جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جـامـعـة ميسان/ كلية التربية
قسم اللغة العربية

جماليات الرؤية الإبداعية في شعر جعفر محمد لفتة

رسالة تتقدَّم بها الطالبة
رجاء خضير عباس الكناني
إلـــــــــــى
مجلس كلية التربية - جامعة ميسان
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في اللغة العربية

بإشراف
أ.م.د.مولود محمد زايد البيضاني

١٤٤٢هـ ٢٠٢٠م

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ ﴾

صدق الله العلي العظيم

(آل عمران:١٦٩)

الإهـــــداء

إلـــــى ...نسوةٍ تكحـــلت عيونهـــن بســـواد الثكـــل وتعطـَّرت
ارواحهـن برائحـــة الغياب وتفطرت قلوبهن حزناً والمـــــاً
إلـــــى... أمهـــات الشهداء !

عرفان وامتنان

الحمدُ لله رب العالمين والصلاة والسلام على أطَّيب الخلق محمد وآله وصحبه المنتجبين، عملاً بمضمون الحديث النبوي الشريف الذي يشير إلى إن الشكر لله تعالى مقرون بشكر عباده، أجد لزاماً عليّ أَن أتقدم بالشكر الجزيل إلى اساتذتي في قسم اللغة العربية، جامعة ميسان واخص بالذكر أ. م. د. (مولود محمد زايد)، الذي تفضل مشكوراً بالإشراف على هذهِ الرسالة ولم يدخر جهداً من أجل اتمامها، فشكراً لكَ أيها الأستاذ الكريم على ما بذلت وجُزيت عني خيراً، وأتقدم بالشكر الجزيل إلى من أنبثقت فكرة البحث من وافر علمه وفضله ، الدكتور خالد محمد صالح.

كذلكَ اتقدم بأسمى إيات العرفان والامتنان إلى كلّ من وقف إلى جانبي في، وأخص بالذكر زوجي الذي تحمل معي عناءَ هذهِ الدراسة وتبعاتها، فله مني كلّ التقدير، واتقدم بالشكر إلى كل من ساعدني بنصح أو مشورة أو توفير بعض المصادر، لاسيما الدكتور علي عبد الرحيم المالكي والدكتور عباس دهيش الوائلي، والدكتور حمد علي حسن هذيلي والأستاذ سلام عبد الواحد المالكي والشاعر علي سعدون، فلهم مني جميعاً وافر الشكر والتقدير.

الباحثة

إقــرار المشـــــــرف

أَشهد أنَّ هذه الرسالة الموسومة بـ**(جماليات الرؤية الإبداعية في شعر جعفر محمد لفتة)** التي قدمتها طالبة الماجستي ر**(رجاء خضير عباس الكناني)**، قد أُعدت بإشرافي في كلية التربية، جامعة ميسان وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها.

الإمضاء:
الاسم: أ. م. د. مولود محمد زايد
جامعة ميسان/ كلية التربية
التاريخ: / / ٢٠٢٠

بنـــاءً علـــى التوصـــيات والشـــروط المتـــوافرة، أُرشـــح هـــذه الرســـالة للمناقشة.

الإمضاء:
الأسم: أ. م. د. علي عبد رحيم كريم
رئيس قسم اللغة العربية/ كلية التربية
التاريخ: / /٢٠٢٠م

إقرار لجنة المناقشة

نحن أعضاء لجنة المناقشة نشهد أنّنا، اطّلعنا على هذه الرسالة الموسومة **بـ(جماليات الرؤية الإبداعية في شعر جعفر محمد لفتة)** وقد ناقشنا الطالبة**(رجاء خضير عباس الكناني)** في محتوياتها، وفيما له علاقة بها، ووجدنا أنّها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في**اللغة العربية وآدابها.**

الإمضاء:

الأسم: أ. د. جاسم حسين سلطان الخالدي

رئيس اللجنة

الإمضاء:

الأسم: أ. م. د. مولود محمد زايد البيضاني

عضواً ومشرفاً

الإمضاء:

الأسم: أ. م. د. خالد محمد صالح الجعفر

عضواً

الإمضاء:

الأسم: أ. م. د. علي عبد الرحيم كريم المالكي

عضواً

صدّقها مجلس كلية التربية / جامعة ميسان.

الإمضاء:

أ.م.د. هاشم داخل حسين

عميد كلية التربية

/ /٢٠٢٠م

المحتـــويـــات

الموضـــــــــــــــوع	الصفحة
المقدمة	أ- ت
التمهيد: نحو تأصيل مفهوم الرؤية الإبداعية	١
- تأصيل مفهوم (الرؤية الإبداعية)	٣
- الشاعر (جعفر محمد لفتة) سيرة ذاتية	٧
الفصل الأول **تمظهرات الرؤية الإبداعية في شعر جعفر محمد لفتة**	١٠
المبحث الأول: شعرية الرفض في شعر جعفر محمد لفتة	١٢
شعرية الرفض	١٣
أسباب الرفض لدى (جعفر محمد لفتة)	١٧
أساليب الرفض في شعر جعفر محمد لفتة	٢١
المبحث الثاني: صورة الموت في شعر جعفر محمد لفتة	٣٤
استشراف الموت الذاتي	٣٩
الموت عبَّر الآخر	٤٦
الموت والحب	٤٩
الكتابة والأتباعات	٥٢
المبحث الثالث: اليومي في شعر جعفر محمد لفتة	٥٥
اليومي في الشعر العربي	٥٦
اليومي في شعر جعفر محمد لفتة	٦١
الفصل الثاني **تشكلات الرؤية الابداعية في شعر جعفر محمد لفتة** **(التقنيات الأسلوبية)**	٧١

الموضـــــــــــــــوع	الصفحة
المبحث الأول: التناص في شعر جعفر محمد لفتة	٧٣
التناص	٧٤
مستويات التناص	٧٥
اشكال التناص	٧٦
تقنيات التناص	٧٧
التناص في شعر (جعفر محمد لفتة)	٧٨
التناص القرآني	٧٨
التناص الأسطوري	٨٨
التناص الأدبي	٩١
التناص مع الشعر العربي الحديث	٩٤
المبحث الثاني: القناع في شعر جعفر محمد لفتة	١٠٠
القناع في الشعر العربي المعاصر	١٠١
أسباب استخدام القناع في الشعر العربي المعاصر	١٠٦
القناع في شعر جعفر محمد لفتة	١٠٧
القناع الديني	١٠٧
القناع الواقعي	١١١
القناع الأدبي	١١٣
المبحث الثالث: الحوار في شعر جعفر محمد لفتة	١١٦
الحوار في الشعر العربي	١١٧
أنواع الحوار في شعر جعفر محمد لفتة	١١٩
أولاً- الحوار الخارجي	١١٩
١- الحوار مع الليل	١٢٢
٢- الحوار مع الآخر	١٢٤
٣- الحوار مع الميت	١٢٥
ثانياً-الحوار الداخلي	١٢٦
١- المناجاة	١٢٦
٢- المنولوج	١٣١

الموضـــــــــــــــوع	الصفحة
الفصل الثالث **العناصر البنائية للرؤية الإبداعية في شعر جعفر محمد لفتة**	١٣٤
المبحث الأول: جماليات البنية الإيقاعية في شعر جعفر محمد لفتة	١٣٦
جماليات البنية الإيقاعية	١٣٧
الموسيقى الخارجية في الشعر	١٣٨
الموسيقى الخارجية في شعر جعفر محمد لفتة	١٣٩
القافية	١٤٩
الموسيقى الداخلية في الشعر	١٥٢
الموسيقى الداخلية في شعر جعفر محمد لفتة	١٥٢
تكرار الصوت المنفرد	١٥٣
تكرار الصوت المشترك	١٥٦
الطباق	١٥٧
الجناس	١٦٠
المبحث الثاني: جماليات البنية الصورية في شعر جعفر محمد لفتة	١٦٤
الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث	١٦٥
الصورة التشبيهية في شعر جعفر محمد لفتة	١٦٦
الصورة الأستعارية في شعر جعفر محمد لفتة	١٧١
الصورة الرمزية في شعر جعفر محمد لفتة	١٧٦
الخـــــاتمـــــــة	١٨١
المصادر والمراجع	١٨٤
الملخص باللغة الانكليزية	

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمدُ لله رب العالمين وافضل الصلاة واتم التسليم على سيد الأنبياء والمرسلين وعلى اله الطيبين الطاهرين وصحبه الغر المنتجبين.

شكل حضور مصطلح الرؤية الإبداعية في الشعر العربي المعاصر ظاهرة أدبية جمالية حظيت بأهتمام النقاد والباحثين؛ لأن تشعب الآراء وتضاربها حول تحديد مصطلح الرؤية جعلها جديرة بالدراسة والبحث.

انطلقت شرارة البحث بناءً من مقترح قدمه – مشكوراً– الدكتور خالد محمد صالح والذي تضمن تسليط الضوء على النتاج الشعري للشاعر الشهيد جعفر محمد لفتة، الذي تمحورت نصوص مدونته حول مقارعة النظام البائد وما قاساه أبناء العراق من ظلم وتعسف عبّر تجربة شعرية اكسبته تميزاً إبداعياً.

وبدوره بادر الأستاذ المشرف أ. م. د. مولود محمد زايد بعرض مقترح الموضوع على الباحثة. فوافقتْ على الفكرة، وبين – متكرماً – اهمية الموضوع في هذه الفترة لأنه يستجلي نتاج شاعر جمالي متميز لاتزال نصوص مدونته بكراً لم تدرس، ولم تسبر أغوارها وثيماتها الدلالية الجديرة بالبحث والدراسة والتي تجنبنا الوقوع في فخ التكرار والتقليد.

ومن أبرز التساؤلات التي وقفتْ امامها الباحثة في دراستها للمتن الشعري للشاعر جعفر محمد لفتة:

١– هل الشاعر جعفر محمد لفتة شاعر رؤية ام رؤيا؟

٢– ما تمظهرات الرؤية الإبداعية في شعر جعفر محمد لفتة؟

وقد قسم البحث على ثلاثة فصول يسبقها تمهيد وتتبعها خاتمة وثبت بالمصادر والمراجع التي أعانت الباحثة في تحليل نصوص الشاعر واستظهار دلالالتها الشعرية:

تناول التمهيد محورين هما:-

تأصيل مفهوم الرؤية الإبداعية.

الشاعر جعفر محمد لفتة (سيرة ذاتية)

ثم جاء الفصل الأول (تمظهرات الرؤية الإبداعية في شعر جعفر محمد لفتة) وقد حاولنا فيه الكشف عن مظاهر الرؤية الإبداعية في شعر جعفر محمد لفتة، وقد قسم على ثلاثة مباحث:

المبحث الأول (شعرية الرفض) وقد بينا فيه أساليب الرفض في شعر جعفر محمد لفتة وفق الرؤية الرافضة للشاعر الذي كان رافضاً لما كان سائداً في ظل النظام الجائر وقد تنوعت مظاهر الرفض بمواقف شعرية مختلفة.

أمّا المبحث الثاني فقد دار حول (صورة الموت) ذلكَ الهاجس الكبير الذي كان يؤرق الشاعر كونه سائراً في طريق يفضي الى الموت لا محالة، والمبحث الثالث (اليومي) الذي بين كيف عمل الشاعر على أضفاء الروح الإبداعية في الأحداث اليومية التي بث فيها من شاعريته حتى بدت مختلفة عما هي عليه في الواقع، أمّا الفصل الثاني (تشكلات الرؤية الإبداعية في شعر جعفر محمد لفتة – التقنيات الأسلوبية) فقد انطلقنا في تقسيمه بالاعتماد على التقنيات التي استعان بها الشاعر في توجيه خطابه الإبداعي، فجاء على ثلاثة مباحث: المبحث الأول (تقنية التناص) وتناولنا فيه مصادر التناص في شعر الشاعر جعفر محمد، والمبحث الثاني (تقنية القناع) تناولنا فيه أنواع القناع في شعر جعفر محمد لفتة، أمّا المبحث الثالث فتناولنا فيه أنواع الحوار (الداخلي والخارجي) في شعر جعفر محمد لفتة، أمّا الفصل الثالث (العناصر البنائية للرؤية الإبداعية في شعر جعفر محمد لفتة فجاء على مبحثين، المبحث الأول (جماليات البنية الايقاعية في شعر جعفر محمد لفتة) فقد درسنا فيه الموسيقى الداخلية والخارجية.

أمّا المبحث الثاني (جماليات البنية الصورية في شعر جعفر محمد لفتة) وقد درسنا فيه الصورة التشبيهية والاستعارية والرمزية ووضحنا كيف جاءت الصورة وسيلة من وسائل الرؤية الإبداعية، ثم جاءت الخاتمة وتضمنت أهم النتائج التي توصل اليها البحث، وثبت بالمصادر والمراجع التي تم الاعتماد عليها في توثيق المعلومات.

ومن الصعوبات التي واجهت البحث؛ قلة المصادر حول الشاعر الشهيد جعفر محمد لفتة، لأن الشاعر لم يشغل حيزاً على مستوى الدراسات العلمية والأكاديمية الاّ ما ندر من مقالات كتبها بعض الأساتذة المجايلين للشاعر مثل أ. م. د مولود محمد زايد، و أ. د. محمد طالب الأسدي، فكان ذلكَ دافعاً لبذل مزيد من الجهد وأتمام الرسالة.

وقد اعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي الوصفي في تحليل نصوص مدونة الشاعر جعفر محمد لفتة.

أمّا مصادر البحث فقد جاءت متنوعة وفقاً للقضايا التي تناولها البحث لذلك اعتمدنا على المصادر والكتب الحداثوية فضلاً عن الأعتماد على الدراسات الأكاديمية والبحوث والمقالات العلمية والأنترنيت.

واخيراً يدفعني جانب الاعتراف بالفضل أن أتقدم بالشكر الجزيل والعرفان والأمتنان إلى أستاذي المشرف أ. م. د مولود محمد زايد الذي رافقني أباً حنوناً لم يدخر جهداً ولم يبخل علي بالنصح والمشورة والملاحظات القيمة التي اغنت متن الرسالة، فجزاه الله عني كلّ خير وفي الختام؛ فأن الباحثة ترجو أن لا تكون قد أدخرت جهداً في اخراج البحث بالصورة المأمولة، فأن أصابت فبتوفيق من الله، وان كانت الأخرى، فهي الطبيعة البشرية المطبوعة على النقص، حيث أَن الكمال لله وحده جل وعلا.

وآخر دعوانا أن الحمدُ لله رب العالمين

الباحثة

التمهيد

نحو تأصيل مفهوم الرؤية الإبداعية

كان الشعر ولا يزال معيناً ثراً ينهل منهُ الشعراء مفرداتهم، والفاظهم متجاوزين لغةً الحياة اليومية الباردة، إلى لغة مشفرة مكثفة تحوي في داخلها رموزاً وإشارات بحاجة إلى متلقٍ يسبر أَغوارها، إذ جاءت نظرة الشعراء إلى ما حولهم نظرة متمردة تخترق سقف الزمن وتتعدى كلِّ الأسس والثوابت، فالشعراء لهم رؤية مختلفة ينفذون عبرها إلى الماضي والحاضر فيستشرفون المستقبل، فما الرؤية الإبداعية؟ وما الرؤية الشعرية وما الرؤية؟ وما أساليبها.

إنّ أول ما يشد أَنتباه الدارس والمتلقي هو الخلط الذي يحصل لدى كثير من النقاد في التمييز بين مصطلحي الرؤية والرؤيا وتحديد معالمهما وهدفهما وماهيتهما.

لذكَ من أجل أَن تتضح معالم التمهيد بشكل واضح عمدنا على تقسيمه إلى محورين وهما:

١- تأصيل مفهوم (الرؤية الإبداعية).

٢- الشاعر جعفر محمد لفتة سيرة ذاتية.

تأصيل مفهوم (الرؤية الإبداعية)

جاءَ في لسان العرب مادة رأى ((الرؤية بالعين تتعدى الى مفعول واحد، وبمعنى العلم تتعدى إلى مفعولين، يقال رأى زيداً عالماً ورأى رأياً وراءة مثل راعة، وقال ابن سيده: الرؤية النظر بالعين والقلب))[١]، وخير ما نستدلُ به على أَن الرؤية لا تقتصر على البصر فقط وأنما تتعداهُ إلى الاعتقاد القلبي وهو قوله تعالى: ﴿**فَإِنَّهَا لَا تَعْمَى الْأَبْصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى الْقُلُوبُ الَّتِي فِي الصُّدُورِ**﴾[٢].

وقد أختلف النقاد وتباينت آراؤهم في تحديد مصطلح الرؤية فيرى غالي شكري أَن الرؤية ((هي أحدى عناصر الرؤيا الحديثة في الشعر))[٣]، أمَّا صلاح فضل فيعرف الرؤية بأنها ((تظافر مجموعة من التقنيات التعبيرية المتصلة ببعض المستويات اللغوية، خاصة النحوية وطرق الترميز الشعري المعتمد على القناع والامثولة الكلية وأنواع الصور وأنساق تشكيلاتها فتضافر كل تلك العوامل لتكوين منظور متماسك في النص))[٤].

أمَّا الناقدة آن تحسين الجلبي فقد منحت الرؤية تعريفاً أوسع حيث تقول ((استخدم مفهوم الرؤية بدلالة أوسع للموازنات بين التطلعات الماورائية وهموم الرؤية البصرية للواقع الملموس))[٥]، أمَّا الرؤية عند علي العلاق فهي ((ليست الفكر مجرداً أو وجهة النظر لوحدها، أو هي ايضاً ليست الموقف للشاعر معزولاً، بلّ هي كل هذهِ العناصر معاً، فهي مزيج جمالي وفكري حاد، متجانس وشديد الغنى))[٦]، وهذا يعني أن ((الرؤية تقرب المعنى من الأدراك الواقعي))[٧].

---

(١) لسان العرب – ابن منظور –دار صادر، بيروت، ج١٤ – مادة رأى.

(٢) الحج: ٤٦.

(٣) شعرنا الحديث الى إين – غالي شكري، دار المعارف، مصر، ١٩٨٦: ٢٥.

(٤) أساليب الشعرية المعاصرة: صلاح فضل، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥: ١١١.

(٥) الرؤية في شعر ذي الرمة – آن تحسين الجلبي، أبحاث مجلة جذور، النادي الثقافي: ١٩.

(٦) في حداثة النص الشعري – علي العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠: ١٩.

(٧) الرؤية والأداة – عبد المحسن طه بدر، دار المعارف، القاهرة: ١٧.

أمَّا ما يخص مصطلح الرؤيا فإنّ تحديد مصطلح الرؤيا في المتن النقدي الحديث أمرٌ لم يكن هيناً فقد تضاربت آراء النقاد وتعددت، ولم يستطيعوا الوصول إلى تعريف مانع جامع، فالتعريف اللغوي للرؤيا هو ((ما رأيته في منامك ... ورؤية الشيء دلالته والرأي الاعتقاد))[١]، وهذا يعني أن الرؤية والرؤيا ينطلقان من فعل واحد هو الفعل (رأى).

ولو تصفحنا أراء النقاد العرب المعاصرين في تعريف الرؤيا لوجدنا أختلافاً وتبايناً واضحاً في تحديد مفهوم الرؤيا فقد عرفها محي الدين صبحي بأنها ((تعميق لمحة من اللمحات أو تقديم نظرة شاملة أو موقف من الحياة، يفسر الماضي ويشمل المستقبل))[٢].

أمَّا الرؤيا عند أدونيس فهي ((تتجاوز الزمان والمكان، أعني أن الرائي تتجلي لهُ أَشياء الغيب خارج الترتيب او التسلسل الزماني، وخارج المكان المحدود وامتداده))[٣]، بينما يذهب جبرا إبراهيم جبرا إلى تعريف الرؤيا بأنها ((معانٍ تتخطى الحلم، حتى بإضافاته المجازية، فهي الرؤيا بالعين والعقل والقلب معاً، زائداً الحلم، زائداً التطلع الإنساني الأرحب الذي أقترن في ذهن البشرية بتوق الانبياء والفلاسفة والشعراء، ذلك الماورائي الذي يبدو صوراً لا يعللها المنطق بالضرورة، ولكنها تكتظ بالرموز بما هو في الصلب من الكينونة الإنسانية واندفاعها))[٤]، بينما يذهب كولوردج الى تعريف الرؤيا بقولهِ ((أنها إدراكَ تقوده وتؤيده ملكة عقليه عليا))[٥].

وقد وصف علي العلاق الرؤيا بأنها ((شديدة الروغان، عصية على التحديد))[٦]، وهذا الذي قادنا إلى الإبتعاد عن مصطلح (الرؤيا) لكونها مصطلحاً فضفاضاً عميق

---

(١) لسان العرب – ابن منظور – مادة رأى.

(٢) الرؤيا في شعر البياتي – محيّ الدين صبحي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، د.ط، ١٩٨٧: ٢٢.

(٣) الثابت والمتحول – أودونيس، ج٣، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٨: ٣/ ١٦٧.

(٤) ينابيع الرؤيا – جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩: ٧.

(٥) الرؤيا في شعر البياتي – محيّ الدين صبحي: ٢٢.

(٦) في حداثة النص الشعري: ١٩.

المدلول قد يدفع البحث إلى السير في متاهات الحلمية والماورائية، وهذا يخالف ما دأب عليه شاعرنا الشهيد جعفر محمد الذي اتخذ من الواقع منطلقاً لهُ في كشف رؤيته الجمالية لذلك اعتمدت هذهِ الدراسة تبنيّ مصطلح (الرؤية) والكشف عن سماتها الجمالية والإبداعية في تجربة الشاعر جعفر محمد.

أمَّا ساسين عساف فأنه يعرف الرؤيا بأنها ((تجربة إنسانية فكرية تأملية تحاول أَن تعي حقيقة الأنسان ببعديه الوجودي و الماورائي))[١].

أمَّا ما يخص الرؤية الإبداعية فهي تلازم النص الشعري الإبداعي في كلَّ مكان وزمان، وتسعى إلى رصد الواقع واظهار ما فيه من أنساق حياتية غامضة ولكَّن ليس المقصود برصد الواقع هو أَن يعمد المبدع إلى تصوير واقعه تصويراً حرفياً سطحياً وأنما يجب أَن يسعى إلى اكتشاف ما بداخلهِ من علاقات إنسانية، وأنظمة حياتية، وقضايا استشرافية[٢]، وهذا يدل على أَن الشاعر يعمد إلى ((تقديم رؤية جديدة متميزة للواقع نفسهُ))[٣]، فالرؤية الإبداعية إذن ((تنبع من جملة الأفكار، التصورات، والانفعالات والمواقف، والمبادئ التي يستمد الشاعر مادتها الخام من السياق الأجتماعي، والسياسي، والديني والنفسي الذي يعيش فيه، ثم تختمر في خلد المبدع ليعبر عن رؤيته، أنطلاقاً من الواقع والأحداث والظروف، فيصور أفاقاً مستقبلية تشرئب لها نفسه، ويتوق لها قلبه، أنه بهذا يخط طريقاً أفضل لحياة جديدة، ولقيم سامقة، ولمثل عليا أو بالأحرى لحياة أفلاطونية فاضلة))[٤]، ومن المؤكد أن الروية الإبداعية هي سمة بارزة لكل نص إبداعي، لأن ((المهم في النص الشعري هو طاقته الاختراقية، أي ما يضيفه إلى السياق، إلى ما

(١) دراسات تطبيقية في الفكر النقدي والأدبي محورها الرؤية والرؤيا – ساسين عساف، دار الفكر اللبناني، بيروت: ٨٧.

(٢) ينظر: الرؤية والأسلوب في شعر دعبل الخزاعي: لخضر هني (ماجستير)، جامعة الحاج بخضر باتنه، الجزائر، ٢٠١٠، ٢٠١١: ١٨.

(٣) الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب – جابر عصفور، دار المعارف، القاهرة، د.ط: ١٤.

(٤) الرؤية والأسلوب في شعر ذي الرمة: ١٦.

يتقدمه وما يمليه، أن الواجب هو التشديد على عنصر التجاوز في النص لا على مرجعيته، وعلى الأفق الذي يتحرك في أتجاهه، لا على إطاره))[١]، وهذا يعني أَن الرؤية هي وجهة نظر الشاعر وموقفه من الواقع ومحاولة خلقه لواقع بديل أفضل من الواقع الحالي.

فالرؤية الإبداعية عند بلوك وسالنجر معينة بموقف الكتاب من عصرهم وموقفهم من مؤلفاتهم الفردية، فهي تكشف الأسرار الحميمة لكتابتهم، لأنها معنية بالتأمل الذي يظهره الفنان (الكاتب) ليختفي الحد الدقيق بين السيرة الذاتية والفن[٢].

أمَّا الرؤيا الإبداعية فهي تعبير عن موجة جديدة من النظم والإبداع الشعري، ومساهمة في خلق عوالم جديدة يتشارك الشاعر والمتلقي في تكوينها حيث يتشاركان في تكوين تصور معين للواقع والأشياء حولهما عبر عملية الخلق الشعري[٣]، وهذا يعني أَن الرؤيا الشعرية حاملة لهاجس الكشف عن عالم بريء حلمي، بعيد يتوارى في زيف الوجود، ووهم الواقع، ولذلكَ فالرؤيا تسافر دائماً إلى المستقبل عبرَ الخيال والحلم إلى ما خلف الظاهر[٤].

وبعد كلِّ ذلكَ لا يمكن الفصل التام بين الرؤية والرؤيا فالرؤية في أحد مفاهيمها مرحلة أولية وسابقة لتشكيل وإبراز القدرة الإيحائية والأنفعالية التي تتكون من خلال الطاقة الاستيعابية ومن ثم التأثيرية التي تخلق الرؤيا، فتتكون الرؤية في الشعر والفنَّ عبر ثلاثة محاور يتمثل الأول في القضايا الذاتية أو الموضوعية التي يعكسها الشاعر ويكون أدراكها في مستوى المحسوس للظاهرة، والمحور الثاني يتمثل في طبيعة التكوين الجمالي للنص الأدبي الذي يجسد فيه الشاعر قضاياه الذاتية والموضوعية ويكون الأهتمام بالجانب الفني

---

(١) كلام البدايات – أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩: ١٨.

(٢) ينظر: الرؤيا الإبداعية – هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر – ت – سعد حليم، مراجعة: محمد مندور، القاهرة، مكتبة نهضة مصر، الفجالة، ١٩٦٦: ٤٠.

(٣) ينظر: خطاب الرؤيا في الشعر الستيني – مريم جابر (ماجستير)، جامعة المثنى، ٢٠١٧: ١٢.

(٤) ينظر: الرؤية والأسلوب في شعر دعبل الخزاعي: ١٦.

في النص، ثم المحور الثالث المكمل للمحورين السابقين فيدرس موقف الشاعر ضمن مجال رؤيته يقودنا إلى تحديد طبيعة الرؤيا التي تعد في الجانب المقابل للرؤية(١).

فالرؤية الشعرية الحديثة هي تلك الرؤية التي يعيشها الشاعر على اختلاف مراتب إدراكه وتنوع تكوينه الثقافي، والسايكيولجي، والاجتماعي ورصيده في التعبير الجمالي للخلق والتذوق، فضلاً عن معدل تجاوبه أو رفضه لمجتمعه وطبيعة العلاقة بينه وبين أسرار هذا الكون(٢)، فالرؤية قادرة على أستقصاء مظاهر الواقع الفكرية والأجتماعية، وجعلها تتشح برداء شعري يعبر عن الواقع الذي يسعى الشاعر إلى تأسيسه على أرض الحقيقة إنْ لم يستطع، خلقه عن طريق الشعر.

الشاعر (جعفر محمد لفتة) سيرة ذاتية

ولد الشاعر جعفر محمد لفتة عام ١٩٧٢، في ميسان – قضاء المجر الكبير درسَ في مدرسة المجر الكبير الأبتدائية وانهى دراسته فيها بتفوق ثم انتقل إلى ثانوية المجر الكبير، دخل جامعة البصرة – كلية التربية قسم اللغة العربية عام ١٩٩٠– ١٩٩١ وقد وجدَ فيها فضاءً واسعاً لنشر قصائده، عن طريق المهرجانات الشعرية أَو عن طريق نشرها على الجدار الثقافي(٣).

كان (جعفر محمد لفتة) أَيقونة للوجع الجميل المكابر فهو لم يكن كأي طالب يمرق في أروقة جامعة البصرة وإنما كان فتى ينوء بحمل ملامح شيخ طاعن في الهم حيث كان رمزاً ماثلاً لجيل حملَ هم الثقافة والبحث عن الهوية المغيبة في حقبة كان القمع والحديد والحروب الخاسرة والصباحات الملطخة بعويل الأمهات الثكالى، هي أقل ما تيسر من ملامحها المؤثثة لتضاريس تلك المرحلة العصيبة من تاريخ العراق(٤).

---

(١) ينظر: الرؤيا والتشكيل في شعر نزار قباني – هشام القواسمة (ماجستير)، جامعة مؤتة، ٢٠٠٩: ٥.

(٢) ينظر شعرنا إلى إين – غالي شكري: ٧٦.

(٣) ينظر: الديوان: ١٤١.

(٤) الكلام جزء من مقدمة للدكتور (مولود محمد) صديق الشاعر: د: ٧.

لقد حمل (جعفر محمد لفتة) هموم المثقف الواعي الذي يأبى أَن ينساق مع القطيع لذا كانت أغلب ثيمات شعره تتعلق بالحرمان والكبت لا سيما الكبت السياسي والمأساة التي يعيشها المختلف على كافة الأصعدة، فكان الشاعر الموجع الذي عانق أَلمه متمسكاً على الانصياع لإرادة الطغيان[١].

على صعيد الشعر كون الشاعر في قضاء المجر الكبير رابطة شعرية صغيرة ضمت كلاً من الدكتور مولود محمد زايد و د. عبّاس عودة الحميداوي والأستاذ سلام المالكي والشاعر علي شليو جبر وكان مقر الرابطة على ضفاف نهر المجر، وفي البصرة في أثناءِ دراسته الجامعية أنضم إلى رابطة الشعراء وهناك تعرف على الشاعر علي الأمارة وطالب عبد العزيز و د. محمد طالب الأسدي وغيرهم[٢].

أمّا على صعيد الحياة الشخصية ((فأن الشاعر ينحدر من عائلة ذات طابع ديني والتزام خلقي عالٍ، كانت شخصية الشاعر تميل إلى الطابع الهادئ المسالم جداً والمتسامح الى أقصى الحدود إذ يخفي خلف ابتسامتهِ أوجاعه والامه ولا يبديها))[٣]، كان (جعفر محمد لفتة) كأي شاعر وشاب في مقتبل العمر يمر بتجارب عاطفية عديدة، حيث كثر ذكر اسماء نسائية مختلفة في مدونته الشعرية فهناك حواء وسمراء وعفراء وغيره.

لقد ((دخل الإحباط والانكسار إلى تلك النفس التي تتقد عطاءً وحيوية، بعد فشل الانتفاضة الشعبانية حيث فقد الأمل في من كان يظن بأنهم الأمل))[٤]، وهذا ما أفاد بهِ سلام المالكي صديق الشاعر.

---

(١)الكلام للدكتور عبّاس عودة.

(٢) ينظر: المجر الكبير ذاكرة ثقافية – علي العقابي، الضفاف للطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٨٧: ٥٥.

(٣) لقاء أجرته الباحثة مع د. عبّاس عَّودة شنيور بتاريخ ٢٠١٩/١/٢ في كلية التربية الأساسية الساعة ٩ صباحاً يوم الأربعاء.

(٤) لقاء أجرته الباحثة مع الأستاذ سلام المالكي بتاريخ ١٨/ ١٢/ ٢٠١٨ في متوسطة الموهوبين.

في المرحلة الرابعة تعرض الشاعر لملاحقات أمنية اضطرته إلى ترك الوطن والهجرة إلى إيران تاركاً خلفهُ وطناً ممزقاً، في إيران عمل مع منظمة العمل الإسلامي وكتب مقالاته وأشعاره في صحفها باسم مستعار حيث أسمى نفسه ابو موسى الترابي، ألقي القبض عليه بعد عودته من إيران إلى العراق في مهمَّة جهادية عن طريق البصرة ونُقل بعدها إلى سجن إبي غريب ومن ثم نُفذ فيه حكم الإعدام عام ١٩٩٧[١].

وقد روى شقيق الشاعر ياسر محمد لفتة بأن زنزانة الاعتقال التي كان الشاعر الشهيد نزيلاً فيها، لا تتجاوز سبعة أمتار يشاركه فيها الكثيرون وعلى الرغم من ذلكَ فإنّ الشاعر أستطاع ترتيب قصائده وأعادة كتابتها، فقد أَكمل الشاعر ديوانه الشعري وهو محكوم بالإعدام ومعتقل في سجن ابي غريب وقد سلَّم الشاعر هذهِ المسودة إلى عائلتهِ الكريمة قبل إعدامه[٢].

وقد حصلت الباحثة على هذه المسودة اذ تم مطابقتها مع نسخة الديوان لتنقيحه من الأخطاء الطباعية والفنية التي خرج بها الديوان مطبوعاً مما أثر كثيراً على الشكل الفني والاخراجي لمعظم قصائده والتي حاولت الباحثة الإشارة الى مواطن هذا الخلل وتنقيحها قياساً على المسَّودة المدونة بخط الشاعر رحمه الله.

---

(١) ينظر المجر الكبير ذاكرة ثقافية: ٥٧.

(٢) لقاء أجرته الباحثة مع ياسر محمد لفتة – شقيق الشاعر بتاريخ ٢٠١٨/١١/٢٠ في منزل عائلة الشاعر في المجر الكبير.

الفصل الاول

تمظهرات الرؤية الإبداعية

في شعر

(جعفر محمد لفتة)

إنَّ من الطبيعي أن تتمظهر وتتجلى الرؤية الإبداعية لكل شاعر في طبيعة معالجته للموضوعات يتناولها في شعره، وكذلكَ من خلال زاوية نظره لهذهِ الموضوعات وأسلوبه الفني في تناولها، وهذا ما سنتناوله في هذا الفصل عبَر مباحثه الثلاثة، فقد جاء المبحث الأول، وهو يسبر أغوار الرؤية الرافضة للشاعر الشهيد جعفر محمد لفتة التي بدورها كانت الرؤية الأساس في بوتقة نصه الشعري التي ولدَّت رؤاه الأخرى لاسيما رؤيته للموت، وكيف جسده بصورة مختلفة، جعلت الموت يظّهر لنا بفلسفة أخرى لها أبعادها المترامية الأطراف وهذا ما قمنا بدراسته في المبحث الثاني من هذا الفصل والذي جاء بعنوان (صورة الموت في شعر جعفر محمد لفتة)، أمّا تحويل الشاعر لتفاصيل الحياة اليومية المهملة والمنسية إلى نصوص شعرية نابضة بالحياة بعد أن أضفى عليها مسحةً من رؤيته الإبداعية فهذا ما درسنا في المبحث الثالث من هذا الفصل تحت عنوان شعرنة اليومي في شعر جعفر محمد لفتة.

المبحث الأول

شعرية الرفض

في شعر

(جعفر محمد لفتة)

شـــعرية الـــرفض

الشعرية هنا منسوبة الى الشعر الذي يمتلك كلّ الخصائص الإبداعية والجمالية من لغةٍ شفافة وصور موحية معبرة قادرة على تفجير أحاسيس المتلقي.

فالشعرية هي ((خصيصة نصية قابلة للاكتناه والتحليل المتقصي والوصف))[١]، كذلك هي ((أهم مميزات الخطاب الشعري، فهي بؤرة التوتر التي تلتحم فيها المتناقضات وتفترق فيها المتجانسات، وهي لحظة الاختراق للمألوف المعجمي بغية استبدال، السياقات المألوفة بغير المألوفة لإتاحة الفرصة لبحث معانٍ جديدة وإنتاج دلالات غير مطروقة من ذي قبل))[٢]، وارتباط الشعر بالرفض من أَبرز ما يميز الشعر في العصر الحديث؛ لأن الشعر ذاته، منذ تاريخ وجوده إلى يومنا هذا، لم يقترن في مضامينه، ((بظاهرة من الظواهر قدر اقترانه بالرفض، بل أَن شعرنا المعاصر أَشد ارتباطاً وأقتراناً بهذهِ الظاهرة بسبب ما يكتنف هذا العصر من هموم وتناقضات، تكاد تشمل كلّ الميادين والمجالات، حيث يجد الشعراء أنفسهم إزاء واقعهم الاجتماعي المُعاش؟ وقد تقاذفتهم هموم الحياة فينزعون الى التعبير عن آمالآهم وآلآمهم بكل غضب وسخط ومن ثم تولد إبداعاتهم الشعرية متأججة بنيران الثورة والرفض))[٣].

والرفض ((هو استنكار مظاهر القبح في الواقع وتركها ونقدها والسخرية منها))[٤]، ولو أردنا أن نبين ماهية الرفض نستطيع أن نقول: ((إنَّ الرفض ثورة دينية او فكرية او

---

(١) في الشعرية – كمال ابو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٧: ١٨.

(٢) هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر (محمود درويش انموذجاً)– محمد مراح (ماجستير)، جامعة وهران: ٢٠١٣، ١٨.

(٣) الرفض في الشعر العربي المعاصر– سعيدي محمد (بحث)، مجلة الآداب واللغات، العدد السابع، ٢٠٠٨، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر: ١٢٠–١٢٠.

(٤) آليات الرفض في شعر احمد مطر– نضال ابراهيم (بحث)، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية)، المجلد ٣٣، العدد١، ٢٠٠٨، جامعة البصرة، كلية التربية: ١٣.

فلسفية تتشد البديل وإن الرافض إنسان يحسن قول (لا) متى رأى الموقف يتطلب ذلك انطلاقاً من قناعة دينية أو فكرية أو فلسفية وبعيداً عن كل اعتباطية))[١].

ولا شك فإن للرفض فلسفة و ((فلسفة الرفض (النفي) ليست إرادة سالبة فهي لا تنطلق من تناقض يعارض دون ادلة ويثير جدالات فارغة وغامضة))[٢]، ومن الطبيعي أن يتحمل الشاعر مسؤولية الرفض لأن الشاعر هو لسان الأمة المدافع عن حقوقها المسلوبة والذي يسعى جاهداً لإضرام نار الثورة والرفض في نفوس أبناء الأمة.

ولا نغالي إذا قلنا إنه لا يوجد شاعر يقبل الواقع كما هو دون أن يكون رافضاً لكثير من مجرياتهِ، لأن ((شعراء الرفض كانوا يحاولون تحطيم الثقافة القشرية السائدة في المجتمع واقتلاع الاشياء والافكار من أطرها الجامدة المرتبطة بالطبقات المسيطرة بغية الكشف عن مسار آخر يتيح لهم إعادة تنظيمها في نسق جديد))[٣]، وهذا يعني أنَّ الشاعر ثائر وتكمنُ ثورته في إطار الكلمة والقصيدة و ((يختار موقفهُ داخل الإطار الثوري لعصره ومجتمعه وكلّ شاعر يتحرك داخل هذا الإطار وهذهِ العلاقة الدينامية بين الشاعر والإطار العام للحياة هي ما يؤكد مرة أخرى ثورية الشعر العصر الحديث))[٤]، وهذهِ ((الثورة لا تجعل من الشعر ظلاً باهتاً ولا من الشاعر تابعاً وأنما من الشعر مشاركة إيجابية فعالة ومن الشاعر ثائراً يتجاوز ذاته واللحظة العابرة إلى ثورة الإنسان والحضارة في معركتها التي لا تنتهي مع التاريخ))[٥].

ونحن نؤمن أن لا شيء يأتي من فراغ أو يولد من عدم، ايَّ أنّ لكل ظاهرة بوادر ودوافع تقف وراء ظهورها وقد بينت خالدة سعيد البوادر التي دفعت الشعراء في العصر الحديث إلى التمرد والرفض حيث قالت: إنَّ من بوادر الرفض ((النفي، الغربة، الوحدة،

---

(١) الرفض في الشعر العربي المعاصر– سعيدي محمد (بحث): ١٣.

(٢) فلسفة الرفض – غاستون باشلار/ ت – احمد خليل، دار الحداثة، ط١، ١٩٨٥: ١٥٣.

(٣) المكان ودلالاته في شعر السياب – محمد طالب الأسدي (ماجستير)، جامعة البصرة، كلية التربية، ١٩٩٨: ٥.

(٤) الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية عز الدين إسماعيل، دار الفكر الجامعي، ط٣: ٣٩٩.

(٥) شعرنا الحديث الى إين – غالي شكري: ٧٦.

الحرمان، الاضطهاد، اللامنطقي، عبودية الزمان والمكان – الموت الفاجع))[1]، وحين تجتمع هذه البوادر مع بعضها لا يجد شعراء الأمة من خيار أمامهم إلا رفع راية الرفض.

لذا صدحت حناجرهم بقصائد زلَّزلت عروش الظالمين، وهدَّمت صروح الطغاة، فكانت سبباً في تعرضهم للملاحقة والنفي والسجن وحتى الإعدام، فمن الشعراء الذين انبروا للرفض في العصر الحديث أَمل دنقل الذي لقب بأمير شعراء الرفض، صاحب اشهر (لا) في التاريخ المعاصر.

لا تصالح على الدم.. حتى بدم!
لا تصالح ولو قيل رأس برأس
أكل الرؤوس سواءً؟
أقلب الغريب كقلب أخيك؟
اعيناه عينا أخيك؟
وهل تتساوى يد سيفها كان لك
بيدٍ سيفها أشكلك؟[2]

يتشارك أمل دنقل في رفضه الصارخ مع إيقونة الرفض في العصر الحديث وصاحب اللافتات الشاعر العراقي أَحمد مطر الذي يقول:

ادعُ للحكام بالنصر علينا
يا مواطنْ
وأشكرِ اللهَ الذي الهمهم موهبةَ القمعِ
وابداعَ الكمائن
قلْ: إلهي أعطهم مليون عينٍ

(١) بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث – خالدة سعيد (مقال)، منشور في مجلة شعر، ١٩٩٤/١/١٩: ١.
(٢) الأعمال الشعرية الكاملة، امل دنقل مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٨٧: ٣٢٦.

أعطهم ألف ذراعٍ

أعطهم موهبة أكبر

في ملء الزنازين وتفريغ الخزائن!

ربّ ساعدهم علينا

فهم اثنان وعشرون شريفاً مخلصاً حراً

وأنا يا الهي

مئتا مليون خائن(١)**!**

ولم يكن نزار قباني بأقل شأناً من سابقيه، بل كان أشد ضراوةً وشراسةً في رفضه حين قال:

نرفضُ أن نكون كالخراف وادعين

نرفضُ أن نظل مسطولين.. دائخين

يا شعرنا كن غاضباً...

يا نثرنا كن غاضباً...

يا عقلنا كن غاضباً...

فعصرنا الذي نعيش عصر غاضبين(٢)

ولم يقتصر الرفض على هؤلاء الشعراء فقط وإنمَّا تمتد نبرة الرفض الصاخبة لتشمل اغلب شعراء العصر الحديث. ولو حاولنا ان نتتبع مواطن الرفض لديهم لخرج هذا المدخل عن غايته وعن هدفه، ولذلك يكتفي البحث بالنماذج المشار اليها لبيان أن الشاعر في كل عصر وفي كل مجتمع يمثل روحاً ثائرة رافضة لكل ملامح الظلم والطغيان وكل ما هو غير إنسانيّ وبجميع أبعاده الاجتماعية والسياسية والفكرية

(١) ديوان احمد مطر – الأعمال الشعرية الكاملة، لندن، ط٢، ٢٠٠٣: ١٧٢.

(٢) الأعمال السياسية الكاملة، نزار قباني، لبنان – بيروت، ط٢، ١٩٨٢، ج٣: ٥٩ –٦٠.

وغيرها، وهو ما لمسناه في شعر الشهيد (جعفر محمد لفتة) والذي سنحاول جلاءه في مبحثنا هذا.

أَسباب الرفض لدى (جعفر محمد لفتة)

ثار الشعراء العرب في العصر الحديث ثورةً عنيفةً ضد تسلط الحكومات واستبداد الطُغاة، وسياسة القمع والإقصاء التي مارستها هذهِ الحكومات بحق الشعوب العربية المستضعفة، ومن الطبيعي جداً أن تختلف وتتباين مبررات الرفض من شاعرٍ لآخَرٍ، لأن لكلّ شاعر انتماءً فكرياً وسياسياً وثقافياً يميزه عن غيره من الشعراء، لكنهم مهما اختلفوا فهم يتفقون على غاية واحدة، وهدف واحد، وهو محاربة سياسة العزل والتهميش والإقصاء، فأحتجوا، وتمردوا، وجندوا أقلامهم للتعبير عما تغلي بهِ صدورهم، فصرخوا رافضين، فجاء رفضهم رفضاً بناءً يبتعد عن الفوضى والتمرد ويعتمد على منهجية واضحة.

فكان (جعفر محمد) واحداً من هؤلاء الرافضين. فقد تبلورت الرؤية الرفضية في شعره بشكل واضح بعد أَن فقد الأمل فيما كان هو الأمل أعني الانتفاضة الشعبانية المباركة، التي وئدت بعد مدة وجيزة من ولادتها، ((فقد كان الشاعر أحد المشاركين البارزين في هذهِ الانتفاضة التي ساعدت على الإطاحة بالنظام لمدة لا تتجاوز بضعة إيام، أدخلت هذهِ الإيام نشوة الانتصار إلى نفوس المجاهدين المتعطشة للنصر. ولكن بعد إخماد فتيل الانتفاضة واجه جعفر انتكاسة وانكساراً بكل ما تحمله الكلمة من دلالة))[1]، هذا الانكسار هو الذي أضرم فتيل الرفض في نفس الشاعر، بحكم كونه شاعراً يمتلك ((سليقة الشعر الذي لا يخضع الا للانفعال، وسليقة الشجاعة التي لاتأبه للنتائج))[2]، رفض الشاعر هذا أستند إلى جذور العقيدة الاسلامية الراسخة في نفسهِ، فكان الرفض

(١) لقاء اجرته الباحثة مع الاستاذ (سلام المالكي) صديق الشاعر (٢٠١٨/١١/١٨).

(٢) ديوان الشعر العربي – ادونيس، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط٥، ١٩٨٦، ج١/ ٣٦.

لديه عقيدة وقضيةً وتجربة حقيقية، فقد حَمَلَ هموم أبناء جيله في كلّ مظهر من مظاهر إبداعه.

إن من ابرز أسباب الرفض لدى (شاعرنا) هو الشعور الدائم بالاغتراب الروحي، والاغتراب ((شعور الفنان بأن العالم كله سجن أُقْحِم فيه مرغماً فكبَّلهُ بقيود وغمره بآلام وشرور وأشعره بأنه غريب بين أهله وناسه))[1]، ومن أبرز النصوص التي تجلت فيها ثيمة الاغتراب بشكل واضح النص الآتي:

يـا سيدي شبـحٌ تمثـل في الـرؤى ... من مقلتيك وفـي الوجـوم غبارُ
شَغَبُ التمـردِ فـي رؤاكَ يخيفـني ... ويكـاد يفزعني بـكَ الأحـرارُ
ماذا عساك تـكون فـي إغـماءةٍ ... تعتادهـا إذ يـعـتـريـك دوارُ
وتروح تغرق مـوغلاً فـي غيها ... لا ينتهي مـن تيهك التصحـارُ
لكَ من رؤى (نسطور)* حنكة عابسٍ ... ومن التغربِ من (عزير) حمارُ[2]

فالاغتراب الروحي في هذهِ الإبيات واضح ومتجلٍ لا يحتاجُ الى تفكر وإمعان نظرٍ، فإنك لا تقرأ هذهِ الأسطر حتى تجد نفسك قد تعاطفت مع الشاعر وأحببت الاستماع اليهِ، ولكي يرسِّخ الشاعر ثيمة الاغتراب في ذهنِ المتلقي ويجعله مشاركاً له في استشعارها وتفكيك دلالاتها ومكوناتها؛ يتخذ لهُ رمزاً إستعارياً من شخصية (نسطور) الراهب المسيحي الذي عرف بعبوسه وصراحته، فيتماهى مع هذا الرمز لكي يجسد شدة اغترابه الذي فُرِضَ عليه من السلطة، ويستمر في تسطير رؤاه الاغترابية حيث يقول:

---

(١) الاغتراب في شعر المتنبي – فليح الركابي (بحث)، مجلة المورد، العدد ٢، م٣٦ :٨٥.

* نسطور ملك عابس ضرب به المثل حتى قيل: أنك لحزين لا تضحك حتى في النكتة التي أقسم نسطور انها جداً مضحكة.

(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة – الشاعر جعفر محمد لفتة (مجموعة شعرية)، دار الضفاف للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٧: ٣٢.: ٣٢.

أنا ربّ ممــلكةٍ رهيـنُ سجـونـها والمبتلــون بـشعـبهم أربــابُ
وجهي مــلامحُ صخرةٍ مهجــورةٍ نقشت عــلى صفحاتها الأتعابُ
إن كنتَ تأنف أن تمجد طينتــي فلتخســأنْ قــرداً وأنت غــرابُ
وَلتْحترقْ من نار أنفك صــورةٌ فيها لأنفكِ في الــرماد تــرابُ
ألغربتي ما قد يقال .... عقيــدةٌ حجــريةٌ ومزاجــها الإرهــابُ[1]

يبتدئ جعفر قصيدته بضمير (أنا) و ((الكلام بضمير الأنا هو خاصية اللغة الشعرية))[2]، التي مكنته من قهر الاغتراب بإبداع النصوص الخلاقة التي تجعل المتلقي يشارك في خلق الدلالة ويسبر اغوار النصوص، ابتدأ جعفر هذهِ الإبيات سارداً لسيرته الذاتية بعد أَن تماهى مع شخصية الشاعر العباسي (أبو العلاء المعري) حيث تحدث على لسان المعريَّ كونه سجين مملكة هي صورة عن الوجود المأزوم الذي يعانيه الشاعر.

فقد جسدت لفظة (الصخرة المهجورة) حالة الاغتراب الحقيقي الذي يحس بهِ الشاعر ومدى الإقصاء والتهميش الذي يتعرض لهُ، وتستمر رحلة الاغتراب في مدونة الشهيد جعفر محمد حتى يقول:

شاكست ظـلك بــاغترابك والسـرى نحـو إتجــاهٍ شاكستهُ الــريــحُ
وجمحت تسحق من جرحت بأرضها لـكنَّك المسحـوقُ والمــجــروحُ
أســطورةٌ أَن تســتبد بوجــهها لـتراكِ ضــداً والكـيــان كسـيحُ
حــدَّقْ الــى اللاشيء علَّك مبصرٌ شيئاً لكونك فـي الضيـاع يلوحُ

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٢.

(٢) في القول الشعري – يمنى العيد: ١٤.

لــكَ بـــانتصـــابك معبدٌ متـأكـــلٌ

للـجنِ وسوسـةٌ بـهِ وفـحيحُ[1]

هنا جسد جعفر رؤيته الاغترابية بنوع من المنولوج الدرامي أَظهر بهِ شتات الروح واغترابها ومدى الخواء الذي يضمه بين جنبيه، فقد قادته صوره الاغترابية الى ابداع نصوص شعرية هي عبارة عن نسيج من إشارات سيمائية تحمل دلالات وأبعاداً بحاجة الى متلقٍ يعمل على تفكيكها، حيث إنها نصوص مفتوحة على التأويل.

تتجلى ثيمة الاغتراب في هذهِ الابيات عن هذهِ المشاكسة مع الذات التي يمثلها (الظل) وكذلكِ مع الواقع المعادي الذي رمز لهُ الشاعر بـ (الريح) على الرغم من أنها مشاكسة انتهت بالشاعر (مسحوقاً مجروحاً) فروح الرفض التي تبعثها روح الشعر في اعماقه، تدفعه إلى رفض الواقع المرير المستبّد، وعلى الرغم من ضريبة الاغتراب التي تركته هيكلاً متآكلاً متحور الاعماق.

والسؤال الذي يطرحُ نفسه لماذا كلّ هذا الاغتراب؟ وما الذي يبحث عنه جعفر؟ ((انه يبحث عن ذاته وعن وجوده الرافض لكل عذابات القهر والحرمان الوجودي لكن بالجمال والكلمة والتفعيلة))[2]، اما عن الشعور بالغربة فـ ((كيف لا يشعر بالغربة وهو غريب في نفسهِ كعارف يبحث عن كينونته وهي بين جنبيه))[3].

من المؤكد أن الاغتراب من الأسباب الرئيسة في بلورة رؤية الرفض لديه ولكن يجب أَن لا يفهم أن شعره يتقوقع في حدود الذاتية والفردية فهو لم يكن يشكو حزنه وهمه فقط وأنما ((كان رمزاً ماثلاً لجيل حمل هم الثقافة والبحث عن الهوية المغيبة))[4]، فكان كبقية أبناء جيله يرزح تحت نَيرِ التهميش والأقصاء والملاحقة وسياسة القمع وتكميم

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٣.

(٢) المصدر نفسه: ١٨.

(٣) المصدر نفسه: ٢٠.

(٤) المصدر نفسه: ٧.

الأفواه التي كانت تُمارس من قبل السلطة الصدامية الغاشمة، فلم يجد أمامه من خيار سوى اللجوء الى تبني رؤية الرفض، التي ظهرت جلية في صورهِ ومعانيه المبثوثة في نصوص مدونته الشعرية.

أساليب الرفض في شعر جعفر محمد

قبل الخوض في غمار نصوص الرفض التي ازدحمت بها مدونة الشاعر الشهيد جعفر محمد، فإن السؤال الذي يطرحه البحث، هو: كيف يبدو النص رافضاً؟ وما الأساليب التي يمكن أَن يتكئ عليها النص فيحكمُ عليه بأنهُ نص رافض؟

لقد تعددت أَساليب الرفض في شعر جعفر محمد وتنوعت بشكل واضح وجليٍّ، مستثمراً مختلف الأساليب اللغوية والبلاغية من اجل تحميل النص روحه الرافضة المتمردة، ولو حاولنا استجلاء اهم الأساليب التي اعتمدها الشاعر في بناء نصه الرافض، فسنجد (الأسلوب الأنشائي) مهيمناً بشكل سافر على مختلف نصوص الشاعر وخاصة (الأنشاء الطلبي) الذي غالباً ما يوظف لخلق أواصر اتصال ومشاركة مع المتلقي عبر إثارة الاسئلة او الأمر والنهي وغيرها من وسائل تعزز حضور المتلقي في النص لبيان مدى تأثير المعنى فيه.

والانشاء الطلبي ((هو ما يستدعي مطلوباً غير حاصل في اعتقاد المتكلم وقت الطلب))[1]، ومن أَساليب الإنشاء الطلبي التي وردت بوفرة غزيرة في النصوص الرافضة هو (الاستفهام – الأمر – النهي– ...) ولكي لا يخرج البحث عن مداه المخصص لهُ سنكتفي بتحليل أنموذج او أنموذجين لكل أسلوب، ومن ابرز الأساليب التي وظفها الشاعر لإيصال رؤيته الرافضة:

(١) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع – احمد الهاشمي، ضبط: د. أحمد الحميلي، المكتبة العصرية، بيروت: ٧٠.

١- **اسلوب الاستفهام:** والاستفهام ((هو طلب العلم بشيء لم يكن معلوماً من قبل وذلكَ بأداة من أَدواته))[١]، والاستفهام في مدونة الشاعر الشهيد استفهام لا يُرجى من ورائه جواب لأنه كان يجسد حيرة الشاعر وقلقه امام قضاياه الفكرية والاجتماعية.

ومن ذلكَ قول الشاعر في قصيدته التي كتبها بعد استشهاد أخيه جاسم (رحمه الله) في الحرب العراقية الإيرانية.

لـــمَ يهرقون علـى التراب عقيدتي

ويسَّمرون صليبهم بمســاري؟!

لـــمَ يصفعـــون براءتي بخطيئي

ويمزَّقون بقـلبها أَشـــعـــاري؟!

أو مـا تعانقها السماء قصيدتـي؟!

رباهُ كم قاسيتُ من إصراري؟[٢]

ويبرز الشاعر رافضاً، لم يدفن السؤال في غياهب الصمت، وإنما رفضَ صارخاً من خلال أبياته التي تبلورت فيها ثيمة الرفض عبر أَسلوب الاستفهام ودلالاتهِ الإنكارية، حيث استطاع الشاعر أن يخضع الاستفهام لانفعالهِ، فهو حين يصرخ مناديا لم يكن ينتظر إجابة وإنما كان متحدياً يحاول إقصاء خصمهِ من خلال السؤال، فقد تحولت القصيدة في قولهِ (او ما تعانقها السماء قصيدتي) الى رمز للفعل الخلاق الذي حول القصيدة إلى علامة سميائية باثة لدلالاتها البعيدة التي تتعلق بفعل التضحية والفداء. وهو الفعل الذي ستعانقه السماء ايّ الفعل المقبول من قبل السماء.

ثم يمضي جعفر منشداً رفضه في هذهِ القصيدة حيث يقول :-

(١) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع – احمد الهاشمي: ٧٠.

(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣١.

أَيـرد قُـربانـي و(هابيلٌ) أنـــا؟!

وأخـــي تخنجر عابثاً بجواري

وا خيبةً ... وُئدِتْ على حرمانها

أنشودة ذبُحت على قيثاري[١]

إن من أَبرز ما يميز هذهِ الأبيات، التعالق الدلالي الذي حصل بين الهمزة التي خرجت مجازياً لأجل الإنكار والانزياح التركيبي الذي حصل بتقديم (هابيل) الخبر على المبتدأ (الضمير (أَنا)) وهذا يدّلُ على أن الشاعر يسعى لتأكيد لغته الشعرية وإيصال الرؤية الرافضة إلى المتلقي من خلال إِثارة الكثير من الأسئلة في ذهنه.

ومن النصوص التي تصدَّرها الاستفهام قصيدة (سيد المتسكعين) التي تخلى الشاعر عن مطلعها الذي يقول:-

أنا سيدُ المتسكعينَ مهـــابُ

قد جئت في كفي عصا وكتابُ[٢]

ومن الملاحظ على أغلب قصائد الرفض في مدونة الشاعر جعفر محمد هو أن الشاعر كان حريصاً على الإتيان بضمير (الأنا) ولا سيما الأنا المتعالية التي تدل على اعتداد الشاعر بنفسهِ وتمكنه من إِثارة غضب مناوئيه وأعدائه و ((الكلام بضمير الأنا له صفة الذاتي والوجداني ايْ: ما يصَّعب مناقشته او رفضه))[٣] ثم يكملُ الشاعر قوله:

أرأيتني مـــا إنْ وقـفت بلعنتي

فـــي وجـــهها والفـوَّهاتُ ســبابُ؟

ورأيتها كيفَ احتمت بأصابعي

من بعد ما جفلت وطاش صوابُ؟

---

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة د: ٣٢.

(٢) المصدر نفسه: ١٠.

(٣) في القول الشعري: ١٤.

وانهار اذ دهم الصداعُ كيانها

شمطـاء ما بـين القـبور خرابُ[1]

كتبَ جعفر محمد هذا النص بعد أن تماهى مع شخصية (النميهي) ذلكَ المجنون الذي كان يطوف أرجاء مدينة المجر بثيابه الممزقة. ممسكاً بيده عصا كانت سلاحه الوحيد من ضرب الأطفال.

فلسف جعفر هذهِ الشخصية، وتماهى معها، فلم يعد جنون (النميهي) جنوناً حقيقياً وإنما عده نوعاً من الرفض للواقع، والذي يؤكد دلالة الرفض في هذا النص هي مفردة (في وجهها) التي شكلت المحور الدلالي لرؤية الرفض حيث كان (النميهي) يقول دائماً (خبيثة يا دنيا) أي انه يوجه نقداً هادفاً لهذهِ الحياة التي اضطهدته، وهو هنا يتناص مع الإمام علي (ع) حين يرفض الدنيا بقوله: ((يا دنيا اليكِ عني، إبيَّ تعرضت، ام اليّ تشوقتِ لا حان حينكِ، هيهات غرّي غيري، لا حاجة لي فيكَ، قد طلقتكِ ثلاثاً لا رجعة فيها، فعيشك قصير، وخطركِ يسير، واملك حقير))[2]، ثم يكمل قوله:

ألمثلِ شأني أَن يهانَ وترتقي

بحضيضهنَّ من الغباءِ... دوابُ؟

شبح الحقيقةِ إن تمثل بينهم

رجــمتهُ أوهـــام وهـرّ كــلابُ[3]

هنا تتعالى صرخات الشاعر الرافضة (فالاستفهام) الذي جاءَ هنا بحرف الهمزة لا ينتظر رفضاً او قبولاً ولا ينتظرُ تحديد الخيارَ، وإنما أَبرز لنا ذات الشاعر المتألمة وجسَّد موقفاً ثورياً يقوم على الإدانة والرفض لمعطيات الواقع فهو لا يرضى أن يكون العظيم كالحقير؟ يبدو من ظاهر الكلام أَنَّ الشاعر يخاطب شخصاً أخر ولكَّن في الحقيقة أَن

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٤.

(٢) نهج البلاغة – تحقيق: محمد عبدة، النهضة، قم، ط١، ١٤١٢، ٤/ ٥٣٣.

(٣) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٤.

(جعفر محمد لفتة) يوجه الخطاب إلى ذاتهِ فمهما حاول أَن يتوجه بخطابه الى الأخرين يظل صوته متجهاً الى الذات.

٢- أسلوب الأمر:- هو طلب حصول الفعل على وجه الاستعلاء وأسلوب الأمر هو احد الأساليب التي وظّفها الشاعر جعفر محمد من أَجل بلورة الرؤية الرافضة في مدونتهِ الشعرية.

ومن ذلك قوله:

عـدْ مـن ضياعكَ غارقاً وكفاكا

كوّرت طينك وأعتصـرت قواكا

كفّاك تطعن في الفراغِ وليسَ مِنْ

شبحٍ تمــزَّقَ ظلُّــه إلاكــا(١)

من المعروف أَن الأمر يوجه من الأعلى إلى الأدنى فيكون أمراً أو من المتساوين رتبة فيكون التماساً أو من الأدنى الى الأعلى فيكون دعاءً، ولكن هل من الممكن أَن يأمر الأنسان نفسه؟ برز (جعفر محمد لفتة) هنا محاوراً لنفسهِ في أطار منولوجي موحٍ يدل على عتاب الإنسان لنفسهِ.

ويرتبط الغرق في الماء بدلالة صوفية (إتحادية) يعبر الشاعر من خلالها عن ذاته المغيبة عنه، ولكن بشكل غير مباشر من خلال ما نلمسه من ارتباط ذكر الماء والطين ارتباطاً دلالياً بذكر الحياة، لأن الحياة تنتج من امتزاج هذين العنصرين فنحن هنا أمام ثنائية تتقابل فيها الذات ومحاولاتها الحثيثة في تحقيق وجودها وكينونتها مع الطرف الآخر المضاد المتمثل وهذا شكل لدى شاعرنا إحساس الغربة عن الذات وتحول إلى موقف عام من السلطة، بل ومن الحياة بامتدادها الأوسع، وقد سيطرت الثنائيات الضدية

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٢٨.

على الخطاب الشعري في هذا النص بشكل واضح لتؤكد موقف حضور الذات واغترابها لكن بشكل آخر، يقول الشاعر:

هيا بنَّا بالطيـش نصفُــع بعضنــا

متشاكسين: خطيئة وملاكــاً

ونثور أَشباحاً علــى أجسادنــا

رفضــاً بــوجه كياننا وعـراكــا

حتى نقيء عـلى الترابِ جراحنا

ونخر من مزفٍ هنا وهناكــا(١)

حيث جمعَ رحمه الله بين الخطيئة والملاك والروح والجسد، وكلٌّ منهما لهُ دلالة مغايرة للآخر، وما تزال الضدية حاضرة من خلال المقابلة بين الضحك والبكاء في هذه الصورة الدرامية التي تتداخل فيها ملامح الموقف المأساوي للنهاية مع ملامح السخرية من مسببات هذه النهاية، ليصبح الضحك والبكاء/ السخرية والالم – موقفاً وجودياً متداخلاً ليترك أثره الواضح في خلق حالة الانشطار والغربة عن الذات وعن الوجود، معززاً ذلك كله بحضور السلطة (الطغاة) ودورها الواضح في خلق مسببات انبعاث موقف الاغتراب عن الذات وعن الواقع.

أَو نستشيط بضحكــةٍ مــجنونة

لنهــايتينا ريثمــا نتباكـــى

في مشهدٍ حضر الطغاة لعرضهِ

مستمتعين بغربتي وشقاكا(٢)

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٢٨.

(٢) المصدر نفسه: المكان نفسه.

لقد عبَّر التضاد عما يعتري ذات الشاعر من قلق واضطراب من خلال انتشار الصور المتقابلة التي خلقت فضاءً شعرياً ساد النص، ومن هنا اضفت الثنائيات الضدية على النص دلالة جمالية تثير المتلقي نحو النص وتجذبهِ اليه.

وفي بيتِ اخر يستخدم (جعفر محمد لفتة) أُسلوب الأمر ولكن بآليةٍ أخرى حيث يأتي بالفعل المضارع المسبوق بـ لام الأمر.

فلينعقر " هابيل " بين حرائه

متعفراً بسجودهِ وجحودي[١]

في هذا البيت تبدو معالم الثورة واضحة عبر توظيف البعد الرمزي لـ(هابيل) الذي يمثل جانب الخير والصلاح المظلوم. ثم بعد ذلك دمج دلالة هذا الرمز برمز ثوري آخر أَشار اليه الشاعر (جعفر محمد لفتة) بذكر (الحراء) الذي يبث دلالة الثورة الإصلاحية الكبرى من خلال ارتباطهِ بالرسول الخاتم محمد (ص) فنحن هنا أمام موقف متأزم يعيشه الشاعر مع ذاته وهي تتحرك ثائرة وجاحدة ومتمردة على نفسها وعلى رموز الثورة التي آمنت بها مدفوعة بمشاعر يأس وجحود عميق ناتج عن الخيبة المريرة التي يبثها الواقع الرازح تحت نيّر الطغيان والاستبداد المشار اليه ضمنا في هذا البيت كوجه آخر لـ (قابيل) قاتل أخيه، وتتكرر الرؤية ذاتها في بيت اخر حيث يقول الشاعر:

فلتنعقر ما كان "قابيل" سوى

صنمٍ نفختَ بطينهِ فتمادى[٢]

يتضمن هذا البيت بنية رمزية عميقة فالرمز ((هو اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة))[٣]، فقابيل هنا رمز

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٢٩.

(٢) المصدر نفسه: ٣٠.

(٣) زمن الشعر – أدونيس، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط٥، ١٩٨٦: ١٦٠.

للنظام السابق الذي تفرعن وتمادى في طغيانه نتيجة خضوع الشعب ورضوخه، والشاعر يخاطب ذاته المغتربة بلغة ساخرة متأزمة في الوقت نفسه مصوراً ان تمادي (قابيل) في طغيانه وعقره لهابيل – رمز الذات والمجتمع؛ ما جاء الَّا نتيجة لما جنته يد هابيل نفسه في تأليهه وطاعته لصنمية السلطة المستبدة.

وقد ساهمت تقنية الرمز في البيتين في توضيح الصراع الدائر بين الشعب والسلطة حيث يحاول كلٌّ منهما التغلب على الأخر، عبر اتكاء الشاعر على قصة ابني آدم (ع) (هابيل وقابيل) والتي شكلت ثيمة أَثيرة لدى الشاعر كثيراً ما يستدعيها في نصوص مدونتهِ.

٣- **النهي**: ((هو طلب الكف عن الفعل على وجه الأستعلاء))[١]، والنهي هو احد التقنيات التي استخدمها الشاعر في إيصال رفضه إلى المتلقي، حيث يقول في أَحد النصوص:

لاتبتئسْ فقــد انتميت لعالـــمٍ
أسمى بأَنْ يعنيك مــن أدناكـــا
تعساء هذي النّاس حتـــى أنهم
سأموا العمى من شكهم وهداكا
حمقى أضاعوا بالمعاش حياتهم
فتذمروا مــن فقرهـم وغناكـا[٢]

توحي دلالة الألفاظ إِلى أن الشاعر محرض على الثورة والتمرد ويسعى إلى حياة أفضل وكأن هذهِ الأرض لا تصلح لأَن يتشارك فيها الشاعر حياته مع هؤلاء البشر، فرفض الواقع، والتمرد عليه قاده إلى استشراف المستقبل نائياً به عن حياة الخنوع وعن صفة الظالمين.

(١) جواهر البلاغة – احمد الهاشمي: ٧٦.

(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٤ – ٣٥.

وفي نص اخر يجسد رؤية الرفض وهو يمتلئ بالتفاؤل والأمل.

لا تيأسي فالموت يقتلهُ الرجاء
وليس معنى أن نموت هو الفناء
يا أخت هابيل المضرج .... بالدماء
قابيل مزَّق من أخيكِ رداءهُ (١).
وأخوكِ مزقه الرجاء
فلتضحكي يا قبلة بيضاء
من قبل السماء (٢)

ابتدأ (الشاعر) هذا المقطع الشعري ناهيا (لا تيأسي) وأنهاه آمراً ((فلتضحكي)) وما بين الأمر والنهي تمتد رحلة الأمل والتفاؤل وكأنه رحمه الله تيقن من أَن خير وسيلة لمقاومة الموت هي الامتلاء بالحياة، استدعى الشاعر في هذا النص ايضاً قصة ابني آدم وكيف قتل احدهما الآخر، فقد اتحد الشاعر مع حدث الحكاية التي حصلت في الماضي وأَعاد دلالتها بإطار زمني حديث. فهو يشبه صراع الإنسان العراقي مع النظام السابق بصراع هابيل وقابيل وقد جسد هذا الصراع من خلال حكايته الحوارية مع اخته، وربما أُخت هابيل هنا هي ليست الأخت الحقيقية لجعفر وإنما هي رمز للقضية، ولو لم تكن كذلكَ لما كناها جعفر (يا قبلة بيضاء) وهي إشارة واضحة تختصر دلالات ومعانٍ كثيرة ترتبط بنفسية الشاعر الذي يتطلع للانتصار ولو كان على سبيل التمني.

لم يكتفِ الشاعر في إبراز رؤيته الرافضة بالاتكاء على الأساليب الإنشائية، فقط بل لجأ الى بعض الأساليب البلاغية مثل (النفي – الشرط)، حيث يعد النفي أسلوب رفض صريح في شعره، فهو ينفي ليؤكد رفضه للواقع المزري الذي كان يرزح تحت نيره

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٤٠.
(٢) المصدر نفسه: ٤١.

ابناء العراق، وينفي ليؤكد الثورة والتمرد وينفي ليؤكد ذاته، ولعل الأداة (لن) هي الأداة الأبرز في تأكيد النفي لديه.

في حضرة الليلِ وأشباح الظلام
أنا لن أنامَ .... أنا لن أنامَ
وصدى انين الأبرياء بمسمعي
رصاصةٌ تمَّزقَ الهواءَ بأنتقام
فيضحك القدر
وتبسمُ الأشباح في الأثر(١)

لقد سيطرت الصورة السمعية على هذه الأبيات (فالأنين – الرصاصة – الضحك) كلها دلالات على الصوت، الذي يؤرق الشاعر ويمنع عنه أطياف المنامِ.

لقد رسم الشاعر مشهد المقاومة الذي يُشّيد على بقايا الآلام والحطام، وفي نص آخر تتجدد رؤية الرفض المتجسدة بأسلوبية (النفي لن).

لن تُجهَضَ الأنفاس مـــن ثورةٍ حبلى بمولـــودٍ هـــو المنتظـــر
أصـــرارنا ملحمـــةٌ جـــرحهـــــا مـــتهـــمٌ بـــالنزفِ ضـــد الخثـــر
تعضُّ سوط القمع أوجـــاعـــــه وتمضـغ الجـــوع بمـاء الكـــدر
لكنَّهُ الحـــب الـــــذي شـــفـــنا من عصفِ اشواقٍ لنا تشتجر(٢)

يؤكد الشاعر في هذا السياق استمرار النفي في المستقبل ايّ أن الثورة لن تخمد دون تحقيق اهدافها وستضع هذهِ الثورة مولودها الذي انتظره الثوار وهو النصر، ولأن الرفض عنده ثورة حسينية تستمد من واقعة الطف سر انطلاقها واستمرارها فلقد استدعى

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٤٢.
(٢) المصدر نفسه: ٦٧.

جعفر شخصية الأمام الحسين (ع) لأن الحسين هو المعادل الرمزي لكل ثائر ينطلق في ثورته لنصرة المظلوم.

اليكِ فلن يستطيع الطغـــاة بأن يستبيحوا صـــدى مغـــرداً
ولن يستطيعوا بأن يصلبـوا جبيناً من الشمسِ مستوقداً؟!!
ولن يستطيعوا بأن يذبحـــوا (حسيناً) وإن جـرحـواَ (أحمدا)
ولن يستفزوا بأصفـادهـــم شعـوبـاً بأجيالهـا تفتـدى[1]

والتركيب لن والفعل المضارع يأتي للدلالة على ((نفي الزمن المستقبل الاستمراري والزمن المستقبل القريب))[2]، وقد وظّفهُ الشاعر في هذا المقطع ليدلل على المستقبل الاستمراري، وقد تكرر حرف النفي (لن) اربع مرات في هذا المقطع ولا شك فإنِه يمتاز بقدرة تأكيدية عالية تعبر عن عزم الشاعر على رفض الأعمال المنفية، وتكرار حرف النفي منح القصيدة إيحاء دلالياً استمدَ صداهُ من عزيمة الشاعر المتوقدة.

ومن الأَساليب التي ورد ذُكرها طفيفاً في رؤية الرفض، (أسلوب الشرط) الذي استطاع الشاعر من خلاله أن يحقق انتصاره على خصمه.

أشقـــى فأسخر مـــن تبجيل مملكةٍ
تشقى بفرعوني المهووس من عقدي
لو دمروا المسخ من عجلي بثورتهم
لانسل هدهي القدسي مـــن صفـدي
أو انهـم كبحوا بالرفـض حيونـتي
تأصّلَ الوثن الموبوء مـــن جســدي
لـكنهم ركعـوا فاستفحلت بدمـــي
قـــهراً غـــوايته واستعبدت رشـــــدي

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة د: ١٠٥.

(٢) اللغة العربية معناها ومبناها – تمام حسان، دار الثقافة، ١٩٩٤: ٢٤٨.

فليحملوا صخرتي مـا دمتُ سيدهم*

وزراً لسيزيف ألقـــى عبأَهُ الأبدي[١]

جسد الشاعر رؤيته الرافضة بأسلوب الشرط مثلما استدعى قصة موسى عليه السلام التي ساعدته على إقصاءِ خصمه من خلال خطابه الشعري الثائر، وبيَّن الشاعر أن خضوع الخصم وركوعه هو الذي ساعد على أستفحال الرفض لديه.

وأبرز ما يميز هذا النص هو توظيف الأسطورة حيث ((يعد أستغلال الأسطورة في الشعر العربي الحديث من أجرأ المواقف الثورية وأبعدها أثاراً))[٢]، لأنها دللت على معاناة الأنسان العربي في العصر الحديث وبشكل واضح.

لقد وظف الشاعر في هذا النص ((أسطورة سيزيف)) التي انزاحت عن الدلالة الحقيقية لمضمونها، فسيزيف الذي طالما كان الأنموذج الصارخ للعذاب الأبدي المستمر، قد استيقظ من نومه فتمرد وثار ولم يعد راضياً بالصخرة مسيرةً لحياتهِ، وإنمَّا أَلقى هذهِ الصخرة عن كاهله وترك حَملهَا للذينَ ماتَ فيهم شعور العزة والإباء، ولاشك أن استخدام الأسطورة ((يثري النص الشعري ويفتح افاقه ويجعله اكثر عطاءً ويدحض التسطيح عنه))[٣]، إن تحطيم الأسطورة وإعادة خلقها بدلالة جديدة ما هو الا خلق إبداعي متميز يحسب لصاحبهِ، وقد تتضافر في رؤية الرفض أساليب شتى، كما في النص الاتي : –

من ذلكَ العابرُ المجتاحُ مملكتـي ... قفْ دون شأنك لن تقتادَ إذعانـــي

هل كنت تحسب بالثؤباء تأسرني ... أو أن أعيرك بعض الوقت سلطانـي

أني تنزهت بالإغراق في سنتـــي ... في عالم الفكر لا في العالم الفاني[٤]

---

* لم يرد هذا البيت في الديوان وانما ورّد في المسودات.

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٩.

(٢) اتجاهات الشعر العربي المعاصر – احسان عّباس، سلسلة عالم المعرفة، دار القبس، الكويت، ١٩٧٨: ١٢٨.

(٣) لغة الشعر العربي – عدنان حسين قاسم، مكتبة الفلاح، الكويت، ط١، ٢٠١١: ٢٥.

(٤) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٧.

من يحاول سبر أغوار هذا النص ستتجلى لهُ ملحمة رافضة حشَّد لها الشاعر كلَّ أساليب الرفض (الاستفهام بمن) والأمر (قف) والخبر (أنيّ تنزهت)، في هذا النص يرفض الشاعر الموت ويتحداه بكل ما أوتي من قوةٍ فهو الرافض للقيود. الباحث عن يقين المعرفة الذي ينطلق من رؤية ثورية تمزق جمود الواقع وسكونه العقيم فهو يتحدى الموت ويبين له أن لا يغفو ولا يأخذه نعاس او نوم فقد غرق في عالم روحي بعيد عن عالم الفناء والماديات، لقد اصبح السؤال غاية وهدفاً لدى الشاعر أكثر من كونه فعالية جمالية يزين بها قصائده وهذا يدلّ على حداثوية النص لدى الشاعر وتمكنه من تكثيف لغته الشعرية الخاصة.

المبحث الثانـــي

صورة الموت

في

شعر جعفر محمد لفتة

شغلت صورة الموت حيزاً واسعاً من نتاج الشعراء في العصر الحديث، وأختلف الشعراء في التعامل مع ثيمة الموت فمنهم من دعا الى لقاء الموت واستشرافه، هرباً من الآلآم المضنية التي أنهكت أجسادهم، كما فعل السياب، الذي يقول:

إنـيَّ سأحيا لا رجاء ولا اشتياق ولا نزوع

لا شيء غير الرعب والقلق الممض على المصير

ساءَ المصير!(١)

في هذا النص ((يكشف السياب أوراق الموت من خلال مفردات الانهيار الذي خلقَ افقاً معتماً وواقعاً عدمياً))(٢)، ويأتي من بعد السَّياب أمل دنقل الذي وجد نفسه منذوراً للموت منذ نعومةِ أَظافره حيث يقول :

معلقٌ أنا على مشانق الصَّباح

وجبهتي بالموت محنية!

لأنني لم أَحنها.. حية

يا إخوتي الذين يعبرونَ في الميدان مطرقينَ

منحدرين في نهاية المساء

لا تخجلوا ... ولترفعوا عيونكم اليَّ

لأنكم معلقون جانبي.. على مشانق القيصر(٣)

في هذا النص ((لا يخفى على القارئ صورة الشاعر المتماهية مع صورة المسيح، فكلاهما يتعذب برسالته وكل منهما معلقٌ على صليبهِ وموت كل واحدٍ منهما يكتبُ الحياة في أَسمى معانيها))(٤).

---

(١) ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت – لبنان، ٢٠١٦: ٤٤٧.

(٢) تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر – أميمة الرواشدة، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠١٥: ٣١.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة "امل دنقل": ١١٠.

(٤) تراجيديا الموت: ٤١.

أَما محمود درويش، فيخالفُ صاحبيه في التعامل مع ثيمة الموت، فهو الذي قابل الموت وجهاً لوجه حين فارق الحياة لمدة دقيقتين، عندما أُجريت له عملية القلب المفتوح، فهزم الموت، وعاد الى الحياة منتصراً، حيث يقول:

هزمتك يا موت الفنون

هزمتك يا موت الأغاني في بلاد الرافدين

مسلة المصريَّ مقبرة الفراعنة

النقوش على حجارة معبدٍ هزمتك

وانتصرت(١).

لقد برزت صورة الموت واضحة جلية في قصائد الشعراء في العصر الحديث حيث ((تبين أن الموت ينشر ظلاله في كلّ الأفاق والرؤى حتى خطاب الحب))(٢)، وذلكَ لأن الشاعر في العصر الحديث قد ازدحمت لديه أحاسيس كثيرة سببت له ضبابية الرؤية التي جعلته لا يفقه ما يحمله الغد الجديد.

فكأنّ الشاعر أَصبح يرى صورة الموت وهي ثابتة في كلّ شيء(٣)، فعلى الرغم ((من اكتشاف حتمية الموت فإنه يؤدي الى صدمة عميقة وأنّ الأنسان لم يتقبل دون مقاومة مشهد انفصالهِ عن الأرض وكلّ بهائها أو الفقدان الحتمي لأحبائه فإن هناك عزاءً تمثل في الإيمان بالبعث والخلود))(٤).

وقد ينظر شاعر آخر الى الموت، برؤية مختلفة يجد عبرها أنَّ الحياة والموت متساويان، كما فعل أبو القاسم الشابي حين قال:

---

(١) الجدارية– محمود درويش، رياض الريش لطبع الكتب والنشر، ط١، ٢٠٠٩: ١٢٦.

(٢) تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر: ١١.

(٣) ينظر – الموت في شعر السياب ونازك الملائكة – عيسى سلمان (ماجستير)، جامعة بابل، ٢٠٠٣: ٩.

(٤) الموت في الفكر الغربي – جاك شارون/ ت: كامل يوسف، مطبعة الرسالة، الكويت، ١٩٨٤: ٢٣.

... ثم تحت الصنوبر الناضرِ الحلو تخطُّ السيـول حفرة رمســـي

وتظـل الطـيور تلغو على قبري وتشدو النسيــم فوقي بهمـسِ

وتظــل الفصـول تمشي حوالي كمـــا كنَّ في غضارة أَمـسِ[1]

وترى نازك الملائكة أن موقف أَبي القاسم الشابي في هذهِ القصيدة ((يعيدُ الى الذاكرة موقف الشاعر الانجليزي جون كيتس الذي يمكن أن نسميه شاعر الموت المفتون الأكبر، حيث يقول في إحدى قصائده الشعر والمجد والجمال أشياء عميقة حقاً ولكن الموت أعمق مكافأة في الحياة الكبرى)) [2].

ولا شك أنّ (جعفر محمد لفتة) أَحد الشعراء الذين أَخذوا على عاتقهم استجلاء ثيمة الموت وتفكيك مكوناتها، لأنه تعايش مع الموت عن قرب، كيف لا وهو العراقي الذي كان يرى الموت جزءاً من تفاصيل الحياة اليومية للعراقيين، كان يبصر طوابير الموت وقوافل الشهداء، فيقف رافضاً لهذا الواقع، فيتفجر داخلهُ بركان الشعر الذي كان يقذف زواجر الرعود كما وصف رحمه الله (قصائده).

قصـــائد كأنها زواجر الرعود

على ضحايا البغي من ثمود[3]

بعد استجلاء مدونة (جعفر محمد لفتة)، ومحاولة سبر أغوارها، وفك شفراتها ورموزها، يظهر خطاب الموت بوصفه خطاباً مسيطراً على نتاج الشاعر ورؤاه الشعرية، فبعد إحصاء بسيط لمفردة الموت التي تكرر ذكرها في مدونة الشاعر، تبين لنا أنها بمدلولها الصريح ذُكرت خمس عشرة مرة، كذلكَ تكرر ذكر الفاظ مرادفة للموت في دلالتها مثل (العقر، الذبح، الوداع، الرحيل، الردى...).

(١) ديوان شعر أبي القاسم الشابي (أغاني الحياة)، دار مصر للطباعة والنشر، ط١، ١٩٩٥،: ١٤٣.

(٢) قضايا الشعر المعاصر – نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت – لبنان، د.ت: ٢٧٢.

(٣) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٦٤.

علاوة على ذلكَ وردت الفاظ تشير الى الموت من قريب مثل (القبر – الجثة – الكفن – المقبرة – الهيكل) فضلاً عن سيطرة اللون الأحمر بوصفه طقساً من طقوس الموت، على أغلب الصور الشعرية التي برزت في مدونة الشاعر؛ كان جعفر يتصور الموت قريباً منه، ويفكر فيه بشكل غير متوقع، ويبتعد عن المزاوجة التي تربط الموت بالحياة، وتجعلهما متضادين، حيث لم ترد مفردة الحياة إلا ثلاث مرات في مدونة الشاعر، فقد كان الشاعر ينطلق في رؤيته للموت من عقيدة دينية راسخة وإيمان مطلق بالله سبحانه وتعالى، ساعداه على مواجهة الموت والتغلب عليه.

على الرغم من أن خطاب الموت في شعر (جعفر محمد لفتة) كان خطاباً طاغياً، الاّ أنه لم يكن خطاباً يضيّق الافاق، وينشر الغموض، انما كان خطاباً متألقاً، ينبعث على هيئة رؤى شفافة تبث الأمل وتَعِدُ بأن النصر قريب، وهو بنزعته هذهِ لا يخرج عن ديدن الشعراء الذين خاضوا تجربة مواجهة الموت، والسير في ظلاله واتخذوا منه الثيمة الأبرز لنتاجهم الشعري و ((يتجلى موضوع الموت وانشطاراته الرؤيوية بوصفه الموضوع الأثير المكون لرؤية الشاعر وتجربته الشعرية))[١]، وهذا يدل على أن الشاعر لم يستسلم للموت، وانما رفض الحياة البائسة الخانقة المنسحقة تحت نير التهديد المستمر بالموت.

ومن أهم الأسباب التي دفعت الشاعر إلى استدعاء الموت واستشرافه؛ اضطرام نار الاغتراب الروحي التي ولدتها سياسة العزل الفكرية التي فرضتها السلطة الحاكمة، فظهر الشاعر وهو غريب عن روحه وزمانه ومكانه، ولا شك فأن الشعور بالغربة سمة اتصف بها شعر أَغلب الشعراء الثائرين ((حيث يبقى الثائر الحق في هذهِ الأرض غريباً متهماً))[٢]، وقد تجلت الغربة الروحية للشاعر في أكثر من نص شعري، حيث يقول:

غريباً أمتطي قلمي بــكفـي كأني ممتطٍ ظهــرَ البــراق

(١) التجربة الشعرية من الرؤية الى الموضوع – ساجدة عبد الكريم (بحث)، جامعة تكريت، كلية الآداب: ١٥٤.

(٢) بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث – خالدة سعيد (مقال): ٣.

وما بين الدروب سوى رمـادٍ تذريّه الحماقة فـي بـصاقي

عيونٌ ربما ابتسمت ولكِــنْ بسخريةٍ من الوجه الملاقي[١]

يظهر الهاجس الاغترابي واضحاً في هذهِ الأبيات فهو يبث إيحاءَهُ في كلّ مفردة من مفردات النص فقد ظهر الشاعر فارساً لا يمتلك سوى البراق والقلم الذي ينقله من غربةٍ الى أخرى، يضاف الى ذلكَ فأن تبلور الرؤية الرافضة بكل تجلياتها لدى الشاعر ساعد بشكل كبير على ظهور صورة الموت بدلالاتها المختلفة في نتاج الشاعر، ومن ابرز صور الموت وتجلياتهِ في مدونة الشاعر:

١– استشراف الموت الذاتي:

قبل الخوض في غمار الرؤى الاستشرافية للشاعر جعفر محمد كان لزاماً علينا، مثلما تقضي طبيعة أي بحث علمي؛ تحديد مصطلح الاستشراف أو الاستباق: فالاستشراف هو: ((الإشارة أو الإيحاء مسبقاً قبل وقوع الشيء أيٌّ أنه إيماء يؤذن بما سيحدث))[٢]، أو هو ((توقع حادث ما أو التكهن بمستقبل الشخصيات، ويأتي على هيئة إعلان عما سيؤول اليه مصير الشخصيات))[٣]، أو هو ((تقنية زمنية تعني الإشارة الى حوادث ستقع في المستقبل))[٤].

اذن السؤال الذي يطرحه البحث؟ ما سر هذهِ الوفرة التي وردت بها صورة الموت في مدونة الشاعر؟ وسنحاول الإجابة عن هذا التساؤل عِبْرَ تحليل نصوص الشاعر التي كان الموت مركز الدلالة فيها، ومن النصوص التي تجلت فيها رؤية الموت الاستشرافية، ما جاء في وصيته (رحمه الله) حين أوصى أُمهُ قبيل إعدامه ((والدتي العزيزة: اذا سمعت

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٧٧.

(٢) معجم المصطلحات الأدبية – ابراهيم فتحي، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس – تونس: ١٧.

(٣) بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) – حسن بحراوي، المركز الثقافي، بيروت، ط١، ١٩٩٠: ١٣٢.

(٤) البنية السردية في رواية قصيد التذللُ – علمية فرخي (ماجستير)، جامعة منتوري، ٢٠١١: ٥٥.

بإعدامي زغردي ولا تحزني فإني رأيت في المنام اني من أنصار الحسين))[١]، كذلكَ اوصى أخاه الأكبر بقوله: ((أخي العزيز أبا أكرم قلْ بعد استشهادي اللهم تقبل منا هذا القليل قرباناً لوجهك الكريم))[٢].

فمن الواضح جداً أن الشاعر يستدعي شخصية الأمام الحسين في النصين كليهما، فالحسين (ع) رمز ومعادل موضوعي لكل ثائر يتبنى رؤية الرفض، وما تحملهُ هذهِ الرؤية من دلالات ومعانٍ، ومن المفارقات التي تحمل بعداً نفسياً بارزاً، أن (جعفر محمد لفتة) كان يرى نفسه ميتاً قبل أن يموت فكأنه الميت الحيّ:

إلى الله محمولاً ترحلت رابحاً شهيداً كما قد كنت من قبل صالحاً[٣].

اما النص الذي يبرز (جعفر محمد لفتة) إنساناً تعايش مع الموت، وأطال التحديق في وجهه، وتأمُّلَ ملامحِهِ فهو مسرحيته الشعرية (ما بين أبي العلاء وهاجسه المنفعل) لقد كُتب هذا النص في مرحلة الدراسة الجامعية للشاعر أي ما يسبق وفاته بسنوات عديدة، لكّن الشاعر في هذا النص قد وصف الموت بطريقة دقيقة جداً، وقد شاء الله أن تتحقق النبوءة الختامية للشاعر كما توقعها.

أستهل الشاعر نصه بعنوان استرجاعي حيث استدعى شخصية الشاعر (أبو العلاء المعريَّ)، وتماهى معها، فمثلما كان المعريّ (رهين المحبسين): (بيته وعماه) كان جعفر (رهين سجنين): (نفسه وعصره)، ولم يكن اختيار الشاعر (جعفر محمد لفتة) لشخصية المعري اختياراً اعتباطياً أو عفو الخاطر وإنما كان اختياراً مقصوداً، له أَبعادهُ الدلالية الكامنة في نفس الشاعر، حيث ربطت ثيمة الاغتراب بين (جعفر محمد لفتة) والمعري

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٥.

(٢) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٣) المصدر نفسه: ٢٥.

((لأننا أذا ما اقتربنا من أبي العلاء أطللنا على ذروة اغتراب النفس، واغتراب المكان واغتراب الجسد))[١].

لقد استهل الشاعر النص بأسلوب سردي اذ جاءَ واصفاً لحاله حين يقول:

متكئاً حيث وقوفي

تمضغني جرذان خطايا العصر

تعيث بصومعتي

لا أملك أن أغسل عن مقصلتي

صدأ الخوف[٢]

هنا يتحدث بوصفه راوياً عليماً لحكايته المأساوية حيث يمنحنا الشاعر صورة مكتنزة بالدلالات ترسم لنا ما يلاقيه في محنته الفكرية والوجودية من تعب وإرهاق تدفعه الى (الاتكاء)، لكنه اتكاء الواقف وليس اتكاء الهاوي، مع ملاحظة الدلالة الموحية، التي مثلها بالترميز لطغاة العصر بـ (الجرذان) التي تحاول أن تقرض هيكلهُ الواقف كَمقدمة لإسقاطه وإلغائه، لقد كُتبت القصيدة بسياق حكائي كلّ ما فيه يدل على اقتراب الموت وانعدام الحياة، ومن يطيل التأمل في النص يجد أن الأفعال المضارعة قد سيطرت على بنية النص (تمضغني – تعيث – تدهور – أتاسى – أتسلق، أتقوقع) حيث يقول الشاعر :ـ[٣]

وبرغم ضجيج هتافات الشعب

وشيوع الفوضى ما بين جنوب العصر

كنت وحيداً في مأتمتي

---

(١) الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر (شعر الرواد) – محمد راضي جعفر، من منشورات أتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩: ٥.

(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٢٧.

(٣) المصدر نفسه: المكان نفسه.

أتأسى بالرمق المتخثر في أوردتي
أتسلق عبّر تجاعيد شحوبي
قمة رأسي
اتقوقع في جمجمتي

لقد أضفت هذهِ الأفعال نوعاً من الحركية ساعد على تنامي الصراع داخل النص حتى وصل الى ذروتهِ، فقد كان هذا الصراع ثنائي الدلالة والاتجاه فهو تارة بين روح الشاعر وجسده، جسده المنهك الذي تبدو عليه اثار التعب والانهماك وروحه الطامحةِ الى ألق النهاية، وتارة أُخرى بين الشاعر والواقع المتهرئ الذي كان الشاعر يسعى الى قهره والتغلب عليه، لقد منحت هذه الأفعال حضوراً متحركاً للموت، فجعلته يباغت الشاعر ويهاجمه ويتغلل في أعماقهِ، كما أَشار الشاعر وبدقة الى مكان انتمائه ووجوده حيث قال:

وبرغم ضجيج هتافات الشعب
وشيوع الفوضى ما بين جنوب العصر[١]

لا شك أَن ((جنوب العصر)) تحمل دلالة تشير الى الإنسان الجنوبي وعلى الاخص الجنوب العراقي، حيث اتشحت صورة الموت في هذا النص ببعد اجتماعي رمز فيه الشاعر الى حياة الإنسان العراقي المصادرة المهدورة.

استحضر الشاعر في هذا النص لحظة الاحتضار، وما تحملهُ من دلالات وأبعاد نفسية عصيبة وقاسية، فقد استطاع تجسيد الخواء الذي في داخلهِ عن طريق كثير من الصور الشعرية التي تخللت النص، وبثت دلالاتها فيه، لا سيما صورة (تمضغني جرذان خطايا العصر) فهي هنا مركز الصورة ومحور دلالتها حيث يسعى الشاعر عبرها الى أن يجسد (الخواء) الذي يكمنُ في داخله، وما هذا الخواء في الحقيقة الَّا معادل موضوعي

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٢٧.

يرمز به الشاعر الى موته الذاتي الذي استشرفه قبل حصوله، بعد كلِّ هذا الصراع بين الشاعر وطيف الموت الذي ملأ المكان وفرضَ سلطتهُ عليه، يحسم الشاعر أمره معلناً انتظاره (لثقب صفير الصوت) ايّ انه تقبل الموت بوصفه حقيقةً واقعةً لا محالة.

لقد جاءت مفردة (منتظراً) بوصفها ثيمةً دلالية تحمل الكثير من الدلالات والمعاني، فهي التي حسمت الصراع، وأعلنت النتيجة، حيث ((كانت جدلية الحياة والموت، هي رسالة بعض الشعراء الى جمهورهم، وهي رسالة تضع الخصب مكان الجفاف، والأمل مكان اليأس، والحياة مكان الموت والنصر مكان الهزيمة))[١].

يمضي الشاعر في رؤيته الاستشرافية للموت حتى نأتي الى نص اخر يقول فيه الشاعر:

أَرداكَ أَنــك مــولعٌ ببكــائها ... ويقولـها عند الرحيل فداكــا
تبكي عليك فلا يهزك شوقها ... متشاغلاً عن لومها بهواكــا
أقسمت حباً أَن تراكَ مـغفراً ... وعلى يديها في الوداع يداكا
تعساً فكم أثمتْ بقتلك حقبةٌ ... لـمـا أراقـت أدمعي ودماكا[٢]

لا شك أَن الوداع، ولا سيما وداع الأحبة، ما هو الا صورة من صور الموت، لذا يصف الشاعر في هذا النص حالة الوداع التي جرت بين الشاعر وحبيبته وقد تم هذا الوداع في إطار درامي، صوّر فيه الشاعر قساوة المشهد، ومأساوية الصورة، فالحبيبة تبذل قصارى جهدها كي تثني من عزمه على الرحيل إلاّ أنه يأبى ذلك وبشدة لأن ما يشغله أكبر شأنا وأسمى مكانة الا وهو الشهادة التي تمثل(هواه) الحقيقي.

(١) أَزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر– احمد المعداوي، منشورات دار الآفاق الجديدة، ط١، ١٩٩٣: ١٧٢.
(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٠.

عندما نتأمل هذا النص نجد إنساناً ساعياً الى الموت برغبة شديدة، فكأنه ينتمي الى الموت اكثر من انتمائهِ الى الحياة، وربما كان الشاعر يعاني ((وولادة وعي لا يموت))[١]، والاّ فما المبرر الذي يدفعه الى أن يشترط على نفسه أنّ فكره لن ينتشر الاّ اذا مات!

جبيني أن يُرى للجرح فـــي لألائــه اثـــــرُ
خـلودي أنّ لي فـكرّاً اذا مــا متّ يتنصـــرُ
وشـــأني أُننـــي قلـمٌ لـوجه الله منعقـرُ[٢]!!!

تتقنع هذهِ الأبيات بالرموز الموحية التي يسعى من خلالها الى التأثير في المتلقي، وتبرز لنا المفارقة المعنوية واضحة في البيت الثاني حيث يربط الشاعر بين (موت الجسد – انتصار الفكر) وهنا يستشرف الشاعر موته حين قال (أنني قلم) فرمز بالقلم عن الشاعر الذي سخر شعرهِ خالصاً لوجه الله.

ويستمر الشاعر في تسطير رؤى الموت الاستشرافية التي تحتاج الى وقفة طويلة وتحليل عميق لأن دلالاتها لا تنكشف من الوهلة الأولى، ومن ذلكَ قول الشاعر:–

عراق تـلـظـى دمـي مـــزبـداً فـعابـث أعصـارها مـنشـــــدا
وبـــاغـت إطـــلاقتي في المدى بإطـــلاقةٍ من شواظ الصـــدى
تـشظيت حـــتى سبقـتُ الزناد وأرديـتُ بالـمـوت كـل الـعدا
وهرولتُ حتى عبرت الرصاص على صهوة النصر مستشهـدا
شـجار البنادق مـــا يستخف بهِ من تشظى وشق الـــردا[٣].

(١) في القول الشعري – يمنى العيد: ٨٠.
(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٥٠.
(٣) المصدر نفسه: ٥٤.

إن تجربة جعفر مع الموت، تجربة نابعة من أعماق ذاته، فهو يتعامل مع الموت تعاملاً إيجابياً قلَّ نظيره، كأنه في رحلة سباق مع الموت، فهو أسرع من الرصاص، وأقرب من الصدى، فأي ارادة هذهِ التي جعلت من الموت حياةً منشودة؟ من يمعن النظر، ويطيل التأمل في هذا النص، يجد أن الفعل الماضي قد انتشر على مساحة واسعة من النص، حيث منح هذا الفعل نوعاً من الثبات لإرادة الشاعر، من خلال التعامل مع الموت وكأنه حقيقة حادثة ومفرغ منها مثلما امتلكت هذهِ الأفعال بعداً دلالياً دللَّ على استفحال الصراع مع الموت.

ومن أَبرز النصوص التي تجلت فيها الرؤية الاستشرافية للموت بشكل جلي وصريح هو نص ((خطى حمراء))[1].

في دربي النائي خطىً حمراء تقتحم الحدود
***انا لست من عصري سوى قلم ستعقره ثمود**
يا ظلي الممتد من قدمي رجوتك لــو تعـود
من أَين لي صبرٌ أراك وانــتَ تعثرُ بـالقيـود

جاء العنوان عتبة من عتبات النص، فهو الذي منح النص كينونته، وفسح الطريق أمام المتلقي كي يتمكن من الولوج الى أعماق النص، واكتشاف رموزه ودلالاته، فلا نغالي إذ قلنا إن عنوان النص شفرة تحتاج الى متلقٍ يعمل على تفكيك دلالاتها ورموزها العميقة.

إن عنوان النص كانت له دلالة مقصودة حاول الشاعر عبرها إيصال ما بداخله الى المتلقي بشكل ايحائي رمزي، (فالخطى الحمراء) عنوان يكسر أفق التوقع ويغير اتجاهه لأن الخطى دلالة على التحول والانتقال من حالة الى أخرى، وغالباً ما تكون

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ١١٨.

* ورد في المسودات (انا لست من كوني سوى قلم)

الخطى دلالة على البداية والانطلاق في طريق جديد، ولكّن عندما تكون هذهِ الخطى حمراء فإن الدلالة ستتحول الى رسالة مشفرة تحتاج الى من يفك رموزها.

(فالحمراء) هنا إشارة الى أَنها خطى محفوفة بالمخاطر وتقود الى النهاية والعدم، فالنص عند جعفر رسالة للمتلقي عليه أَن يعرف كيفية التعامل مع رموزها وإيماءاتها وقد أضفى الشاعر على النص دلالة جمالية أخرى عندما تناص وبشكل أشاري مع قصة صالح (ع) وناقته التي عَقرتها ثمود، حيث قال الشاعر:

انا لست من عصري سوى قلم ستعقره ثمود(١)

فكما فعلت ثمود وعقروا الناقة ظلماً وبهتاناً عقر ازلام النظام جعفر ومن سار على خطاه، قال تعالى: ﴿فَعَقَرُوهَا فَقَالَ تَمَتَّعُوا فِي دَارِكُمْ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ ذَلِكَ وَعْدٌ غَيْرُ مَكْذُوبٍ﴾ (٢)، لقد جاءت اللغة التي كتب بها النص لغة كاشفة ((لأن لغة الكشف هي التي تضيء التجربة، تطرح الاسئلة، تبتكر الرموز وتستشرف المستقبل))(٣).

٢- الموت عبر الآخر:

موت الآخر أو موت الآحبة ما هو إلا صورة من صور الموت التي تناثرت في ثنايا مدونة الشاعر الشهيد، فهي رثاء لمن رحلوا وتركوا الشاعر وحيداً، فبموت الآخر يبدو كلّ شيءٍ كئيباً تنعدمُ فيه الحياة، وليس غريباً أن يشغل الشاعر نفسه بفكرة الموت، وهو الذي ابتلي بفقد من أَحبهم، فموت الآخر ما هو ألاّ صورة من صور الموت الذاتي فالشاعر يرثي نفسه، ومن النصوص التي تجلت فيها صورة الموت عبر الآخر النص الذي يرثي فيه جعفر أخاه جاسم بعد استشهاده:

---

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ١١٨.

(٢) هود: ٦٥.

(٣) حركية الإبداع (دراسات في الأدب العربي الحديث) – خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٨٢: ١٤.

اخـــي لـــم تقبـل فمي فانتظر ولـــــم تعتنق بانتشـاق طـيوبـــي
ولـــم تصطحبنـي إلـــى نزهـةٍ لـتمـــلأ من كـــلّ ورد جـيوبـــيٍ
ولـــم تدفيء القلب فوق السرير بدفء من الشمـــسِ فوق السهوبِ
ولـــــم تـنتبه للبكـاء المـريـــر بـعينـي وســـط الـزحـام الـكئيـبِ
أيدريك مـــاذا يقـــول الصـغار وقد ســرت نعشـاً بـخطو وجيبِ[1]
اخـــا جعفر تقتفيهُ الـــغيـــوم بمـــا انسـحَ خفقـاً وصفق القلـوب
وصلى فذابت عليه النجـوم عما ذاب طـــلٌ بغـصـــنِ رطـــيب[2]

انه موت يحمل في طياته دلالات عميقة فهو الموت الذي يولد منه موت الشاعر، إنه رثاء الذات بدلالة الآخر، لقد افتتح الشاعر هذا النص منادياً لأخيه[3]:

أخي لم تقبل فمي فأنتظر ولم تعتنق بانتشاق طيوبي

فكأنه بهذا النداء يحاول إرجاعهُ إلى الحياة، يوجه الشاعر في هذا النص خطاباً يضمر في داخله عتاباً مريراً، فهو يعاتب أخاه بشده كأنه رافضاً لهذا الموت.

فقد جسد الشاعر تجربة الفقد وعمَّق دلالاتها عندما لجأ الى تقنية الحوار

أَيدريك ماذا يقول الصغار وقد سرت نعشاً بخطو وجيب

فهذا الحوار ليس بين الشاعر وأخيه الفقيد، وانما هو حوار بين الموت والشاعر ولكنه حوار من بعيد يختفي وراءه موت الشاعر نفسه عبر موت أخيه.

ولكي يؤكد الشاعر حالة الفقد والغياب ويعمق دلالتها في ذهن المتلقي لجأ الى استخدام النفي الذي تكرر خمس مرات في النص (لم تقبل) (لم تعتنق) (لم تصطحبني)

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٦٢.
(٢) المصدر نفسه: المكان نفسه.
(٣) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(لم تدفئ) (لم تنتبه)، أي أَن هذا التكرار جاءَ على وفق دلالة نفسية مقصودة من قبل، حيث ((إن تكرار الأَصوات والكلمات والتراكيب ليس ضرورياً لتؤدي الجمل وظيفتها المعنوية والتداولية، ولكن التكرار يقوم بدور كبير في الخطاب الشعري او ما يشبهه من انواع الخطاب الأخرى))[١]، اي الخطابات التي يتدخل التكرار عبر ظلاله الايقاعية في خلق فضاءاته المتناغمة المولدة لظلاله الدلالية والايحائية.

إن تجربة الشاعر جعفر محمد مع ثيمة الموت، تجربة من أَعماق الذات فهو الشاعر الذي تعايش مع الموت حتى كأن الموت سيرة حياته، فهو يحاول جاهداً أَن يبعد الموت عمّن أحب وَلكنْ دون جدوى! حيث يقول:

أسفي على زمن مضى لم يبق الا الذكريات
ومدامعاً تذر الشؤون من الأسى مغرورقات
هل كان لي قدر أرى زمر الأحبة في شتات؟!
ليرى بلا جنح غدا امسى يرتل زقزقات
إن صاح لم يصل الصدى أَو كف يدركه الردى
والموت آتٍ ثم آتٍ [٢]

لا شك أنَ الرحيل والوداع والفراق ما هو إلّا صورة من صور الموت والفقد المعنوي الذي يترك أثره بالغاً في ذات الشاعر، ينطلق جعفر في هذا النص من رؤية تصالحت مع الموت، وأعتادت على وجوده، فلم تجد غير انتظاره وهذا لا يدل على الأستسلام بل على أن الموت وجه من وجوه الحياة.

---

(١) تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) – محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٦: ٣٩.

(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٦٨.

٣- الموت والحب:-

من صور الموت وتجلياتهِ التي وردت في مدونة الشاعر الشهيد جعفر محمد صورة الموت والحب والتي يمكن أَن نعَّدها مفارقة بارزة حيث يجمع الشاعر بين صورة الموت وما توحيه من دلالة نفسية قاسية، وصورة الحب الذي يوحي بالحياة والأمل والغد المشرق.

لقد تكرر ذكر المرأة في مدونة الشاعر بأسماء متعددة (سمراء، سمر، حوراء، عفراء...) فقد تكون هذهِ المرأة المذكورة هي امرأة حقيقية تبادل الشاعر معها مشاعر الحب، او قد تكون مجرد رمز يرمز بهِ الشاعر الى الأرض او القضية، فالمرأة صنو للأرض، ومن ينبض قلبه بالحب لأرضه، لا شك فأنه يملك حباً للأنثى من حوله.

ودلالات الموت التي انتشرت في نصوص جعفر محمد لم تكن نزعة رومانسية ولا شطحة خيالية عابرة وإنما كانت رؤية تولدت من مرارة الواقع وقساوته، حيث يتحمل الشاعر المعاصر نقل تجربتهِ الى المتلقي نقلاً مغايراً موسوماً بالاختلاف والتميز، وهذا لا يتحقق الاّ إذا كان الشاعر قد سبر اعماق اللغة التقليدية وكسر حدودها ليخترق الرؤى المستقبلية[١]، حيث يقول الشاع:

سأشقى بالذي في الصد ... ر حـينـاً ثـم اندحـــــرُ
على كفيـك يـــا (عفرا) ... ء !فـلـيلـهو بي الـقـدرُ!
ولا يبقــى اذا مــا شـــا ... ء مـن قلبــي ولا يـــــذرُ
أتيتــك هـيكــلاً ذُبِحَـتْ ... علـــى أعتابـه السـور[٢]

إن دلالة حرف الاستقبال (س) مع الفعل المضارع منحت النص دلالة الاستمرارية، فمعاناة الشاعر في الحب واضحة تفصح عن نفسها فقد جعل هذا النص من

(١) ينظر: أزمة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: ١٤٤.
(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٥٠.

الموت والحب أَعنف ما في الوجود، فقد أَظهر الشاعر استعداده للتضحية من أَجل الحب وهذهِ التضحية ماهي الاّ صورة من صور تحقيق الذات، ايّ أن الموت في الحب يعَّد ولاّدة وحياة جديدة.

وفي نص اخر تظهر صورة الحب والموت في إطار سردي حكائي يفيض بالصور الشعرية المتنوعة التي جعلت من الموت والحب محور الدلالة الأساس.

وتطرقُ بابكَ الموصود
كفٌّ.. كنت تهواها
وتنقب صمتك المهجور
تبحث عن لقاء.. كان..
في عينيك.. عيناها(١).

تشكلت رؤية الشاعر وفكرته من مجموعة من الصور الشعرية التي تنبض بالحركية والصراع والتي بينت لنا الصراع الذي يدور في نفس الشاعر، استهل الشاعر النص بالصور السمعية التي كانت مفتاحاً للدخول في إعماق النص (وتطرق بابك الموصود) ولكي يمنح النص حركية وصراعاً مستمرين عمّد الشاعر إلى الاستناد على الأفعال المضارعة التي دلت على التواصل والاستمرار في الأحداث، وقد يكون (الباب الموصود) رمزاً لذات الشاعر التي تقوقعت على نفسها، فاكتفت بالموت، وابتعدت عن كلّ ما يمت الى الحياة بصلة، وهذهِ الكف التي جاءت تطرق بعد حينٍ من الغياب هي ذكرى الحياة التي كان الشاعر يهواها.

وفي سرِ كأن الغيب
أسدلَ دونك الأستار

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٧٨.

تغرق في ضباب العالم المسكون

تنهش رأسك الأفكار

لاهثة على اثر (١)

لقد اضفت هذهِ الأفعال قدراً كبيراً من الصراع الذي يعَّمق الدلالة في ذهن المتلقي، كذلكَ جمع الشاعر المتضادات التي ساعدت على خلق فضاء شعري يوحي بما ينتاب الشاعر من هواجس نفسية كامنة.

من الحب الذي قد مات

مزّق ظلَّهُ الشبح

أحقاً مات حب الأمس

أَتدفن في قرار القبر؟

تقبر مثلما الموتى

سأخبرها.. (٢)

يبدو أن هاجس الفقد قد توغل في تجربة الشاعر بكل دلالاتها حتى خطاب الحب، فقد سعى الشاعر الى تجسيد الحيرة من هذا الفقد عبر لجوئه الى الاستفهام الذي خرج من دلالتهِ الحقيقية الى دلالة إنكارية.

أحقاً مات حب الأمس

أتدفن في قرار القبر(٣)

وقد يجتمع الحب واستشراف الموت في نص واحد، لأن صورة الموت قد أثبتت حضورها النفسي والدلالي في ذات الشاعر، فانبثقت رؤية الموت هاجساً يؤرق الشاعر

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٧٨.

(٢) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٣) المصدر نفسه: المكان نفسه.

ويشغل تفكيره، فمن يتأمل نصوص جعفر محمد سيجد علاقة الشاعر بالموت علاقة احتواء واقتراب فهو لا يبتعد عن ذكر الموت في أي خطاب من خطاباته الشعرية حتى لو كان خطاب الحب.

لست أشكو غير اني
عن قريبٍ في أرتحالِ
قد طويت الكشح عني
ما رجائي في التمني
منكِ هاتِ الوصل هاتِ(١)

إن سياق الموت الذي أورد لنا صورة من صور الموت الكثيرة شاء أن يزودنا بصورة أخرى، فقد اجتمع موت الحب مع استشراف الموت لأن الشاعر يجد الرحيل صورة من صور الفقد لا تقل شأناً عن الموت الحقيقي بكل دلالاته وحضوره.

٤- الكتابة والانبعاث:

تعد عملية الكتابة عند الشاعر جعفر محمد حالة مخاض مؤلمة، مرهقة نفسياً وعقلياً، فالشاعر يفنى من أجل أَن يمنح الحياة لنصوصهِ الشعرية، وهذا يدل على أن للموت عند الشاعر دلالة أخرى تتعلق بخلق القصيدة التي تولد من فناء الشاعر الذي يرهقه الصراع بين شكل القصيدة ومحتواها، وبين تفكيره وما يسعى الى إيصاله من رؤية دلالية، فتولد القصيدة من معاناة الشاعر وآلامِهِ فيجد في ولادة قصيدته انبعاثاً وخلوداً.

يجف الحبر في قلمي فأحنو ... على الأوراق مزرق المآقي
وأستلقي ومن أرقٍ صريعاً ... على الغبراء في دمي المراقِ
فيورق من جفافي كلّ عشب ... ويعتق كلّ حرف بانعتاقي(٢)

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٦٩.

(٢) المصدر نفسه: ٧٧.

فكأن الشاعر ينبعث من رماد قصيدته، فالحياة بكل صورها وتجلياتها في نظر الشاعر ما هي إلا أَوراق، فهو يجد في ميلاد قصيدته موتاً لهُ، ولكنه الموت الذي سيمنحه الخلود.

وتتكرر فكرة انبعاث الشاعر من القصيدة التي يكتبها في كثير من النصوص وكأنه أشبه بطائر الفينيق الذي ينبعث من رماده مرة اخرى.

ما أنت والكون مصلوباً بغربتهِ الا كيانٌ تلاشى في دجى كَابـــي

أنشودةٌ وئدت بالرفضِ صاخبةً فارتج من دمها للبعثِ تصخابي(١)

إن سياسة القمع، الذي كانت تمارسه السلطة على المبدعين فتجعلهم غير قادرين على إيصال قصائدهم الى المتلقي كان من أشد انواع الموت المعنوي الذي يواجهه المبدع حتى أننا نستطيع إن نقول إنَّ هذا الموت لا يقل شأناً عن الموت الحقيقي في ماهيته ودلالته.

فالشاعر يؤكد أن خلوده سيكون عِبْرَ أشعاره التي ستكون قادرة على نقل آلآمه وهواجسه الى المتلقي لكي يشاركه في سبر أغوارها وفك شفراتها ورموزها، حيث يقول:-

كن حيث شئتك يا فمي

حبراً على ورق العصور

تسترسل الألم المعبأ في دمي

شعراً.. تغرده البلابل

بين اقفاص الصدور(٢)

إن فاعلية حضور الموت في نصوص الشاعر الشهيد قد تجلت لنا صورة ممتزجة بروح الأمل التي تتطلع الينا عِبْر صور الموت والغياب التي فرضها الواقع المأساوي الذي

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٧.

(٢) المصدر نفسه: ٦٥.

عاصره الشاعر، مؤطراً ذلك كله بالرغبة الملحة المسيطرة على فكر الشاعر وروحه المتمثلة بحس التضحية والفداء، قرباناً للحلم الكبير الذي يتمثل بالخلاص من الطغاة وظلمهم.

دوماً سأغرق في دمي
وأغوص في ألم
عمَّا تغلغل في حجاب الصدر
من وجع الضمير
دوماً سأستبق الخطى
وأحثُ قافلة الرحيل
وغداً ... سينتصر
أَملي كبير(١)

يبدو الشاعر مسيطراً على ساحة الصراع الفكري مع الواقع والذي أعانه على تجسيد ثيمة الصراع في النص هو لجوؤه الى الأفعال المضارعة المسبوقة بحرف السين التي منتحت النص نوعاً من الحيوية والحياة، وجعلته ينبض بالأمل، لاسيما عبر دلالة الفعل (سينتصر الصباح) الذي يوحي بيقين النصر الذي سيتحقق في المستقبل بعد كلّ هذا الصراع.

إن هذهِ النصوص ما هي الا محاولة للانتصار على الموت، ونزع الحياة من مخالبه. فهي نصوص حية تعملُ على قلب دلالة الموت القاسية الى دلالة مألوفة خالية من الرعب الذي يحملهُ ذكر الموت، فكأنما الشاعر يحيا موته تجربة جمالية، لأن ((الموت الجمالي يعني التغلب على الانقطاع بأن يحول الوعي ذاته بوصفِه وجوداً للموت الى خطاب وحوار يبدأ من الموت نفسه))(٢).

(١) المصدر نفسه: ١٢١.

(٢) جماليات الشعر العربي (دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي) – هلال الجهاد، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠٠٧: ٣١٤.

المبحث الثالث

اليومي

في شعر

(جعفر محمد لفتة)

اليومي في الشعر العربي

شعرنة اليومي او القصيدة اليومية: هي القصيدة التي يستوحي الشاعر موضوعاتها من الحياة اليومية البسيطة التي يحياها الإنسان العادي والفنان ولكنْ برؤية مختلفة ومغايرة للواقع.

فهي كما يراها الناقد ياسين النصير ((القراءة الكاشفة عن غير المألوف، فهي نفي للواقع، تتجاوز الشعر الى ما وراءه، هي البحث عن غير المألوف الذي يتضمنهُ المألوف واليومي، اي البحث في الحياة))[١]، أمّا الناقدة فليحة حسن ((فترى انها تتبع عن التفاعل الاجتماعي وانعكاساته على الشاعر))[٢]، اما محمد النوبهي فيعرفها بشكل مختلف ومبسط اذ يقول ((هي علاقة الشعر بتجارب الحياة اليومية نعني التجارب العادية، التي تحدث لنا نحنُ عبّادَ اللهِ المتواضعين في معيشتنا المألوفة على هذهِ الأرض))[٣].

وقصيدة الحياة اليومية ((هي التي تسجل بطريقة أشبه بدفتر المذكرات ما نقوم بهِ كلّ يوم حتى لو كان تافهاً في نظر الاخرين، وأبرز ما يميز هذهِ القصيدة هو انسياق لغتها اليومية مع طبيعة الحدث وتأثرها بهِ، وهذا يأتي من مدى التصاق الشاعر بتجربتهِ اليومية التي هي مصدر انبعاث شعريته ووجوده أيضاً بوصفه ذاتاً إنسانية))[٤].

والمقصود باليومي ((النتاج المتكرر في حياة الناس الحامل للتطور والممتد بين الماضي والحاضر، ليصبح جزءاً من الحياة اليومية، محملاً بالتفاصيل المعتادة التي تفرز

---

(١) غير المألوف في اليومي والمألوف – ياسين النصير (بحث)، مجلة الكوفة، العدد الأول – تشرين الثاني، ٢٠١٢: ١٤.

(٢) اليومي والمألوف في شعر مصطفى جمال الدين – فليحة حسن (مقال)، مركز النور للدراسات، ٢٠٠٧: ١.

(٣) قضية الشعر الجديد – محمد النويهي، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالمية، ١٩٦٤: ٦٧.

(٤) قصيدة الحياة اليومية في الشعر العراقي المعاصر (عدنان الصائغ أنموذجاً) – د. علي عز الدين الخطيب (بحث)، كلية التربية، جامعة واسط، المجلد ١، العدد ٦، ٢٠١١: (بحث): ٩٦.

خلال عمل الناس))[١]، والقصيدة اليومية قصيدة تمتد جذورها في الأدب العربي حتى العصر الجاهلي، وما قصيدة (الجميح الأسدي) التي صورت لنا مشاجرة بين الشاعر وزوجته الا تأكيد لوجود قصيدة اليومي حيث يقول:

أَمست أمامةَ صمتاً مـــا تكلمنا

مجنونةٌ أم أحستْ أهــلَ خرّوبِ

مَّرت براكبٍ ملهوز فقال لـــــها

ضَّري الجميح ومسّيهُ بتعذيـــبِ

ولو أصابت لقالت وهي صادقةٌ

إنَّ الرياضةَ لا تنصبك للشيب[٢]

ولو تصفحنا ديوان المتنبي الذي ملأَ الدنيا وشغل النَّاس سنجد ((أنّ أَمتع ما نظَّم و أَروعه و أَجدره بالبقاء وأشده تأثيراً في نفوسنا هو قصائده البسيطة الحزينة التي ترك فيها قرقعته ودويه ونسي تعاظمهُ وعَّبر عن همومهِ الإنسانية المتواضعة في أسلوب سهل بسيط خالٍ من التكلف))[٣]، ومن ذلكَ قوله يذم العيَّد عندما حلّ عليه وهو في ديار كافور:

عيدٌ بأية حال عدَّت ياعيد؟ بما مضى أَم لأمر فيكَ تجديـدُ

أَمــا الأحبة فالبيداء دونـهم فليت دونـك بـيداً دونـها بيـدُ[٤]

يدلُ هذا على وجود قصيدة اليومي في الشعر العربي قديماً، اما في العصر الحديث، فقد برَّزت قصيدة اليومي بشكل لافت للنظر، حيث رغب الشاعر المعاصر في

---

(١) شعرية اليومي والمألوف في الأعمال الشعرية الكاملة لكزار حنتوش. شيماء خيري (بحث)، مجلة القادسية، المجلد ١١، العدد ٢، ٢٠١٢، جامعة القادسية، كلية التربية: ٩٠.

(٢) المفضليات – شرح وتحقيق احمد محمد شاكر وعبد السلام هارون، دار المعارف، القاهرة، ط٦: ٣٤.

(٣) قضية الشعر الجديد: ٧٢.

(٤) ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣: ٥٠٦.

التقربِ من المتلقي، وهذا الذي ((دفعه الى تبسيط لغته الشعرية وإحكام صلته بالأرض، وما تعج به من غبار وأنين، وبساطة فجَّد الشاعر العربي في البحث عن مادة تعبيرية متصلة بالحياة والأحياء، مادة أقلَّ فخامة وأكثر دنيوية))[١]، وهذا ما أكده الدكتور محسن أطيمش عندما نفى أَن يكون سبب توجه الشاعر العربي الى قصيدة الحياة اليومية هو التأثر بـ ت. س. اليوت وعزرا باوند، وانما السبب الحقيقي خلف قصيدة اليومي هو وعي الشاعر والتصاقهُ الشديد بقضايا المجتمع ورغبته في الاقتراب من الناس[٢]، يضاف الى ذلكَ ((تأثر الشاعر العراقي المعاصر بالاتجاه الواقعي الذي يؤمن بأن لغة الحياة اليومية بكل حرارتها وزخمها وتوترها هي لغة الشعر، وأن الكلمة الشعرية هي التي تعيش بيننا، لا الكلمة المدفونة في أحشاء القاموس))[٣]، إن أول من دعا الى شعرنة اليومي، ورأى الشعر في كلّ مكان هو ((عبّاس محمود العقاد في ديوانه (عابر سبيل) حيث أدار الشعر مع أصداء الشارع ومر بهِ على عسكري المرور ودخل بهِ الفنادق والمصارف ووضعه في فم البَّاعة المتجولين الذين أعتادوا على إزعاجه كلّ صَّباح فكتب على لسانهم قصيدة بعنوان (بابل الساعة الثامنة)))[٤]، أيضاً الشاعر العراقي (عدنان الصائغ) الذي أقترب بلغتهِ الشعرية من لغة الحديث اليومي، ومن قصائده التي يمكن أَن تعدها أنموذجاً لقصيدة الواقع اليومي هي قصيدته سلاماً يا جسر الكوفة حيث يقول الشاعر في المقطع الأول من القصيدة:

يا جسر الكوفة... أذكرني

إنّ مرت محبوبة قلبي

تسأل عني النهر... وأشجار النارنج

---

(١) في حداثه النص الشعري – علي جعفر العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠: ٣٠.

(٢) ينظر دير الملاك – دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر – محسَّن أطيمش، جمهورية العراق، منشورات دار الثقافة، ١٩٨٢: ١٧٣.

(٣) الرمادثانية، تطور القصيدة الغنائية – د. كاظم الخفاجي، دار تموز، دمشق، ط١، ٢٠١٢: ١٠.

(٤) أزمة الحداثة – احمد المحاطي: ١١٦.

وكلّ عصافير حديقتنا

في عينيها الضاحكتين... قرأت قصائد حبي الأولى

ورأيت مروج بلادي... تضحك تحت الشمس

وكتبنا- يا الله – معاً

فوق جذوع نخيل الكوفة..

أسمينا المرتعشين

هل تذكر – يا نخل الكوفة – موعدنا الأول

هل تذكر أشعار السياب.. وعينيها المطارتين.. وقلبي(١)

امتازت هذهِ القصيدة ((بحضور تجربة المرأة بوصفها تجربة متكررة فضلاً عن الطابع الأسلوبي في تقديمها المرتكز على التداعيات النفسية القائمة على التذكر واسترجاع صور من الماضي بشكل عفوي أنعكس على لغتها))(٢)، وقد تكونت القصيدة من أجواء مناخات يومية عراقية خالصة حملت نكهة التجربة العراقية بكل أبعادها ودلالتها سواء من خلال ذكر المكان (جسر الكوفة) أومن خلال ذكر السياب الذي يتحول في ايَّ نص أدبي الى إيقونة شعرية(٣).

لم يكن السياب بأقل شأنا من معاصريه في التوجه الى اليومي وتوظيف اللغة المألوفة في أكثر من نص في إعماله الشعرية: حيث يقول في قصيدة غريبٌ على الخليج:

ما زلت أضرب، مترب القدمين أشعث في الدروب

تحت الشموس الأجنبية

---

(١) انتظريني تحت نصب الحرية – عدنان الصائغ: ٩.

(٢) قصيدة الحياة اليومية في الشعر العراقي المعاصر (عدنان الصائغ أنموذجاً): (بحث): ١٠٠.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ١٠٠.

متخافق الأطمار، أبسط بالسؤال يداً ندية
صفراء من ذلٍ وحمى، ذل شحاذ غريب
بين العيون الأجنبية
بين أحتقار، وازورار.. او "خطية"
والموت اهون من "خطية"
من ذلكَ الإشفاق تعصره العيون الأجنبية
قطرات ماء.. معدنية!(١)

فهي تفاصيل خبرها الشاعر عبر مسيرة حياته اليومية واحداثها العابرة التي التقطتها حساسية الشاعر المفرطة المستفزة بما يعتمل في أعماقها من الم وإحساس بالذل والمهانة في البلد الغريب.

لقد شكلت ظاهرة تسرب المفردات اليومية المألوفة الى لغة الشاعر المعاصر، تنشيطاً للمتلقي الذي أَصبح يمل النماذج التقليدية القديمة، كما كانت شعرنة اليومي محاولة لإصلاح بعض الامور الاجتماعية، ونقد لكثير من الأوضاع السياسية السائدة في المجتمع عن طريق الشعر، لأن ((الشعر هو الذي يحدث البهجة ويمنح المتلقي مزيداً من الإحساس بعلاقة القصيدة بالقارئ، ودور الشعر في المجتمع))(٢)، ومن الطبيعي جداً أَن تكون رؤية الشاعر للتجارب الحياتية رؤية مختلفة، لأن ((الفنان لا يحيا حياة مختلفة في نوعها عن حياة الأخرين، ولكنه يحياها بعمق أَكبر))(٣).

(١) ديوان بدر شاكر السياب:١/ ٩.
(٢) فائدة الشعر، فائدة النقد – ت . س . اليوت / ت – يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت – لبنان، ط١: ٥٤.
(٣) قضية الشعر الجديد – محمد النويهي: ٧١.

شعرنة اليومي في شعر جعفر محمد

قبل الخوض في غمار النصوص التي تحول فيها الحديث اليومي والتجربة الحياتية من مجرد كلام عادي الى نص شعري، يتبادر الى أذهاننا السؤال الآتي: كيف وظّفَ (جعفر محمد لفتة) اليومي في شعرهِ؟ وكيف تجلت في مدونة الشاعر؟

ظهر اليومي في مدونة (جعفر محمد لفتة) دالاً على شاعر متمكن من لغتهِ، لأن اللغة ((هي موطن الهزة التي تصدم وتباغت وتنعش الفاعلية الشعرية))[١]، رأى جعفر الشعر في كلّ شيء، في البيت والجامعة ومع الأصدقاء فقد كان ((يتنفس الشعر ويعيشه هاجساً يومياً))[٢]، وزخرت مدونته بالكثير من النصوص التي تؤكد على أنه كان يحول التجارب الحياتية الى نصوص شعرية من ذلك ما ذكر في مقدمة الديوان، أن الشاعر كان برفقة مجموعة من اصدقائه أيام الدراسة في البصرة فأبصر أَحد الأطفال وهو يتسول فأنشأ قصيدة لم يبقَ منها سوى بيت واحد:

دعني فما كنت الاَّ نطفة علقت

مابين شهوة رعناء وسكير[٣]!!

فالمتسول الذي يجوب الشوارع والأزقة طلباً للعطف والمعونة هو جزء من تفاصيل الحياة اليومية في كلّ مجتمع، ولكَّن شعرنة هذا الحدث بكل تفاصيله البسيطة، وتحويله من ظاهرة يومية وحدث يومي مهمش ومنسي، الى نص شعري له أَبعادهُ ودلالاتهُ الأدبية والنفسية هي الغاية المتوخاة من وراء شعرنة اليومي، فقد استطاع الشاعر في هذا البيت أَن يبث الإثارة والحياة في حدث يومي كان يعيش في خانة النسيان والإهمال.

---

(١) في حداثة النص الشعري: ٢٧.

(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٨.

(٣) ينظر: المصدر نفسه: ٩.

وما قصيدة (سيد المتسكعين) التي مطلعها:

أنا سيد المتسكعين مهابُ قد جئت في كفي عصا وكتابُ

الا تجلٍ واضحٌ، فقد تحدث الشاعر في هذا النص عن رجل مجنون كان يطوف مدينة المجر الكبير يومياً، ويعاني من ضرب الأطفال، وطوافهم خلفه في الطرقات، هذا يعني أن الشاعر برؤيته الشعرية، وما يمتلكه من أَدوات فنية، استطاع نقل تجربة (النميهي) من تجربة حياتية مهملة الى نص شعري مليء بالرفض والصور الشعرية الموحية الجديرة بالتأمل والتأويل، وقد تمظهر اليومي في مدونة (جعفر محمد لفتة) في مستويين هما مستوى اللغة اليومية والحدث اليومي، ونحن نستجلي نصوص اليومي يمثل أمامنا نص كلّ ما فيه يدل على شعرنة يومية بامتياز هو نص (يا قسم العربي) حيث يقول الشاعر:

يا قسم العربي يا قاسي ذابت في القاعة انفاسي

قد جئت لأضحك.. لا ابكي من جرح اوجعه الآسي

ما في درسك شيء يجدي افكارٌ.. تؤلم لي راسي(١)

إن عنوان النص هو الإشارة الأولى التي يحصل عليها المتلقي عند قراءته للنص (يا قسم العربي) لكن عند الولوج الى أعماق النص يندهش المتلقي من تزاحم النقائض التي تحطم قواعد اللغة العربية، فيحصل نوع من المفارقة بين عنوان النص ومضمونه، فهو عنوان لا يدل على مضمون النص بل يناقضه.

لقد ساد الأسلوب الساخر أبيات النص كلها من البيت الأول حتى البيت الأخير، ولكنها السخرية الهادفة التي لم تأتِ للإضحاك والتسلية وإملاء وقت الفراغ، وإنما جاءت

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٩٨.

ناقدة لكثير من الظواهر الاجتماعية التي تسود المجتمع، كُتب هذا النص على هيئة مقاطع متتالية كلّ مقطع ينتهي بقافية مغايرة لقافية المقطع الآخر.

يـــا أستاذي فيما تعنـــي خطأ لـــم تعربُ تفصيـــلا
منصوبٌ قالـت حـــــواءٌ وصحيحٌ مـــا قالتْ قيـــلا
فانصبْ إن شاءتْ مبتدأ وارفع إن شاءت مفعولا(١)

امتاز هذا النص بالإيقاع الراقص والانسجام الموسيقي الذي يحسن وقعه في الأذن وهذا متأتٍ من ايقاعات البحر المتدارك، وما تدل عليه الأبيات من دلالة ساخرة مضحكة.

يطغى الخطاب الساخر على هذهِ الأبيات حيث يسخر الشاعر من حواء هذهِ الطالبة التي حطَّمت قواعد النحو (فهي ترفع المنصوب وتنصب المرفوع)

إنـي احسدها شاطـــرةً حواءٌ في السنة الأولـــى
لم تنقل يوماً ما نقلـت الاّ أشيـــاء مـعقولـــــة
تقـرؤها ثـم وتنقلهـــا كيـما إن نسيت؛ منقولُةْ!!
شـــاطرةٌ دومـاً حواءُ لـــم تـسمـع الا هلهولـة
ستصيُر مدرسـةً يوماً وعلـــى طـلابٍ مسؤولـــة
حـــواءٌ حتماً تنجحهم تعطـــي أسئلـة محلولـة(٢)

يتضافر السرد مع الشعر لإيصال رؤية الشاعر الى المتلقي، فالنص على الرغم من كونه نصاً ساخراً، فإنه لم يخلُ من عناصر السردية، حتى كأننا نستمع الى حكاية شعرية، اذ يعمل الحوار في النصوص الشعرية الساخرة على تكثيف الحدث، واختزال الدلالة، وإشاعة جو من الدرامية.

---

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٩٨* لم يرد هذا النص في مدونات الشاعر.

(٢) المصدر نفسه: ٩٩.

ضحكت حواءٌ لما سمعت القط تصارحه القطـــة

فـالـتفت نحوي قـائلـــــةٌ ياقط انا لست القطة[١]

لقد عالج الشاعر في هذا النص اكثر من حدث يومي شائع في حياتنا اليومية، ولكنها ظواهر كانت مهملة لم يلتفت اليها أَحد أَو يبادر الى معالجتها، منها ضعف المدرسة التي تحدث عنها النص، حيث ظهرت لنا مدرسة اللغة العربية وهي غير قادرة على التمييز بين قواعد النحو، وتفشي ظاهرة الغش في الامتحانات، ومصارحة الفتاة للرجل بأنها تحبه.

لقد امعن الشاعر في سخريته فجعلها في أعلى درجاتها حين جعل الحوار يجري على لسان الحيوان:

إن شاء القط يصارحنـــي او فليذهب نحـــو البطـــة

صاحت والضحكة تخنقها وكـــواك وكـــواك بطـــة[٢]

تمركزت ثيمة السخرية في مفردة (وكواك) التي ختم بها الشاعر نصه، فقد عكست لغة الصوت بعداً دلالياً ونفسياً كبيراً لا تعكسه لفظة أخرى.

ومن النصوص التي جسدت شعرنة اليومي، وعبّر فيها الشاعر عن صدق العاطفة الأخوية نص (ياسر) وعلى الرغم من انه نص قصير فأنه مكثف المعاني والدلالات، بطل هذا النص، ياسر، الشقيق الاصغر للشاعر جعفر محمد، وهذا يوحي أن النص مقتبس من تجربة واقعية عكست صدق التجربة الشعورية للشاعر:

ياسر

يا برعم حبّ قد أورق

---

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٩٩.

(٢) المصدر نفسه: المكان نفسه.

تواً من فطرته

يتوضأ وجهك بالبسملة

يا مطراً يستضحك

عشبَ الروح بصدري

يا هذا البطلَ الواقف قربي

كي يعلن عن كثبٍ مني

عملاق رجولته[١]

من يتأمل النص، يجد أن (ياسر) الشقيق الاصغر للشهيد جعفر محمد، يحاول بشكل أو بآخر أن يقلد أخاه، أو يتقمص شخصيته وسلوكه الحياتي، فهو يسعى جاهداً لإقناع أخيه بأنه كبير، وانه رجل، وأَنه جدير بالثقة والاعتماد، ويلاحظ الشاعر هذهِ التصرفات فيجيبه:

لاتكذب

مازلت صغيراً يا ظلي[٢]

وهذا حدث من صميم الحياة اليومية، وقد يوجد في كلّ بيت أو أسرة، لأن الصغار غالباً ما يجدون فيمن يكبرهم سناً قدوة، ومثلاً أَعلى جديرين بالاحتذاءِ والتقليد، فمثلما وجد الصغير (ياسر) في أخيه جعفر قدوة ومثلاً أعلى يقلدهُ ويحتذيه، وجد الفقيد في أخيه الصغير امتداداً لهُ في هذهِ الحياة، فهو المطر الذي يروي روح الشاعر التي اضمحلت، ويبس عشبها جراء ما لاقت.

لذا نستطيع أَن نلمس في النص، روح الحنو واللطف الواضحة في طبيعة المفردات المؤثثة له. والتي تنسابُ بهذا الهدوء وهذا اللطف الذي يصبه الشاعر بروحه التعبى المثقلة على روح أخيه المضاءة بفطرة النقاء والبراءة.

---

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ١٠٣.

(٢) المصدر نفسه: المكان نفسه.

وقد يتجسد اليومي على مستويين في آن واحد اي على مستوى اللغة اليومية والتجربة الحياتية اليومية، وهذا ما تبلور لدينا في نص (غربة) الذي وصف فيه الشاعر مشهداً حياتياً مهملاً، وهو الغريب الذي يأتي وحيداً في ديار غريبة، فيجد نفسه غريباً عن كلِّ شيء، عن الزمان والمكان وعن ذاته ايضاً.

فمن أَبرز الشروط التي يتحقق بها شعرنة اليومي؛ اكتشاف الشاعر ((للمواقع المهملة من الحياة، المواقع التي تحمل جدل الأفكار الكبيرة ولكنها أَعفيت من أَن تمارس دوراً قيادياً في الوعي))[١]، فهنا يأتي الشاعر ليمنحها الحياة ويوظفها في نصوصه.

فـــي ليلةٍ بالبردِ ..

يصفعها الشتاء.. فتستفيق

انفاسه العطشى..

.. لترتشف الهواء

فيلعثم النفس.. الشهيـــق

والبرد.. تشربه الشفـــــاه

((إشّاه)) ما اقسى الشتـاء

على الغريب اذا أستفاق ..

.. بـــلا رداء[٢]

إن البرد والشتاء وخطى الغريب، كلها دوال على مدلول واحد وهو الخواء النفسي الذي ينتاب الشاعر فهو مفتقد للدفء بشقيه المادي والمعنوي، وهي لوحة متشكلة عبر هذه التفاصيل البسيطة المهملة التي أَحالها الشاعر الى صورة متدفقة بالحياة وبالشعرية من خلال هذهِ الصياغة الجمالية الخالقة لأدبيتها الخاصة.

---

(١) حجر الحروب، قراءة في الحداثة الشعرية – ياسين النصير، دار المدى، دمشق، ط١، ٢٠٠٨: ٤٨.

(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٩٨.

لقد وضع الشاعر كلمة ((إشْاه)) بين قوسين، لأنها كلمة عامية، ووجود اللغة العامية في نص كُتب باللغة الفصحى يُعَّد (انزياحاً أسلوبيا)، على الرغم من أن كلمة (إشْاه) كلمة عامية، فإنها احتوت دلاله نفسية لا تستطيع أيُّ لفظة أخرى أن تؤديها، فعبرَ هذهِ المفردة نقل لنا الشاعر إحساس الغريب بقساوة البرد، وقد توافقت هذهِ المفردة إيقاعياً مع بقية الكلمات مثل (خطاه – الشفاه).

وقد تقترب لغة الشعر من ((لغة النثر العادي وأسلوب الحديث اليومي فتزيدها تنظيماً وتركيزاً وإجادة وإرهافاً))[١]، فقد عرَّف ياسين النصَّير اليومي بأنه ((خطاب يعتمد في حضوره على الفني المغاير، للواقعة المألوفة، ايّ اللعب الإبداعي))[٢]، ومصداق هذا الكلام يتجلى في نص ((صلاة الخوف))[٣]، التي جاءت اغلب مفرداتها من الحياة اليومية البسيطة، وتكَّشفت عن تجربة واقعية حياتية.

قالتْ أُمِّي

عند صلاة الخوف.. هلمّوا

يا أولادي يزعجني لغط الاصداء

أتوعكُ من شـــيءٍ في رأســي

شـــيءٍ.. كصراخٍ فـي مـــاء

قلت لأمي:

أتوجع من شوقٍ أبديٍّ يا أماه..

.. فاستلقي[٤]

(١) قضية الشعر الجديد – محمد النويهي: ٤٠.

(٢) غير المألوف في اليومي والمألوف – ياسين النصير (بحث): ١٤١.

(٣) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٩٠.

(٤) د: المكان نفسهُ.

لقد كسر الشاعر أفق التوقع عندما جعل عنوان النص صلاة الخوف لأن هذهِ الصلاة في فقه المسلمين تصلى في أوقات محددة، لكَّن الشاعر عبر رؤيته للوضع السائد في ذلك الوقت جعل صلاة الخوف جزءاً من تفاصيل الحياة اليومية.

افتُتح النص بحوار متبادل بين الشاعر وذات منفصلة عنه وهي (الأم)، فجاء الحوار في هذا النص عنصراً أساسياً لا يمكن الاستغناء عنه، لأن طبيعة النص القصصية تتطلب ذلكَ، وقد كشف الحوار عن نوازع النفس وخباياها، فقد تمخض النص عن رؤيتين مختلفتين، رؤية الأم التي تخشى وتحذر من الموت على ولدها الشاعر، ورؤية الشاعر الذي يتشوق ويتطلع إلى الموت بشكل دائم، جسد النص تجربة من صميم الحياة اليومية، وهي ظاهرة الخوف التي تفشت في ذَلك الزمن العصيب الذي كان الخوف فيهِ جزءاً من تفاصيل الحياة اليومية.

ولكي يقترب الشاعر بهذا النص من المتلقي عَمَدَ إلى استخدام الكثير من المفردات اليومية

حيث بساطك والخبز اليابس والملحُ

وبرودة ماء مسكوب..

يتوضأ فيه شبح الطين لوجه الله..

.. فيتضحُ(١)

عبر الشاعر عن الجسد المنهك الذي تآكلَ من التعب بأنه (كشبح الطين) الذي سيزول عنه هذا التعب، ويشرق من جديد، عندما يقترب أكثر من الله.

وتطّل الصورة في الظلماء

في وجهك إذ يسمح بالرحمة صدر الضيق..

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٩١.

.. فينشرح

في عينيك بريق الحب .. وقُبَّرة

في غار جبينك تعتكف[١]

يعود الشاعر مره أخرى الى موئله الأمين الى تلك الذات المقدسة التي يستلهم منها ما يزيل عنه أوجاعهُ والآمَهُ، الى الأم، فتعود الأم لتمسك زمام الحوار مرة أخرى

قالت امي :[٢]

.. إن الظل الجالس خلف جدار الغيب

الآن تأرجح بين غيابات الليل

.. فأرتجف

وأدثر بالورق المصفرِّ جبيني

يرتاب الشاعر من كلام الأم، فيتوجس الخوف والقلق، فتحضر دلالة اللون الأصفر، لتكون اكثر دلالة عن الموقف الذي ينتاب الشاعر فهو بحالة قريبة الى الاضمحلال والذبول من شدة الخوف.

أنكر أنّ الرَّمق المتخثر يعشق بعض رصاصات الصبحِ

أتمرد في وجهِ الرؤيا

من هذا المزعج؟!*

هذا الشبح المرعب مابين الله وأمي ..

.. أعترفُ

ينخذل النفس المضطرَّ الى الله ..

.. وأنصرف[٣]

---

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٩١.

(٢) د مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: نفس الصفحة.

* وجد هذا الشطر في المسودات ولم يوجد في الديوان.

(٣) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٩١.

يميل الشاعر كعادته الى استخدام الاستفهام حين قال من هذا المزعج؟ وهو يعلم علم اليقين بكينونة هذا المزعج المرعب الذي يطارده دائماً، لكن يستفهم ليدل عن نزعة الرفض لهذا الموت الذي أستجاب له في نهاية النص وأنصرف.

من يتأمل النص بنظرة فاحصة يجد أن تقنية البياض والفراغ قد شكلت حضوراً جمالياً ودلالياً في النص، اذ شكلت هذهِ الفراغات الخطاب المسكوت عنه الذي لم يشأ الشاعر أن يذكره، وإنما ترك استكماله والبحث عنه للمتلقي الذي سوف يشارك في إنتاج الدلالة كلما قرأ النص.

الفصـل الثانـي

تشكلات الرؤية الإبداعية

في شعر

(جعفر محمد لفتة)

(التقنيات الأسلوبية)

تشكلت الرؤية الإبداعية في شعر جعفر محمد لفتة من تظافر عناصر أسلوبية لها بعدها الجمالي الوافر في تشكيل تجربة الشاعر، ونقل هذهِ التجربة إلى المتلقي، وهذا ما كشف لنا البعد الفني والجمالي لنصوص مدونة الشاعر الشهيد ،فقد ساهمت تقنية التناص والقناع والحوار في تشكيل الرؤية الإبداعية للشاعر، وبشكل جمالي لافت للنظر لأن شعرية أيِّ نص جمالي مرهونة برويتهِ الإبداعية ومدى قدرة هذهِ الرؤية على شد انتباه القارئ، وهذا ما تضمنه هذا الفصل عندما درسنا فيه توظيف الشاعر لتقنية التناص والقناع والحوار بأشكاله المختلفة وبرؤية ابداعية جمالية تميز النتاج الأدبي الجمالي للشاعر.

المبحث الاول

التناص

في

شعر جعفر محمد لفتة

الـتـنـاص:

أحتل مصطلح التناص مكانة مهمة في الحراك النقدي الحديث وأحدث جدلاً نقدياً واسعاً، منذ ظهوره، حتى ثباته مصطلحاً نقدياً واضح الدلالة، ذي حدود معلومة، وقد ظهر مفهوم التناص أول مرة على يد الكاتب الروسي (ميخائيل باختين) ولكن ظهوره جاءَ دون تحديد دقيق، فلم يسمِ باختين التناص بهذا الأسم وإنما أسماه (الحوارية) أو (المبدأ الحواري)[١]، أما ظهور التناص بوصفه مصطلحاً دقيقاً فقد جاءَ على يد الباحثة البلغارية (جوليا كرستيفا) التي وجدت الطريق أمامها معبداً فعَّرفت التناص بأنه ((تقاطع نصوص ووحدات من نصوص في نص، أو نصوص أُخرى))[٢]، ونظرت إلى النص على أنه ((تركيبة فسيفسائية من الأستشهادات وكلُّ نص هو أمتصاص أو تحويل لنصوص أخرى))[٣].

اما التناص عند النقاد العرب في العصر الحديث فلم يكن بأقل شأناً من نظيره الغربي، ويمكن الأشارة في هذا المجال الى جهود الناقد العربي محمد بنيس الذي كان أول المتصدرين إلى تحديد مفهوم التناص بعد أن أطلع على جهود الباحثين العرب الاّ أنه أَستبدل مصطلح التناص بمصطلحات جديدة مثل النص الغائب والتداخل النصي ((الذي يحدث نتيجة تداخل نص حاضر مع نصوص غائبة))[٤]، اما محمد مفتاح فيشير الى أن الباحثين الذين تناولوا هذا المصطلح بالتعريف وهم ((كرستيفا، وارفي، ولورانت، وريفايتير)) لم يقدموا تعريفاً جامعاً مانعاً للتناص مما جعله يستخلص تعريفاً من كل التعاريف المختلفة ليستقر على أَن التناص: ((فسيفساء من نصوص أخرى ادمجت فيه))، ((ممتص لها يجعلها من عندياته ويتصيرها منسجمة مع قفاء بنائه ومع مقصده))،

(١) ينظر المبدأ الحواري – ميخائيل باختين، تودروف/ ت/ فخري صالح، ط٢، ١٩٩٧: ٢٥.

(٢) التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر – عصام واصل، دار غيداء للنشر، عمان، ط١، ٢٠١١: ١٥.

(٣) التناص نظرياً وتطبيقياً – احمد الزغبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٠: ١٢.

(٤) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – محمد بنيس، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨٥: ١٧٩.

((محول لها بتمطيطها او تكثيفها يقصد مناقضة خصائصها ودلالتها أو بهدف تعضيدها))[١]، ومعنى هذا أَن التناص ((هو تعالق – الدخول في علاقة – نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة))[٢].

فالتناص يعدُ من أهم المفاهيم النقدية التي اهتمت بها الشعرية العربية والغربية في آن واحد، لما لها من فعالية إجرائية في تفكيك النص وتركيبه، ويعد التناص من أهم المفاتيح لمعرفة النص الأدبي ورصد عملية التثاقف في شتى المجالات الفكرية والأدبية، وهو أداة ناجعة لمقاربة النص الأدبي وأستنطاقه ومعرفة بنيته العميقة، والدخول الى أغواره وأستكناه دلالته وتفاعلاته الخارجية والداخلية. لأن النص مهما كان هو شبكة من التفاعلات الذهنية، ونسق من المصادر المضمرة والظاهرة التي تختفي خلف الأسطر وتتشكل في ذاكرة المتلقي[٣].

وقد تعددت تعريفات التناص وتشعبت ولو أوردناها جميعاً لخرج البحث عن المساحة المحدده له، لا سيما انه معني بالجانب التطبيقي في شعر الشاعر وليس الجانب النظري لذلك سنكتفي بما تم إيراده من تعريفات لهذا المصطلح، ((فالتناص يتطلب أَن يتضمن النص الأدبي نصوصاً وافكاراً سابقة من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص او الأفكار مع النص الأصلي، وتدغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل))[٤].

مستويات التناص:

حدد محمد بنيس في كتابهِ ((ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)) قوانين التناص وهي:

---

(١) تحليل الخطاب الشعري – استيراتيجية التناص – محمد مفتاح: ١٢١.

(٢) المصدر نفسه: ١٢١.

(٣) ينظر – شعرية التناص في شعر الجواهري – الطيب بوترعة (ماجستير)، جامعة وهران، الجزائر، ٢٠١٧: ٥.

(٤) التناص نظرياً وتطبيقياً – احمد الزغبي: ١١.

١ – **الاجترار**: وأشار بنيس الى سيادة هذا المستوى من التناص في عصور الانحطاط حيث ((تعامل الشعراء مع النص الغائب بوعي سكوني، لا قدرة له على أعتبار النص أبداعاً لا نهائياً، فساد بذلك تمجيد بعض المظاهر الشكلية الخارجية فأصبح النص الغائب نموذجاً جامداً))[١].

٢ – **الامتصاص**: وهو ((مرحلة أعلى من قراءة النص الغائب وهو القانون الذي ينطلق اساساً من الأقرار بأهمية هذا النص وقداسته فيتعامل وإياه كحركة وتحول، لا ينفيان الأصل بل يساهمان في استمراره كجوهر قابل للتجدد، ومعنى هذا أَن الأمتصاص لا يجمد النص الغائب ولا ينقدهُ، بل يعيد صوغه فقط وفق متطلبات تاريخية لم يكن يعيشها في المرحلة التي كُتب فيها، وبذلكَ يستمر النص غائباً غير ممحو، ويحيا بدل أَن يموت))[٢].

٣– **الحوار**: وهو ((أعلى مرحلة من قراءة النص الغائب، اذ يعتمد النقد المؤسس على أرضية عملية صلبة، تحطم مظاهر الأستلاب، مهما كان نوعه وشكله وحجمه ولا مجال لتقديس كلّ النصوص الغائبة مع الحوار، فالشاعر والكاتب، لا يتأمل هذا النص وأَنما يغيره، يغير في التقديم أسسه اللاهوتية، ويعري في الحديث قناعاته التيسيرية والمثالية وبذلك يكون الحوار قراءة نقدية علمية))[٣].

اشكـــال التنـــاص:

١ – **التناص الخارجي**: ويراد به تناص الشاعر مع مقولات شعرية سابقة يعني أَن يرفد الشاعر نصوصه بمضامين أخرى من نصوص أخرى خارجية عن نصه وشرط أَن تنتمي هذهِ النصوص الى زمن غير زمن الشاعر[٤].

---

(١) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – محمد بنيس: ٢٥٣.

(٢) المصدر نفسه: ٢٥٣.

(٣) المصدر نفسه – المكان نفسه.

(٤) ينظر التناص في شعر الرواد – أحمد ناهم: ٦٠.

٢ – **التناص المرحلي:** ويشار بهذا المصطلح الى ((التناص الحاصل بين نصوص جيل واحد ومرحلة زمنية واحدة))[١].

٣- **التناص الذاتي:** ويتحدد هذا الشكل من التناص عبر خصوصيته الشديدة فهو ((تناص الشاعر مع نفسه أَي مع نصوصه السابقة))[٢].

تقنيات التناص في الشعر:

١- **التناص الموافق:** وهو التناص الذي يتجلى عبر استعارة شخصية ذات بعد تاريخي ومحاولة دمجها ضمن واقع ما يلتقي مع بعض محمولات تلك الشخصية ((وأطلق عليه بعضهم تناص التألف ويتم عندما يوظف الشاعر أحدى الشخصيات التراثية داخل بنية قصيدته الحديثة محاولاً التوفيق بينها وبين واقعه المعاصر الذي يريد التعبير عنه فأنه في حقيقة الأمر يحاول التوفيق بين نوعين من الخطاب هما الخطاب التاريخي والخطاب الشعري))[٣].

٢- **التناص المحور:** ويقصد به أن ((وسيلة الحديث بلسان الأخرين هي أحد وجوه المعادل الموضوعي الذي نادى به اليوت، بدل أَن يعبر الشاعر عما يريد يصيغة ضمير المتكلم يستطيع أَن يكون لا شخصانياً بأن يسوق سلسلة من الصور، أَو من عبارات الأخرين تكون موضوعاً يقف معادلاً للفكرة التي يرمي اليها الشاعر دون أَن يقول أرى أو أشعر مبتعداً عن القول المباشر والتقرير الشخصي))[٤].

٣- **التناص العكسي:** وهو التناص القائم على قلب الدلالة او عكسها عبر تحويرها او أَضافة ما يمنحها بعداً معاكساً لدلالتها الأصلية ((وهذا النوع من قوانين التناص يحدث

(١) التناص في شعر الرواد: ٦١.
(٢) المصدر نفسه: ٦٤.
(٣) التناص في الشعر العربي الحديث – حصة البادي، دار كنوز للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٩: ١٥٣.
(٤) م. ن: ١٧٧.

شعرية واضحة في النصوص لما لهُ من تحوير وتطوير وقلب وهو القانون الذي يسهم في أعطاء التناص شعرية عالية))[١].

٤- **التناص المضاد:** هو نوع من أنواع كتابة النص الغائب فالشاعر يأتي بدلالة مغايرة ومضادة للنص الغائب أَي تغيير مسار النص الأصلي[٢].

التناص في شعر (جعفر محمد لفتة):

إنّ التناص لدى الشاعر الفقيد يتطلب معرفة بالنصوص التراثية التي أمتص الشاعر دلالتها أَو قام بمحاورتها على هيئة نصوص ذات طابع حداثوي وجذور تراثية عريقة، وقبل الخوض في غمار النصوص المتناصة مع غيرها في شعر جعفر محمد فأَننا أمام سؤال مهم هو: ما دلالة التناص في شعر جعفر محمد؟ وما غايته وما أَبعاده الجمالية؟ وهذا ما ستتولى نصوص الشاعر الإجابة عنه.

لقد تمظهرت أصوات لشعراء كبار في شعر (جعفر محمد لفتة) كالمتنبي ورهين المحبسين قديماً والجواهري والسياب حديثاً فضلاً عن الحضور الواضح والماثل للنص القرآني عبَّر الكثير من صوره وشخصياته ودلالاته العالية، وهو ما يوجب على الباحثة الابتداء به ومن ثم الخوض في متمثلات التناص الشعري في شعر شاعرنا محل البحث.

التنـــاص القــرآني

يعدُ التناص القرآني الشكل الأبرز للتناص في نصوص الشعراء العرب، حيث لجأ الشعراء إلى القرآن الكريم، لأجل تكثيف دلالة نصوصهم في نفس المتلقي، فللتناص القرآني ثراءٌ دلالي لا يتوفر في ايّ نص آخر؛ لأنه يوفر للشاعر رموزاً تثري الجانب الايحائي والدلالي لنصوصه بعيداً عن التسطيح والمباشرة، فكان شأن (جعفر محمد لفتة)

(١) التناص في شعر الرواد : ٦٠.

(٢) ينظر التناص في الشعر العربي الحديث: ١٥٩.

كشأن غيره من شعراء جيله يسعى إلى ما يمنح قصيدته رؤية شعرية تبعدها عن التقريرية والمباشرة وتفتح لها أفاق التأويل الواسعة لذلكَ لجأ إلى التناص مع آيات القرآن الكريم التي تضمنت قصصاً ذات مضمون يثري التجربة الشعرية ويمنحها الغنى الدلالي، حيث شكل التناص القرآني ((مرجعية دلالية لها حضورها القوي والفعّال في القصيدة العربية المعاصرة لخصوصيته وتميزه وقدرته على النهوض بأنفعالات المبدع وتجاربه والتأثير مع الوجدان الجمعي))[١].

فالتناص مع القرآن يغني النصوص على مستوى الدلالة والرؤية، ويمنح نوعاً من المصداقية والقداسة المنبثقة من قداسة القرآن الكريم، فقد ((نزعت فئة من الشعراء العرب المعاصرين الى أَن تقتبس من القرآن الكريم صياغات جديدة لم يعرفها الشعراء من قبل ومشكلة التعبير هي التي تحّمل الشاعر المبدع على التفتيش عن عبّارات جديدة ولغة جديدة غير مستهلكة، تستطيع أن تنقل أكبر قدر من المعاناة والإحساس، وتدفع الشعراء الى خلق رموز جديدة وبعث أساطير قديمة، واقتحام أرض مجهولة واستعارة لغة دينية وآيات قرآنية وتضمين معاني الوحي بلغة تحاكيه، وصياغة تؤاخيه، وأن لم تبلغ شأوه))[٢].

تناص الشاعر كثيراً مع قصة أولاد آدم عليه السلام (هابيل وقابيل) حيث كانت هذهِ القصة ثيمة أثيرة، وظفها الشاعر في أكثر من نص من نصوص مدونته، فقد اتخذ من هابيل رمزاً وقناعاً يواري خلفه صوتهِ ويبتعد عبره عن التقريرية والمباشرة في الوقت ذاته، فقد كان يسعى الى ما يمنح قصيدته رؤية شعرية يبعدها عن التقريرية ويفتح لها افاق التأويل، ولاشك فأن قصة اولاد آدم (ع) قد تضمنت مضموناً يثري التجربة الشعرية المعاصرة ويمنحها دلالة مكثفة، مثلت هذهِ القصة الجريمة الأولى في تاريخ البشرية حيث كان هابيل أول شخص يسفك دمهُ ظلماً على يد أخيه (قابيل) أول مجرم في تاريخ الوجود

(١) التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر – حسن النيدراوي واخرون (بحث)، مجلة الأزهر بغزة، مجلد ١١، العدد ٢، ٢٠٠٩: ٢٤٦.

(٢) التناص في الشعر العربي الحديث (البرغوثي انموذجاً): ٤٠.

وقد وردت هذهِ القصة في الديانات الأولى التي سبقت الإسلام ونزول القرآن الكريم وقبل ان يذكرها القرآن الكريم.

يقول الشهيد جعفر:

أيردُّ قرباني ((وهابيل)) أنا؟!

واخي تخنجر عابثاً ((بجواري))[١]

يتناص الشاعر هنا مع قوله تعالى:

﴿وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ﴾ [٢]، **﴿فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ﴾**[٣].

لقد استدعى الشاعر القصة القرآنية وتناص معها ولكنه حور دلالتها لكي تتلاءم مع تجربته الشعرية، ففي النص القرآني يتقبل الله قربان هابيل ولكن في البيت الشعري تأتي الدلالة عكسية حيث يظهر هابيل وقد رُدّ قربانه فيصرخ معترضاً ((أيرد قرباني)) وهابيلٌ في النص الحاضر هو هابيل العراقي، هابيل العصر الحديث، القناع الذي اختفى الشاعر خلف صوته، وهو هنا لا يلغي النص الغائب، وانما يأتي برؤية مغايرة له، فقد نطق هابيل القناع بما لم تنطق به الشخصية الأصلية حيث لم يكن هابيل في النص القرآني معترضاً انما كان متقبلاً لكل شيء، ويأتي الشاعر في بيت أخر متناصاً ومستدعياً لشخصية قابيل إذ يقول:

فلتنعقر ما كان قابيل سوى

صنمٌ نفخت بطينه فتمادى[٤]

---

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والقصلة: ٣١.

(٢) المائدة: ٢٧.

(٣) المائدة: ٣٠.

(٤) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والقصلة: ٣٠.

لقد ظلت فكرة قتل الأخ لأخيه فكرة يتردد صداها في أبيات الشاعر، ففي هذا البيت تشكلت الرؤية الشعرية للشاعر من رؤيتين رؤية قديمة هي رؤية النص القرآني، ورؤية مغايرة للنص القرآني وهي رؤية حديثة بدلالة عصرية مضمونها التعبير عن الصراع بين النظام الصدامي الحاكم متمثلاً بقابيل وإبناء الشعب العراقي المرموز لهم بـ (هابيل)، وهنا تكون رؤية النص الحاضر مضادة للنص الغائب حيث لم يكن هابيل متحدياً لأخيه في النص القرآني وإنما راضياً بحكمه حيث قال: ﴿**لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ**﴾(١)، لقد تردد ذكر هابيل في أبيات الشاعر ونصوص مدونتهِ كثيراً حيث كان غالباً ما يدعو هابيل الى الثورة والتحدي والقتل من أَجل مبادئه وهذا متأتٍ من طبيعة الشاعر الثورية التي دفعته الى استدعاء هذهِ القصة لأنه مؤمن بأن الثورة هي البديل والحل الجذري للواقع المتهري

فلينعَقِر "هابيل" بين حرائه

متعفراً بسجودهِ وحجودي(٢)

وهذا التناص يتوافق مع قوله تعالى على لسان هابيل ﴿**إِنِّي أُرِيدُ أَنْ تَبُوءَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَاءُ الظَّالِمِينَ**﴾(٣).

إن الصوت الذي ظهر في البيت الشعري هو صوت الجاني قابيل الذي يدعو الى قتل اخيه بأمر واضح، جاء الشاعر بدلالة تغاير النص القرآني حين قال:

يا أخت هابيل المضرج بالدماء

قابيل مزّقَ من أخيكِ رداءه

وأخوكِ مزّقهُ الرجاء(٤)

---

(١) المائدة: ٢٨.

(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والقصلة: ٢٩.

(٣) المائدة: ٢٩.

(٤) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والقصلة:٢١.

نجد أن الشاعر يخاطب شخصية رمزية هي (أخت هارون) التي تشهد مقتل أخيها على يد (قابيل)، ولعل استدعاء صورة (أخت القتيل) قد جاءت نتيجة لما ترسب في ذهن الشاعر من قصة مقتل الأمام الحسين (ع) ووقوف أخته زينب (ع) على مقتلهِ، فهذا التناص الامتصاصي قد دمج عدة دلالات مستمدة من عدة نصوص قد تداعت عبر الية التناص من أَجل إثراء الصورة التي تلبس بها معنى البيت، مستثمراً بذلكَ ما يمكن أَن يمنحه من افاق دلالية وجمالية.

إن نصوص جعفر محمد كانت زاخرة بالتناصات القرآنية وهذا يدل على معرفة الشاعر بالنصوص القرآنية، ومن القصص القرآنية التي تناص معها الشاعر في نصوصه، قصة السيدة مريم (ع)، اذ يقول الشاعر:

فهاتيك عفــراء مصلـوبــةٌ
على الجذع من نخلةٍ ترجمُ
ومارحمها الطفل الا هــوى
(لجبريل) تصطافه مـــريم[1]

تم استدعاء قصة مريم (ع) من قبل الشاعر لكي تؤدي دلالة الثورة والتغيير فقد أعاد الشاعر توظيف قصة مريم (ع) على أساس جديد وبدلالة مضادة للدلالات ألأصلية في النص القرآني ﴿وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا﴾[2]، كان جذع النخلة يشير إلى الخير والرزق الذي وهبه الله لمريم (ع)، ولكَّن الشاعر جعل جذع النخلة للصلب والرجم ولعل مريم في النص الشعري رمز للحرية العراقية المصادرة المدنسة المصلوبة التي ترجم حتى الموت، فالشاعر هنا لا يلغي النص الغائب وانما يحور دلالته ليجعله يتشح بدلالات جديدة مستمدة من الواقع الذي يحياه الشاعر.

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والقصلة: ٤٨.
(٢) مريم: ٢٥.

حيث نجد أن المصلوب في نص جعفر هو (عفراء) التي تتداخل مع شخصية (مريم (ع)) وليس المسيح (ع) الذي يظهر مصلوباً في بعض الموروثات الثقافية على الرغم من نفي النص القرآني لمسألة الصلب فعفراء هنا هي (مريم) وهي الحرية والقضية الكبرى التي يمارس معها الطغيان عملية الصلب والقتل خشية أَن ينبعث من أَبنها الذي يمتلك معجزة احياء الموتى فيبعث الحياة في روح الأمة الخائرة المستباحة.

امتلكت قصة موسى (ع) مع فرعون قوة رمزية جعلتها صالحة كثيمة دلالية لكثير من التجارب الشعرية المعاصرة يستثمرها دعاة الحرية الذين يثورون في وجه السلطة الظالمة وموسى رمز للثائر المدافع عن حقه، فقد بعث الله موسى (ع) مخلصاً لبني اسرائيل من بطش (فرعون) وقد وردت هذهِ الدلالة في أَكثر من سورة قرآنية مباركة.

لقد تناص الشاعر جعفر محمد مع قصة موسى تناصاً موافقاً، حيث يقول:

فمن بطش (موسى) لنا صفعةٌ

على أَنف (فرعون) إذ يرغمُ

ومــا صرحــه غير أَسطــورةٍ

ستهوي بهامان أو يهدمُ (١).

وهذا المعنى يتطابق مع قوله تعالى: ﴿**وَدَخَلَ الْمَدِينَةَ عَلَى حِينِ غَفْلَةٍ مِنْ أَهْلِهَا فَوَجَدَ فِيهَا رَجُلَيْنِ يَقْتَتِلَانِ هَذَا مِنْ شِيعَتِهِ وَهَذَا مِنْ عَدُوِّهِ فَاسْتَغَاثَهُ الَّذِي مِنْ شِيعَتِهِ عَلَى الَّذِي مِنْ عَدُوِّهِ فَوَكَزَهُ مُوسَى فَقَضَى عَلَيْهِ قَالَ هَذَا مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ إِنَّهُ عَدُوٌّ مُضِلٌّ مُبِينٌ**﴾(٢)، ﴿**وَقَالَ فِرْعَوْنُ يَا هَامَانُ ابْنِ لِي صَرْحًا لَعَلِّي أَبْلُغُ الْأَسْبَابَ**﴾(٣).

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والقصلة: ٤٨.

(٢) القصص: ١٥.

(٣) غافر: ٢٦.

ففرعون الذي ذكر في النص الشعري هو النظام الصدامي السابق الذي سوف يلقى حتفه على يد الثوار الذين رُمز لهم بموسى (ع)، ولم يكتف الشاعر بما أَورده من رموز تدل على استدعاء قصة موسى(ع) بل أَورد رمزاً أخر وهو عجل السامري.

ويلهث حتى يقئ الهواء

خواراً وفي عجله يحطمُ (١)

وقصة عجل السامري هي جزء من قصة موسى (ع) وهذه الصورة تناص قرآني موافق مع قوله تعالى ﴿**وَاتَّخَذَ قَوْمُ مُوسَى مِنْ بَعْدِهِ مِنْ حُلِيِّهِمْ عِجْلًا جَسَدًا لَهُ خُوَارٌ أَلَمْ يَرَوْا أَنَّهُ لَا يُكَلِّمُهُمْ وَلَا يَهْدِيهِمْ سَبِيلًا اتَّخَذُوهُ وَكَانُوا ظَالِمِينَ**﴾(٢)، وقد جاء رمز العجل معادلاً موضوعياً لضلال السلطة الحاكمة في العراق، التي جهدت ساعية لإضلال الشعب وتغييبه في ظلمة الجهل والرعب.

كانت قصة أدم وحواء (ع) من القصص القرآنية التي بينت جماليات التناص التي يسعى الشاعر من خلالها الى إيقاظ ذائقة المتلقي حيث يقول:

الاّ الذي علق البراءة في معانقة الحبيبة

واستورثك من البغاء

نسلُ الزناة الآثمين

ما بينهم حواءُ عارية الرداء

يا والدي يا أدم الكون الرهيب

بما توارت فيه من قصص رهيبة(٣)

---

(١) د مأساة القوافي ما بين الحنجرة والقصلة: ٤٨.

(٢) الاعراف: ١٢٨.

(٣) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والقصلة: ٤٤.

في هذا النص يتناص الشاعر بشكل مباشر مع قصة ادم وحواء (عليهما السلام) في قوله تعالى: ﴿فَبَدَتْ لَهُمَا سَوْآتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِنْ وَرَقِ الْجَنَّةِ﴾[١]، يصور النص حواء تصويراً سلبياً يعودُ بنا الى الخطيئة الأولى التي ارتكبتها (حواء) وراحت تبحث عن أَوراق تستر نفسها بها، وبعد ذلك عرج الشاعر الى ذكر (آدم) شريك (حواء) في الجريمة الأولى وما تعلق بها من معصية لأمر الله سبحانهُ وتعالى، وقد توافق النص الحاضر مع النص الغائب من حيث البنية السطحية أَما على مستوى البنية العميقة، فهناك اختلاف بين دلالة النصين، فحواء في النص الحاضر رمز للحرية التي أصبحت مدنسة لا تنال الا بالدم او التقرب للسلطة الغاشمة.

ومن القصص القرآنية الأخرى التي استدعاها الشاعر هي قصة (لعازر) او (عُزير) حيث يقول:

وجيل من القهر كم أوهنت　　قــواه الــدهور بما تنقــمُ

وبعـثٌ (لعازير) فــي ثورةٍ　　تخاذل عن خوضها بلعمُ[٢]

يتناص هنا الشاعر مع قصة (عزير) الذي بعث بعد الموت والتناص هنا تناص موافق، أَي أَن دلالة النص الحاضر لم تلغِ دلالة النص الغائب أو تحورها وإنما جاءت بالدلالة ذاتها وهي فكرة البعث بعد الموت: ((حيث يروى أَن عزيراً خرج من أهلهِ وأمرأته في شهرها وله يومئذٍ خمسين سنة، فلما أَبتلاه الله عز وجل بذنبه اماته مائة سنة ثم بعثه فرجع الى أهلهِ وهو ابن خمسين سنة، فأستقبله ابنه وهو ابن مائة سنة ورَّد الله عزيراً في السن الذي كان به))[٣]، وهذا يتوافق مع قوله تعالى: ﴿أَوْ كَالَّذِي مَرَّ عَلَى قَرْيَةٍ وَهِيَ خَاوِيَةٌ عَلَى عُرُوشِهَا قَالَ أَنَّى يُحْيِي هَذِهِ اللَّهُ بَعْدَ مَوْتِهَا فَأَمَاتَهُ اللَّهُ مِئَةَ عَامٍ ثُمَّ بَعَثَهُ قَالَ كَمْ لَبِثْتَ قَالَ لَبِثْتُ

(١) طه: ١٢١.

(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٢٨.

(٣) النور المبين في تفسير قصص الأنبياء والمرسلين – نعمة الله الجزائري مؤسسة الأعلى للمطبواعت، بيروت، لبنان، ط٢، ٢٠٠٢: ٣٩٦.

يَوْمًا أَوْ بَعْضَ يَوْمٍ قَالَ بَلْ لَبِثْتَ مِئَةَ عَامٍ فَانْظُرْ إِلَى طَعَامِكَ وَشَرَابِكَ لَمْ يَتَسَنَّهْ وَانْظُرْ إِلَى حِمَارِكَ وَلِنَجْعَلَكَ آيَةً لِلنَّاسِ وَانْظُرْ إِلَى الْعِظَامِ كَيْفَ نُنْشِزُهَا ثُمَّ نَكْسُوهَا لَحْمًا فَلَمَّا تَبَيَّنَ لَهُ قَالَ أَعْلَمُ أَنَّ اللَّهَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾[1]، ولعازر او عزير هنا هو رمز للانبعاث الحقيقي، ايّ أَن الثورة ستعيد الحياة الى الناس بعد أَن ماتَ فيهم كل شيء فأصبحوا أَمواتاً بحاجة الى أَن تعاد فيهم الحياة من جديد واختيار الشاعر لرمز لعازر او عزير الذي بعث بعد الموت توكيد شعري لأجل بعث الحياة المعنوية من رحم الموت الحقيقي والخواء المعنوي الذي أصاب العراقيين، فكل شخصية يختارها جعفر محمد في نصوصه لها ثيمة دلالية تفتح لنا أفاق التجربة التي يريد الشاعر أن يسبر أغوارها في نصه الشعري.

أما بلعم بن باعوراء فهو ((رجل أَعطي الاسم الأعظم وكان يدعو به فيستجاب له، فمال الى فرعون، فلما أَمرَّ فرعون في طلب موسى (ع) وأصحابه، قال فرعون لبلعم: أَدعُ الله على موسى وأصحابه ليحبسه الله علينا، فركب حمارته ليمر في طلب موسى (ع) فامتنعت حمارته فأقبل يضربها فأنطقها الله فقالت: ويلٌ لك علام تضربني أتريد أَن أجي معك لتدعو على نبي الله وقوم مؤمنين؟ فلم يزل يضربها حتى قتلها وأَنسلخ الاسم الأعظم من لسانه))[2]، وبين لنا الشاعر أَن من يخذل ثورة الشعب سيكون شأنه شأن بلعم بن باعوراء حيث سيرفضه الشعب نتيجة تخاذله وهنا لم يأتِ الشاعر برؤية مغايرة للنص القرآني وإنما جاءَ برؤية توافق رؤية النص المقدس (النص الغائب).

ومن القصص القرأنية التي تناص الشاعر معها بشكل مباشر هي قصة ثمود

قصائد كأنها زواجر الرعود

على ضحايا البغي من ثمود

وصالح .. وصالح بدمعه يجود

---

(١) البقرة: ٢٥٩.

(٢) النور المبين في تفسير قصص الأنبياء والمرسلين: ٢٩٠.

على بقايا لم تزل

تكذَّب السماء في الوجودِ[١]

يتناص الشاعر مع الآية بشكل مباشر حين بين أَن قصائده سيكون وقعها على أزلام النظام السابق كوقع (زواجر الرعود) التي أَهلكَ الله بها ثمود قوم صالح (ع)، وصالح في هذا النص الشعري رمز واضح للشاعر الذي ما يزال يتحسر على الذين مات فيهم شعور العزة والإباء فلم يصدقوا وعد الثورة، ولم يتناص جعفر محمد مع قصة ثمود في هذهِ المرة فقط وأَنما وردّ في نصوص مدونتهِ ذكر لفظة ثمود لأكثر من مرة، ولا سيما في نصهِ الذي أستشرف فيه ذكر الموت.

في دربي النائي خطىً حمراء تقتحم الحدود

أنا لست من عصري سوى قلمٍ ستعقره ثمود[٢].

يتناص الشاعر هنا مع النص القرآني بشكل إِشاري حيث يرمز لنفسهِ بالقلم ويرمز للنظام السابق بثمود فبين أَن هؤلاء الأوباش سوف يعقرونه كما عقر ثمود ناقه صالح، حيث قال تعالى ﴿فَعَقَرُوهَا فَقَالَ تَمَتَّعُوا فِي دَارِكُمْ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ ذَلِكَ وَعْدٌ غَيْرُ مَكْذُوبٍ﴾[٣]، ومن التناصات القرآنية التي وردَ ذكرها إِشارياً قول الشاعر في النص الأتي:

مــاذا ورائــي؟ وماذا بعــد مملكتي

وفيم يهتف باسم اللهِ ناسوتــي

هل كنتُ أُغنيةً أَم أَنني وترُ؟!

اغوتهُ رقصة لمياءٍ لـ ((هاروت))[٤]

---

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٦٤.

(٢) المصدر نفسه: ١١٨.

(٣) هود: ٦٥.

(٤) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٨.

وهو لا يشبه نفسه بلمياء – بل هو متردد وممزق بين أن يكون أغنية نفيه وبين أن يكون وتراً في مشهد تؤثثه الغرائز والشهوات والانحرافات من خلال صورة (الأغراء المنحرف الذي تمارسه (لمياء) مع (هاروت) الملاك؟

التناص الأسطوري: هو تضمين الشاعر للأساطير في نصوصه ضمن ما يتوافق مع رؤيته الشعرية فهي تقانة تبرز تجربة الشاعر وتوضح دلالتها.

فالأسطورة ((كلمة يحوطها سحر خاص يعطيها من الأَمتداد ما لا يتولد للكثير من الكلمات في أيّ لغة من اللغات اذ هي توحي بالامتداد عبر المكان وعبر الزمان، فهي شعر الأحداث، وتهويم الطموح الإنساني نحو المعرفة ونحو المجهول))[١]، إذ إنّ ((عودة الشاعر الى اليانبيع الأسطورية ليست حلية جمالية تضاف الى العمل الشعري بقدر ما هي عامل أساسي يساعد الأنسان المعاصر على أكتشاف ذاته وتعميق تجربته))[٢].

ومن الأساطير التي ورد ذكرها في شعر جعفر محمد؛ أسطورة (سيزيف) اذ ((حكمت الألهة على سيزيف بأن يرفع صخرة بلا أنقطاع الى قمة الجبل حيث تسقط الصخرة بسبب ثقلها ثانية))[٣]، وهنا يتناص جعفر محمد مع سيزيف قائلاً:

فليحملوا صخرتي ما دمت سيدهم

وزراً لسيزيف أَلقى عبئه الأبدي*

لقد تناص جعفر مع أسطورة سيزيف تناصاً محوراً أذ حوَّر دلالة الأسطورة فقلبها، ولم يأت هذا التحوير الدلالي عبثاً، وانما لغاية أراد الشاعر عبرها أن يثبت أَن الصخرة لم تعد موجهاً لحياته، وان سيزيف العراقي لم يعد راضياً بحمل الصخرة، بل أَلقاها عن

(١) أوديب الأسطورة عند العرب – فاروق خورشيد (بحث): ١٩.

(٢) دير الملاك – محسن أطميش: ١٢٢.

(٣) أسطورة سيزيف/ البير كامو/ ت: انيس زكي، مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٨٣: ١٣٨.

* ورد هذا البيت في المسودات ولم يرد في الديوان.

كاهله، وتَّمرد بعد أَن أستيقظ من سباته الطويل، فترك حمل الصخرة لأولئك الذين مات فيهم الشعور بالعزة والإباء، أَي أنه قلب المعادلة فحّمل الصخرة إلى من القوها عليه وهم أزلام النظام السابق.

إن سيزيف النص يختلف عن سيزيف المناص، فقد تجاوز الشاعر البعد الأصلي لهذهِ الشخصية الأسطورية، فسيزيف هو نفسه بذات الدلالة والوجود لكنه أنتفض فترك الصخرة وهذا هو التناص العكسي او المحور، لقد كانت شخصية سيزيف هي الشخصية الأكثر حظاً في الشعر العربي الحديث ولكنها تأتي بدلالات مختلفة.

لم تكن أسطورة سيزيف هي الأسطورة الوحيدة في التناص الأسطوري لدى جعفر محمد وإنما وردَّ ذكر لأسطورة (عشتار)، وعشتار هي ((آلهة الجنس والحب والجمال والحرب عند البابلين وهي ابنة آنو، ويقابلها لدى السومريين إنانا))[١]، وتعد أسطورة عشتار ((من أَكثر الأساطير امتلاءً بالرموز التي مكنت العربي من تعرية الواقع حوله دون مواجهة مباشرة مع القوى المتنفذة فيه، كما مكنته من تجذير نصه في تراث المنطقة العربية التي ينتمي اليها من جهة ثانية)) [٢] .

يقول الشاعر (جعفر محمد لفتة):

آلهة الحبِّ عشتار بمعبدنا تحجّر الحبُ فيها مثلَ ما فينا[٣]

التناص في هذا البيت تناص عكسي فآلهة الحب عشتار اصبحت الآن رمزاً لموت الحب، فالحب في عشتار متحجر مثلما تحجر في قلوب العراقيين، اذ تشير عشتار المتحجرة في بيت الشاعر الى الخواء الروحي والموت الذاتي، وهي ليست أَعترافاً من

(١) اسطورة عشتار في إشعار عبد الوهاب البياتي – سامية عليوي (بحث)، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والأدب، عدد ٣٣، ٢٠١٣، جامعة قالمة، الجزائر: ٩.

(٢) المصدر نفسه: ١٠.

(٣) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ١٠.

الشاعر بالفشل وليست دعوة للهروب بقدرِ ماهي محاولة للكشف عن الكسل والخنوع الذي يخيم على عالم الأحياء فيحولهم الى أَموات بالمعنى والدلالة وليس على وجه الحقيقة.

اما الأسطورة الثالثة التي وردَ ذكرها في مدونة الشاعر، فهي أسطورة أوديب و((تحكي هذهِ الأسطورة قصة النبوءة التي تلقاها الملك لايوس من الآلهة، من أن ولداً من صلبه يولد سيقتله حين يشب، ويتزوج من أَمه جوكا ستا، هذهِ هي الفكرة الرئيسة التي تقوم عليها هذهِ الأسطورة انها قصة مثيرة تجعل المرء في حيرة من امر هذا الوليد الذي يرتكب إثمين محرمين في آن معاً هما قتل الأب والزواج من الأم))[١].

يقول الشاعر[٢]:

قدر صحوت على صراخ مخاضه — مُذ رحتُ اولدُ من عديم وجودي
ما كنت ابصرُ غــير عتمة خـيبةٍ — بطفـولتي ... وتشـردٍ بقيــودي
عاصرت من (أوديب) نصب خطيئةٍ — مـــن عقدةٍ لما نزل بـ(ثمــودِ)
تغتاضـني بالقــهر لـعنة رجســها — فأصـدها بتمـردي وسـجـــودي

يتناص الشاعر مع الأسطورة بدون أن يغير من معالمها الدلالية.

فلم يكن توظيف الشاعر للأسطورة وامتصاصه للنص الغائب غاية جمالية يزين بها نصه الشعري، انما كان يهدف الى بيان النسبة بين العالم الأسطوري والعالم الواقعي الذي يحياه الأنسان المعاصر، فمثلما دفع أوديب ثمن خطيئة لم يتعمدها كذلكَ يدفع العراق ثمن أخطاء الحكام الذين يقترفون الأثام ظلماً وبهتانا، وهنا يكون أوديب رمزاً

(١) "اوديب ملكا" لسوفو كليس قراءة جديدة – برهان عسلي (بحث)، مجلة دمشق، مجلد ٣٠، العدد ١، ٢، ٢٠١٤: ٣٥.

(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٢٩.

للعراق الذي طالته خطيئة الحكام الظالمين لكنه سينجو من عماه، ويعود الى رشدهِ على يد ابنائه المخلصين.

التناص الأدبي

هو التناص مع التراث الأدبي من شعر وأمثال او حكم قديمة، واللجوء الى التناص الأدبي يمنح النص دلالة مكثفة تعمق المعنى وتجذره في ذهن المتلقي، و ((يمثل التراث الأدبي مرجعية معرفية ومادة دينامية حية ، فهو جزء لا يتجزأ من التراث التاريخي، لأي أمة، ساهم في التكوين الشعري للشاعر المعاصر، الذي قرأ التراث قراءة واعية، وتعامل معه على مستويين: مستوى تأثيري بأساليبه ومعانيه ومضامينه، ومستوى توظيفي لنماذجه ومواقفه وأحداثه، وبذلك تكون علاقاته بمورثه الأدبي علاقة أستيعاب وتفهم وإدراك لمعطياته وتفعيل لطاقاته))[١].

والتناص الأدبي يعني ((تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة سواء أكانت شعراً أم نثراً بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها المؤلف او الحاجة التي يجسدها ويقدمها))[٢].

ويقسم التناص الأدبي في شعر الشاعر جعفر محمد إلى قسمين:

١- التناص مع الشعر العربي القديم
٢- التناص مع الشعر العربي الحديث

اما على صعيد الشعر العربي القديم فقد تناص الشاعر بشكل إشاري مع بيت المتنبي الشهير الذي يصف فيه الموت بالسارق:

---

(١) التناص في الشعر الفلسطيني – حسن البدراوي واخرون: ٢٧١.
(٢) التناص نظرياً وتطبيقياً – احمد الزغبي: ٥٠.

وما الموتُ الا سارقٌ دقَّ شخصهُ

يصولُ بلا كفٌّ ويسعى بلا رجل(١).

اختلف خطاب الموت في شعر المتنبي عن خطاب الموت عند الشعراء الأخرين فقد وصف الموت بمفارقة عجيبة قلّ نظيرها فهو يصفه بالسارق الذي لا يشابهه سارق اخر، لأنه يصول بلا كف ويسعى بلا رجل فهو يسلب الأرواح من دون أَن يشعر الأنسان بذلك فلا يستطيع أن يختفي من حضوره، اما جعفر محمد فتتضح رؤيته لفلسفة الموت في قوله:

ما زال ينخرُ هذا اللص ذاكرتيّ

حتى نسيتُ من التأريخ ازماني(٢).

وتظهر فاعلية التناص ودورها في خلق النص من خلال دلالة الخفاء التي وسمت الموت باللص في كلا البيتين.

وفي محطة أخرى من المحطات التناصية التي زخرت بها مدونة الشاعر نلمح الشاعر في أكثر من موضع يتناص مع فيلسوف المعَّرة أبي العلاء المعريَّ فيشاركه في رحلة اغترابه وسجنه وتمرده على الواقع ولكن بطريقة (جعفر محمد لفتة)، وأولى التناصات مع ابي العلاء المعريَّ هو عنوان المسرحية التي كتبها جعفر محمد من (مجموعة من نصوصه الشعرية) فأطلق عليها ((ما بين أَبي العلاء وهاجسه المنفعل))، وهو هنا يستدعي شخصية الشاعر بكل تداعياتها النفسية ويتماهى معها، فيتخذ منها قناعاً يتوارى خلفه، ومن إبيات هذهِ المسرحية التي تظهر لنا تناصاً شعورياً عكسياً هو قول الشاعر:

أَنا ربٌّ مملكةٍ اسير سجونها والمبتلون بشعبهم أَربـاب(٣)

---

(١) ديوان المتنبي: ١٥٧.

(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٧.

(٣) المصدر نفسه: ٣٢.

وهذا تناص واضح مع النص الأتي للمعريَّ الذي يقول فيه:

أراني في الثلاثة من سجوني فـــلا تسـأل عـن الخبـر النبيـثِ

لفقدي ناظـري ولـــزوم بيتـــي وكون النفسِ في الجسدِ الخبيثِ(١)

لقد استدعى جعفر محمد الجوانب النفسية للمعريَّ من خلال توظيفه لمفردات ذات دلالة توضح اقتراب جعفر في اغترابه وسجنه من المعري لكن عكس هذا التقارب بين الشخصيتين فارقاً جوهرياً، فقد اجتمعت الآراء على تسمية المعريَّ (رهين المحبسين) وهما العمى وملازمة الدار أما العمى فإنه مرض أصيب به افقده البصر وهو في الرابعة من عمره واما ملازمته لداره فهذا قرار اتخذه بحق نفسه عندما قضى أكثر من نصف عمرهِ في منزلهِ اما السجن الثالث فهو يرى أن وجود الروح في الجسد سجناً له ولا تتحرر هذهِ الروح من نجاسة الجسد ألا بعد الموت فتعود الى طهرها ونقائها.

أما (جعفر محمد لفتة) فهو رهين سجون كثيرة، وليس سجناً واحداً، وهذا امر طبيعي لكل من يتولى ويتبنى رؤية الرفض، فجعفر لم يسجن نفسه في داره معتكفاً وأَنما تحمل مسؤولية الدفاع عن قضية تمثل الشعب بأكمله فالتناص هنا تناص عكسي، كذلك تناص الشاعر مع قصة مجنون بني عامر قيس بن الملوح حيث يقول:

فما كلّ ليلى بمجنونها

كليلاك جنت وما تعلمُ(٢)

والتناص هنا عكسي شعوري حيث قلب الشاعر دلالة القصة فالمعروف أن قيس هو الذي جُنَ بليلى وليست ليلى هي التي جنت بالشاعر.

(١) اللزوميات، أبو العلا المعريّ، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٦٩: ١/ ١٦٧.

(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٤٧.

التناص مع الشعر العربي الحديث

لقد تناص الشاعر (جعفر محمد لفتة) مع عدد من شعراء العصر الحديث ومنهم (الجواهري) و (السياب) و (علاوي كاظم كشيش) وسنحاول بيان مواطن التناص مع كل شاعر من هؤلاء الشعراء في شعر (جعفر محمد لفتة).

التناص مع السياب

من النصوص التي تجلى فيها التناص مع السياب في شعر جعفر محمد وهو النص الاتي:

هتافاً ومن قريةٍ قد خوت

وشمطاء من بعثها تحلمُ

وآه لســـياب ثـــرثـــــارة

تنوح ومن حولها تلطـــمُ

وجيل من القهركم أَوهنت

قواه الدهور بما تنقمُ[1]

في هذا النص الشعري يتناص الشاعر جعفر محمد مع نص السياب الذي يقول فيه:

عويـلٌ من القريـةِ النـائيـة

وشيخ ينادي فتاه الغريـق

بهذا الطريق وذاك الطريق

ويسعى الى الضفة الخالية

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٤٨.

يسائل عـنه الميـــــــاه

ويصرخ بالنهر يدعو فتـاه

ومصـباحـــه الشاحـــــب

يغني سدى زيته الناضـب

(محـــــالُ تراه)[1]

((تقف مقطوعة الشيخ الباحث عن فتاه إيماضة شعرية مشرقة ضمن إشراقات هذا الشاعر الكبير يبلغ فيها الترميز حداً كبيراً من الإيحائية الشفيفة التي تمس المعنى مساً دون أن تلاحقه بالتفاصيل الخانقة التي تثقل الصورة وتجهضها))[2].

واذا اردنا ان نمضي نحو فك شفرات هذا النص فـ ((أن وجه الشيخ هنا يرسم لنا ماضي القرية وحياتها السالفة وهو زمن متخثر ومكدس في التجاعيد... آيل للسقوط يقابله، مستقبل القرية المطل عبر الفتى الضائع))[3]، فصفحة المياه (حاضر القرية) لا تعكس سوى وجه الشيخ الآفل أيَّ أن زمن القرية لا يأخذ سوى شكل واحد أو بعد واحد وهو (الماضي) (وجه الشيخ) فقط والذي يعكسه الحاضر (صفحة المياه) معلناً ضياع المستقبل (الفتى)، يتكرر ذات المعنى بدلالته وسيميائيته وحضوره النفسي في نص جعفر محمد، فالقرية الخاوية تمثل العراق بكل أوضاعه المأساوية، وصورة العجوز التي تحلم بالبعثِ هي صورة لماضي هذا الشعب الذي انقطع ولن يعود.

اما الجيل الذي اوهنت قواه الدهور، فهو الجيل الذي سيتبنى رؤية الرفض ومجابهة الواقع بكل تحدياته، وهذا يدل على أن التناص تناص مطابق؛ فالمعنى ذاته في كلا النصين.

---

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ١/٥٨٠-٥٨١.

(٢) رمزية الماء في شعر السياب – مولود محمد زايد (ماجستير)، جامعة البصرة، كلية التربية، ٢٠٠١: ٩٥.

(٣) المصدر نفسه: ٩٦.

وفي نص آخر من قصيدة السياب (النهر والموت) الذي يقول فيه:

أودُ لو غرقت في دمي إلى القرار
لأحمل العبء مع البشر
وأبعث الحياة. أن موتي انتصار(١)

يتضح أَن الموت عالم غريب فغالباً ما كان الموت رمزاً للفناء والنهاية، ولكنه عند السياب رمز للأنتصار، لاسيما عند اقترانه بالثورة.

أَرادَ الشاعرُ أنّ يغرق في الموت فقد كان الموت في شعر السياب رمزاً متعدد الدلالة، فهو رمز للحياة، ورمز للفشل، ورمز للنجاح، في هذا النص يضحي الشاعر بنفسه ليفتدي المضطهدين والمظلومين من البشر الذين تمتلئ بهم البلدان، فبموته على ما يعتقد بعث لحياة المستضعفين، وعودة لحريتهم وكرامتهم، هذا المعنى يتجدد في نص لـ (جعفر محمد لفتة) يقول فيه:

دوماً سأغرق في دمي
وأغوص في ألم الجراح
عما تغلغل في حجاب الصدر
من وجع الضمير
دوماً سأستبق الخطى
وأحث قافلة الرحيل
وغداً.. سينتصر الصباح(٢)

(١) د: السياب ١/ ٤٥٤.

(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ١٢١.

(جعفر محمد لفتة) هو الآخر يرى أن في موته أنبعاث لحرية الأخرين وحياتهم، فهو المضحي الذي يسعى جاهداً لتغيير دلالة الموت فهو يغرق في الدماء ويغوص في الم الجراح وكأنه يحاول الوصول الى أعماق الموت لكي يأخذ منه الحياة، أما الجواهري، فنجد لشعره حضوراً واضحاً عاكساً مدى الأثر الكبير الذي تركه هذا الشاعر الكبير في الشعر الحديث وشعرائه، وخاصة رائعه (امنت بالحسين) التي نجد لها تناصاً واضحاً في مدونة (جعفر محمد لفتة).

ورعياً ليومك يوم الطفــوف

وسقياً لأرضك من مصرع(١)

تلــوذ الدهــور فمــن سجّدِ

علـى جانبيه ومـن ركّــعِ(٢)

كــأن يداً مــن وراء الضـريح

حمــراءُ مبتــورة الأصبعِ(٣)

ويتناص الشاعر جعفر محمد مع الجواهري في هذا النص تناصاً شعورياً مقصوداً كأنه كان قاصداً معارضة هذهِ القصيدة فكتب نصاً يقاربه لفظاً ومعنا، حيث يقول جعفر محمد:

ضريح بمغناه صلى الأله

وروّى ثـراه الحــيا المــرزمُ

تطوفُ العصورُ على قبرهِ

كأن الــزمان لــه محــرمٌ

وكــف بإيمانه قــد هفــا

إلى الجرح اسٍ هو البلسمُ(٤)

---

(١) ديوان الجواهري، دار الرشيد للنشر، ١٩٧٤: ٤: ٤٩١.

(٢) م. ن: ٤/ ٤٩١.

(٣) م. ن: ٤/٤٩١ – ٤٩٢.

(٤) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٤٩.

ويكمن التشابه بين النصين في الإبيات الأتية، فحين يقول الجواهري (تلوذ الدهور) ويقول جعفر محمد (تطوف العصور) هذا يعني أَن قبر الأمام الحسين أصبح موئلا وملجأ يلجأ اليه الخائفون فيأمنون به، أَما بيت الجواهري – كأن يداً من وراء الضريح – وبيت جعفر محمد – وكف بأيمانه قد هفا، أَي أَن خروج يد الأمام من وراء الضريح وهي مبتورة الأصبع او سقوط كف الأمام كلاهما إِشاره الى الحق المستلب والمهتضم والذي يطالب بهِ الأمام ويدعو أَنصاره الى استعادته وكلا الشاعرين هنا ..... بَّينَ واقعة الطف التي حصلت في الماضي وما جرى فيها وبين الواقع الحاضر وما يجرى فيه من ظلم وأستلاب.

اما بيت الجواهري وسقياً لأرضك/ والتي يقابلها بيت جعفر محمد وروى ثراه الحيا المرزمُ فهنا ارتباط عقائدي ديني مع موروث شعري قديم حيث كان الشاعر يقف حول قبر المرثي فيدعو بالسقيا ونزول المطر كي ينمو الزرع حول القبر فيكون القبر سبباً للرحمة.

اما في البيت الشعري الاتي:

ظلك في الظلماء قد يحتضر

فأشعل فتيل الروح كي ينفجر[1]

فإن الشاعر يتناص بشكل مباشر وشعوري مع مطلع قصيدة (خريفية) للشاعر علاوي كاظم كشيش والتي مطلعها:

ظلك فوق الماء من أحرقه

من أطلق الرمل على الزنبقة[2]

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٥١.

(٢) خاتمة الحضور – علاوي كاظم كشيش، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣، ط١: ٥٥.

ففي البيتين نجد الظل رمزاً ماثلاً يختصر معاني لا حد لها تتعلق بالوجود والحضور، فالأشياء التي لا ظل لها لا وجود لها، فكيف اذا كان الامر يتعلق بفضاء الظلمة؟ وهو ما نجده في بيت (جعفر محمد لفتة) رحمه الله، الذي ينتقل بنا من وجود وحضور معدوم تماماً من خلال صورة الظل في الظلماء، والتي تبث معاني العدم والغياب المطلق، ثم الانتقال الى مشهد مفعم بالرفض والتفاؤل والحركة المؤدية لغد افضل والواعدة بالنور الأعظم الذي عبر عنه الشاعر بانفجار الروح.

اما بيت علاوي كاظم كشيش، فنجد الحضور الذي يحمله رمز الظل مؤطراً بغياب مطبق تحتله صورة الاحتراق والتلاشي وكذلك صور اطلاق الجفاف المرتبط بالرمل – كعلامة من علامات التصحر والعطش – على الزنبقة التي تمثل صورة الحياة فوق سطح من الماء.

اذن، ومن خلال ما استطعنا استعراضه من الأمثلة السابقة، يتضح لنا ان مدونة الشاعر (جعفر محمد لفتة) مكتنزة بتناصات ذات مصادر مختلفة ومتنوعة تعكس لنا ثقافة الشاعر ووعيه الإبداعي وقدرته العالية على استكناه النصوص واعادة انتاجها في نصوصه الشعرية.

المبحث الثاني

القناع

في

(شعر جعفر محمد لفتة)

القناع في الشعر العربي المعاصر

القناع: تقانة أدبية ووسيلة اختفاء لجأ اليها الشاعر، لكي يستوعب أَحداث الماضي وتجاربه ورؤاه فيتقنع بها، ومن ثم يعمل على إعادة توظيفها في إطار حديث ومعاصر، ويرى إِحسان عّباس أنَّ القناع ((يمثل شخصية تاريخية في الغالب يختبيء الشاعر وراءها، ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائض العصر الحديث من خلالها))[١]، والذي يتضح لنا من كلام أحسان عَّباس أن الشاعر يسعى عِبْرَ استدعائه لتقنية القناع الى التعبير عن المشاكل المعاصرة التي تواجه الإنسان المعاصر.

ولقد تعددت تعريفات القناع وتنوعت، فهو تقنية حديثة لجأ اليها الشاعر المعاصر، لكي تبعده عن الوقوع في فخ التقريرية والمباشرة في الخطاب الشعري، فالقناع لدى الدكتور جابر عصفور ((رمز يتخذه الشاعر العربي المعاصر، ليضفي على صوته نبرة موضوعية شبه محايدة، تنأى به عن التدفق المباشر للذات دون أن يخفى الرمز المنظور الذي يحدد موقف الشاعر من عصره وغالباً ما يتمثل القناع في شخصية من الشخصيات التاريخية، تكشف عالم هذهِ الشخصية في مواقفها أو هواجسها أو تأملاتها أو علاقتها بغيرها، فتسيطر هذه الشخصية على (قصيدة القناع)، وتتحدث بضمير المتكلم إلى درجة يخيل إلينا – معها– إِننا نستمع الى صوت الشخصية، ولكننا ندرك شيئاً فشيئاً أن الشخصية في القصيدة ليست سوى قناع ينطق الشاعر عبره، فيتجاوب صوت الشخصية المباشر مع صوت الشاعر الضمني تجاوباً يصل بنا إلى معنى القناع في القصيدة))[٢].

وهذا التعريف يدفعنا إلى طرح التساؤل الآتي: هل الصوت الذي نسمعه في قصيدة القناع هو صوت الشاعر أو صوت الشخصية؟ فيجيب الدكتور جابر عصفور عن هذا التساؤل قائلاً ((إن القناع ينطوي على مفارقة تحدد طبيعته إنه ينطق صوت الشاعر ولا

(١) اتجاهات الشعر العربي المعاصر – أحسان عّباس، سلسلة عالم المعرفة، دار القبس، الكويت، ١٩٧٨: ١٢١.
(٢) اقنعة الشعر –جابر عصفور (بحث)، مجلة الفصول فصول، القاهرة، المجلد الأول، العدد الرابع، ١٩٨١: ١٢٣.

ينطقه في نفس الوقت، ينطق صوت الشاعر لأنه – أيَّ القناع – شخصية استعارها الشاعر من التاريخ أو الأسطورة، ليتلفظ بها ما يريد، ولكن القناع في نفس الوقت لا ينطق صوت الشاعر، ذلك لأن ضمير المتكلم الذي ينطق في القناع، هو فيما يفترض على الأقل صوت الشخصية التاريخية أو الأسطورية أو المخترعة وليس صوت الشاعر، مع ذلكَ فالصوت الذي نسمعه ليس هذا أو ذاك، وإنما هو صوت مركب من تفاعل صوتي الشاعر والشخصية معاً))[١].

بينما يتحدث عبد الوهاب البياتي عن القناع معرفاً إياه بأنه ((الاسم الذي يتحدث من خلاله الشاعر متجرداً من ذاتيته، أَيَّ إن الشاعر يعمد إلى خلق وجود مستقل عن ذاته، وبذلك يبتعد عن حدود الغنائية والرومانسية))[٢]، وهذا يعني أن قصيدة القناع تنتمي إلى ((الأداء الدرامي، ذلك أن الشاعر فيها يستطيع أن يقول كلّ شيء دون أن يعتمد شخصيته أو صوته الذاتي بشكل مباشر، لأنه سيلجأ إلى شخصية أخرى يتقمصها، أو يتحد بها، أو يخلقها خلقاً جديداً، وسيحملها أراءه ومواقفه، تماماً كما يفعل المسرحي الذي يختفي وراء أشخاص من صنعهِ، يتولون نقل كافة ما يريد أن يقوله، أو يوحي به))[٣].

وهذا يعني أن ((حداثة القصيدة لا تكمن فقط في خروج الشاعر العربي على الوزن والقافية، بل تتمثل في أنعطافته الكبرى لبلورة رؤيا خاصة به، وما يترتب على ذلك من بحث عن رموز وأساطير وأقنعة يجسد فيها ومن خلالها رؤياه ويمنحها شكلاً حياً ملموساً))[٤].

---

(١) اقنعة الشعر المعاصر – جابر عصفور: ١٢٣.

(٢) تجريني الشعرية – عبد الوهاب البياتي، منشورات نزار قباني، بيروت، ط١، ٢٠١٢: ٣٢.

(٣) التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر – أحمد اليماني، دار الزمان للطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٩: ٢٣٨.

(٤) في حداثة النص الشعري – علي العلاق: ٥٦.

وتشير بعض الدراسات إلى أن تقنية القناع ((استدعيت إلى الشعر العربي من الآخر الأوربي، كتقنية فنية شعرية فحسب))[١]، أيّ أن تقنية القناع تقنية حديثة على الشعر العربي، ولم تكن لها جذور سابقة في الشعر العربي القديم.

ولو تتبعنا جذور نشأة قصيدة القناع في الشعر العربي المعاصر لوجدنا أن ((قصيدتي بدر شاكر السياب تموز جيكور والمسيح بعد الصلب هما البدايات الناضجة الأولى لفكرة القناع))[٢]، هذا ما ذهب إليه الدكتور محسن أطيمش.

ومن الشعراء الذين وظفوا تقنية القناع في الشعر العربي المعاصر: أمل دنقل، عبد الوهاب البياتي وأدونيس أضافة إلى السياب الذي يعد رائداً لقصيدة القناع، ومن الأقنعة التي وظفها أَمل دنقل في نصوصه الشعرية قناع المتنبي في قصيدته (من مذكرات المتنبي)؛ وقد أَفصح أَمل دنقل في هذهِ القصيدة عن علاقة المتنبي بكافور وربما هو يشير من خلال هذهِ الدلالة إلى علاقة السلطة العربية بالشعوب العربية أي إن لهذا التوظيف دلالة رمزية مقصودة.

حيث يقول:

يوميء يستنشدني: أنشده عن سيفه الشجاع
وسيفه في غمده... يأكله الصدأ
وعندما يسقط جفناه الثقيلان وينكفيء
أسيرُ مثقل الخطى في ردهات القصر
أَبصرَ أهلَ مصر...
ينتظرونه، ليرفعوا اليه المظلمات والرقاع[٣]!!

---

(١) دير الملاك :١٠٣.

(٢) المصدر نفسه :١٠٥.

(٣) الأعمال الشعرية الكاملة– أمل دنقل: ٢٣٨.

كذلكَ من الشعراء الذين وظفوا تقنية القناع الشاعر عبد الوهاب البياتي الذي ((حقق في القناع مستوى نوعياً رفيعاً بسبب تطوافه الدائم في العالم وفي مدن التاريخ وطقوس الحضارات ونزعته المغامرة في التجريب))[١]، ومن نصوصه التي وظف فيها تقنية القناع بشكل واعٍ وأحسن التعامل معه هو نص (مذكرات رجل مجهول) ٨/ نيسان حيث يقول:

انا عاملٌ ادعى ((سعيد))
من الجنوب
أَبواي ماتا في طريقهما إلى قبر الحسين
وكان عمري آنذاك
سنتين ما اقسى الحياة
وأبشع الليل الطويل
والموت في الريف العراقي الحزين
وكان جدي لا يزال
كالكوكب الخاوي على قيد الحياة[٢]

وفيما يخص السياب فلم يكن لديه توظيف القناع توظيفاً عابراً وانما كان مقصوداً وله دلالته وأَبعاده الدلالية التي تختفي خلف شخصية القناع ومن نصوصه التي وظف فيها القناع توظيفاً كاملاً هي قصيدة المخبر التي سيطر فيها قناع المخبر على القصيدة منذ المطلع حتى الخاتمة ولا شك فأن المخبر من الشخصيات السلبية وقد يكون سبب اختيار السياب لهذه الشخصية هو رغبته في نقل أفكاره وتطلعاته الى المتلقي من خلال هذا القناع.

(١) الاغتراب في الشعر العراقي – محمد راضي جعفر: ١٢٣.
(٢) ديوان أباريق مهمشة – عبد الوهاب البياتي، منشورات دار الأداب، بيروت، ط٤، ١٩٦٩: ١١٨-١١٩.

انا ما تشاء: أَنا الحقير

صباغ احذية الغزاة، وبائع الدم والضمير

للظالمين، أَنا الغراب

يقتات من جثث الفراخ أنا الدمار أنا الخراب!

شفة البغي أَعف من قلبي، وأَجنحة الذباب

أَنقى وادفأ من يديَّ. كما تشاء ... أنا الحقير(١)

وقد اوضح الناقد العراقي حاتم الصكَر بأن السياب أَضاف لتقنية القناع اضافة مهمة عندما اختار شخصية معاصرة ومضادة أي انها مفارقة المروي في المحصلة الدلالية(٢).

وقد يكون سبب استخدام الشعراء المعاصرين لتقنية القناع هو ((أن ظاهرة استخدام القناع في الشعر كَرست – في واقعِ الأمر – أو هي ثنائية جديدة لعلاقة محذوفة بين أَنا الشاعر والآخر (السلطة) بكل ما يجسدها من قمع موجه نحو هذه الأنا، وتجلت ظواهر هذه الثنائية في بحث الشعراء العرب للإشكاليات المعاصرة، ولكن في بعدها التاريخي والتراثي بنيت عبرَ النصوص التراثية الصراع القائم بين الأنا الشعرية في الغياب والحضور الشعري والآخر (السلطة) بشكل خاص وبين الأنا بكل تجليات حضورها وغيابها مع الأخر (السلطوي) بشكل عام))(٣).

(١) ديوان السياب: ٢٣.

(٢) القناع الضدي قراءة نصية لقصيدة السياب المخبر- حاتم الصكر (مقال) ينظر: Notseur e\hatemaisager. Com

(٣) التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالأخر في الشعر العربي المعاصر _ احمد السليماني: ٢٢٤.

أسباب استخدام القناع في الشعر العربي المعاصر

إن توظيف القناع في الشعر العربي المعاصر ((جاء تحايلاً على الآخر القمعي (السلطة) وما شابهها ممن لديهم سلطة القمع على الأنا، وهي حالة لتمرير موقف الأنا المصورة للإشكاليات المعاصرة المطروحة بعيداً عن السلطة القامعة أو تمويهاً عليها، هذه السلطة التي تشكل آخر بالنسبة للأنا الشاعر))[١].

ولو تتبعنا أسباب استخدام القناع في الشعر العربي المعاصر فهي:

١- **السبب السياسي:**- عندما يكون الشاعر مضطهداً ومطارداً من السلطة فإنه لا يجد وسيلة للتعبير عما يريده بشكل غير مباشر سوى تقنية القناع التي تعمل على نقل تجربة الشاعر ورؤاه الفكرية إلى المتلقي دون أن يتعرض للمساءلة أو الإقصاء السياسي، لأن شخصية القناع هي التي ستنوب عن الشاعر في الحديث.

٢- **السبب الإبداعي:**- يسعى الشاعر جاهداً للارتقاء بنصه الشعري الى مصافِ الإبداع ومعارج الشعرية، فيحاول منح نصه سمة العمق والغنى الدلالي وينأى بها عن التقريرية والمباشرة، فيلجأ الى تقنية القناع، لكي ينقل النص من الذاتية إلى الموضوعية.

٣- **السبب التراثي:**- إن ((توظيف الشخصية التراثية في الشعر العربي المعاصر يعني استخدامها تعبيرياً لحمل بعد من أَبعاد تجربة الشاعر المعاصر أي أَنها تصبح وسيلة تعبير وإيحاء في يد الشاعر، يعبر من خلالها أو يعبر بها عن رؤياه المعاصرة))[٢]، كذلك إدراك الشاعر المعاصر وتيقنه بـ ((مدى غنى التراث وثرائه بالإمكانات الفنية وبالمعطيات والنماذج التي تستطيع أن تمنح القصيدة المعاصرة طاقات تعبيرية لا حدود لها))[٣].

---

(١) التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالأخر في الشعر العربي المعاصر _ احمد السليماني: ٢٣٩.

(٢) استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر – علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧: ١٣.

(٣) المصدر نفسه: ١٦.

القناع في شعر (جعفر محمد لفتة)

برزت تقنية القناع في شعر جعفر محمد كتقنية واضحة ومجسدة لتجربته النفسية والإبداعية ومنحت هذهِ التجربة أبعاداً دلاليةً بارزةً، حيث استطاع الشاعر أن يطرح العديد من الأسئلة التي تثير المتلقي، وتدفعه إلى التفاعل مع الشاعر عبَّر تقنية القناع.

لقد لجأ الشاعر الى القناع بوصفه وسيلة فنية مكنته من التعبير عن تجربته بشكل غير مباشر.

ومن الأسئلة المهمة التي يطرحها البحث؟

لماذا لجأ جعفر محمد الى القناع؟

وما الأقنعة التي وظفها في قصائده؟

وما مدى تأثير هذه الأقنعة على الجانب الفكري في النص؟

هذا ما ستتولى النصوص المحلَّلة الإجابة عنه.

القناع الدينـي

إن التراث الديني مادة لها قداستها في الضمير الجمعي لكل الشعوب والأمم فقد ساهمت الرموز الدينية، وبشكل بارز، في بلورة بنية النص الشعري الحديث لأن الشخصية الدينية تتمتع ((بأفق واسع في مجال الرؤية، لأنها شخصية فاعلة على مستوى الحياة دائماً، وغالباً ما تتمتع بامتداد زمني من أنماط الشخصيات الأخرى وهذهِ الصفات جعلت من هذهِ الشخصية قناعاً جيداً يصلح لدلالات متجددة دائماً))[1].

ومن ابرز الشخصيات الدينية التي وظفها الشاعر جعفر محمد كقناع ديني هي شخصية الأمام الحسين (ع) التي تمظهرت في النص الآتي:

(١) قصيدة قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث – ضياء الثامري (ماجستير)، جامعة البصرة، ١٩٩١: ٥٩.

ابا الفضل قد بان فيك انكساري

فــلا من يمينـــي ولا من يساري

توكـــأ لعلـي بضــم الجـراح

أَرتق منهــن ثــوب أصطبــاري

وقمْ حيث تسمو على أضلعي

لـكيمـا أمـجــد فيـــك أنكسـاري

فثغري بثغــرك أيُّ أخضــرار!

وروحـي بروحـــك أي أنتصار!

سأحمل عنك لـواء السمـــاء

وجـود السقاء وجدب الصحاري(١)

إن التقنع بشخصية الأمام الحسين (ع) بوصفة رمزاً للمظلومية والرفض في آن واحد وهو نقل لما تعانيه ذات الشاعر داخل حدود الوطن، فشخصية الحسين (ع) صورة رامزة لواقع الإنسان المعاصر المثقل بتداعيات النظم السياسية وهفواتها.

لقد تم توظيف شخصية الإمام الحسين (ع) في نص جعفر محمد توظيفا كلياً، حيث أسقط الشاعر معاناته المعاصرة على ملامح هذه الشخصية العريقة، فهو لم يكتفِ بأستدعاء شخصية الحسين بسماتها الظاهرية فقط وإنما تعمق في إيضاح مكنوناتها وأغوارها النفسية العميقة.

لقد توجه الشاعر بخطابهِ الى الإمام أبا الفضل، لأنه كان رمز للعطاء والامتداد الروحي والمعنوي، ولا شك من أن الحوار الذي دار بين الشاعر المتقنع بقناع الحسين (ع) وبين أَبي الفضل (ع) يحمل الكثير من مكنونات الشاعر نفسه واختناقه بمشاعر الانكسار والخذلان والخيبة التي غرسها في اعماقه احساسه المرير بالظلم والطغيان الجاثم على صدر المجتمع.

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٥٢.

لقد امتزجت المناجاة بالحوار في هذا النص فجسدت بؤرة الانكسار الروحي الذي اعترف بهِ الإمام الحسين لأخيه أبي الفضل (ع) فقد ظهرت نبرة الحسرة والانكسار بشكل واضح في النص مما ساعد على تعميق دلالة النص لاسيما حين ذكر (الشاعر) ألفاظ (انكساري) (الجراح) (اصطباري).

وكذلك يصادفنا قناع شخصية (هابيل) الذي أَصبح في فضاء نص جعفر ثيمة أثيرة ترمز إلى التجربة الثورية المتوقدة، حيث أفاد الشاعر جعفر محمد من قصة هابيل وأخيه قابيل التي جعلها ترمز إلى المشهد العراقي حيث يقتل الأخ أخاه أيّ إنه أعادَ توظيف القصة بدلالة عصرية، حيث يقول الشاعر:

أَرقٌ هو الصمت المراقَ على صدى
شبحٌ ينوء بظله المتواري
تَعِساً تضج دماؤه في رعشةٍ
والريح تعبثُ في صداه الذاري
لِمَ يهرقون على التراب عقيدتي
ويسمرون صليبهم بمساري؟!
لم يصفعون براءتي بخطيئتي
ويمزقون بقلبها اشعاري؟!
أوما تعانقها السماء قصيدتي؟!
رَّباهُ كم قاسيت من إصراري
أيردُّ قرباني و(هابيلٌ) أَنا؟!
وأخي تخنجر عابثاً بجواري
وآخيبةً وأُدت على حرمانها
أنشودة ذبُحت على قيثاري[1]

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٠-٣١.

كتبَ الشاعر جعفر محمد هذهِ القصيدة رثاءً لأخيه (جاسم محمد) الذي كان المعلم الأول والأب الروحي للشاعر، وقد استشهد جاسم محمد في الحرب العراقية الإيرانية حيث كان الشاعر في المرحلة الابتدائية، وقد لطخ هذا الموت براءة الشاعر اليافعة(١).

لقد تعامل الشاعر مع النص القرآني بدلالة ضدية، وفقاً لما يتناسب مع الرؤية الفكرية للشاعر، فهابيل الذي يتقبل الله قربانه في النص القرآني لم يقبل منه القربان في النص الشعري بل يرد عليه قربانه مما دعاه الى أن يصرخ هاتفاً:

إيرد قرباني وهابيل أنا؟!

وأخي تخنجر عابثاً بجواري(٢)

وهنا يخالف الشاعر دلالة النص القرآني الذي ورد بالسياق الآتي: ﴿**وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آَدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآَخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ لَئِنْ بَسَطْتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ**﴾(٣)، ومما لا شك فيه، فإن توظيف الشخصيات القرآنية في النص الشعري المعاصر يثري الرؤية الشعرية للشاعر ويجعل توظيف النص القرآني متلائماً مع تجربة الشاعر ومعاناته، ومن يمعن النظر في النص ويطيل التأمل في معانيه ودلالاته يجد أن الشاعر أكثر من التساؤل في النص، حتى كأن الأسئلة تتشظى على سطح النص، فتشكل محوراً دلالياً يثير أنتباه المتلقي ويجلب تفاعله، لأن هذهِ الأسئلة لم تكن تنتظر إجابة، وإنما كانت أسئلة إنكارية تسعى الى إقصاء الآخر السلطوي.

أما ما يخص توظيف شخصية هابيل في النص، فأن التوظيف كان توظيفاً ترميزياً فالشاعر لم يسعَ الى توظيف الشخصية بكل سماتها وملامحها وإنما اكتفى بذكرها بشكل

(١) ينظر مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ١٤١.

(٢) المصدر نفيسه: ٣١.

(٣) المائدة: ٢٨-٢٩.

جزئي، لكي يكون قادراً على إلهاب مخيلة المتلقي، فيدفعه الى استدعاء النص القرآني، والتفاعل معه برؤية معاصرة.

فأخذت شخصية هابيل في هذا النص تقانة الرمز أكثر من كونها شخصية قناع، وعبَّرت الثنائيات الضدية التي انتشرت في النص عن القلق والاضطراب الذي يتنازع في ذات الشاعر واعماقه النفسية (الصمت – الصدى) (الخطيئة – الملاك) (أنا– أخي).

القناع الواقعي

لقد جاءت أغلب أقنعة الشاعر لنقد الواقع السياسي، ذلك الواقع المتردي الذي أَلقى بتبعاته على كلّ نواحي الحياة، وهو الواقع الذي أَضطر الشعراء إلى اللجوء إلى تقنية القناع هرباً من بطش السلطة، فعندما يوظف الشاعر قناعاً لا وجود له، فهذا الأسلوب سيعمل على إثارة المتلقي ويشغله بكثير من الأسئلة ومن هذهِ الأسئلة: لماذا لجأ الشاعر الى هذا القناع وبماذا يختلف هذا القناع عن غيره؟

ولا شك فأن هذا القناع تأكيد لهوية الشاعر الرافضة وإثبات لشاعريته وجدارته في التعبير عن الرؤى الذهنية التي تشغله.

ومن الأقنعة التي وظفها الشاعر (جعفر محمد لفتة) في مدونته الشعرية قناع (النميهي)، والنميهي كما هو معروف ومتداول في ذاكرة قضاء المجر الكبير هو رجل مجنون كان يطوف أرجاء المدينة بثيابه الرثة الممزقة ممسكاً بيده عصا هي أكثر ما يميز شخصيته*، ولا يفوت الباحثة هنا أن تشير إلى أَن الشاعر المرحوم قد تعامل مع هذه الشخصية تعاملاً فنياً خاصاً جاعلاً منها قناعاً (مزدوجاً)، فعلى المستوى الاول لتوظيف هذه الشخصية نجد أن الشاعر نفسه قد اتخذها قناعاً يبث من خلاله همومه وهواجسه، وعلى المستوى الثاني نجد ان الشاعر قد وظفها قناعاً لشخصية أخرى هي شخصية

* حصلت الباحثة على هذهِ المعلومات من الدكتور مولود محمد زايد والأستاذ سلام المالكي.

(المعري) في قصيدة (بين أَبي العلاء وهاجسه المنفعل)، وهو ما سنتحدث عنه في الفقرة التالية من هذا المبحث، لقد رأى الشاعر في هذهِ الشخصية مالم يستطع غيره أن يراه، حيث عدهُ رافضاً لهذا الواقع ومتمرداً عليه، وأن جنونه مفتعل ومقصود وليس حقيقي وانما ولدَّته سياسة الكبت والإقصاء.

يقول الشاعر:

أَنـــا سـيد المتسـكعين مهـــابُ قد جئت فـي كفي عصا وكتابُ[1]
أرأيتنـي مـــا إن وقفت بلـعنتي في وجههـــا والفوهـات سبـــابُ
ورأيتها كـــيف احتمت بأصابعـي من بعدما جفلـــت وطاش صـوابُ
وانـهار- إذ دهم الصداع - كيانها شمطاء مـا بين القـبور خـــرابُ
ألمثل شأنـــي أن يهان وتـرتقي بحضيضهـن مـن الغبـاء... دوابُ
شـبح الحقيقة إن تمـثل بينـهـم رجمتـــهُ أوهـــام وهـــرَّ كـلابُ
دعني وما بين الضباب بصهوتـي فالفـكر عـندي ثـورة وكتـــابُ
متمرداً... أطوي الوجـود قصيدة فـــي غربتـــي عنوانها الإضـرابُ[2]

إن عنوان النص (سيد المتسكعين) يمنح المتلقي دلالة كاشفة تساعده على فك رموز القصيدة وأستكناه دلالتها فقد سعى الشاعر من خلال العنوان إلى قلب المعادلة وجعل التسكع صفة أخلاقية حميدة حين قال:

أنا سيد المتسكعين مهابُ قد جئت في كفي عصا وكتابُ

وهذا ما يؤكد لنا من أن القناع ((وسيلة لاستثارة القارىء وتحفيزه على التأمل))[3]، إن محور الرؤية ومركز دلالتها يكمن في جملة (أرايتني) والتي تتكون من اجتماع الرؤية

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ١٠.
(٢) المصدر نفسه: ٣٤.
(٣) قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث: ١٥.

العقلية والبصرية في آن واحد، لأن الشاعر يمتلك رؤية الثائر المتمرد الذي يرى في الواقع ما لا يراه غيره، فهو يصور لنا رفضه للحياة واحتقاره لها، وكأنها تتشبث به وهو مدبر عنها، لقد استلهم الشاعر قناع النميهي وأسقط انفعالاته وأحاسيسه مما جعل المتلقي يتصور أن الشاعر يتحدث عن نفسهِ، وليس عن شخصية أخرى.

إن الرابط الذي يوحد بين شخصية القناع وشخصية الشاعر هو التمرد، فلو كان تمرد النميهي على المجتمع قد تبلور في ادعائه للجنون فإن تمرد جعفر جاءَ من خلال القصيدة اذ يقول:

متمرداً أطوي الوجود قصيدةً في غربتي عنوانها الإضراب(١)

على الرغم من أن الشاعر (جعفر محمد لفتة) تلبس بقناع النميهي وأراد أَن يوهم القارئ بأن النميهي هو الذي يتحدث الأ أن الشاعر قد تجرد من القناع في نهاية النص وكشف لنا عن شخصية الشاعر المتمرد حين قال:

دعنيّ وما بين الضباب بصهوتي فالفكر عنـــدي ثورة وكتـــاب
متمرداً. أطوي الوجــود قصيــدةً فـي غربتي عنوانها الإضرابُ(٢)

فالشاعر في قصيدة القناع لا يميل الى طرح أفكاره مشاعره بشكل مباشر أمام المتلقي، وإنما يسعى جاهداً الى إيجاد أسماء وشخصيات مبتدعة يلبسها أَفكاره، بعد أن يجد قاسماً مشتركاً يوحدهما.

القنـــاع الأدبـــي

ليس غريباً أن نجد الشاعر المعاصر يفسح المجال في نصوصه الى الأصوات التراثية التي تتفاعل معه، والتي شهدت معاناة التجربة ذاتها التي عاناها الشاعر المعاصر

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٤.

(٢) المصدر نفسه: المكان نفسه.

وليس هذا إلا إيماناً منه وتأكيداً من جهة أخرى لوحدة التجربة الإنسانية[١]، لقد كان المعريّ حقلاً دلالياً وظفه الشعراء في الشعر العربي الحديث على مستوى الرمز والقناع، وذلكَ لما يحتويه شعره من سمات دلالية تعمل على إثارة المتلقي وجلب تفاعله.

فقد وظف الشاعر جعفر محمد المعريّ توظيفاً أَدبياً وتاريخياً في مسرحيته الشعرية ((ما بين أبي العلاء وهاجسه المنفعل))[٢]، اتخذ الشاعر من عنوان مسرحيته ثيمة أساسية تمحورت حولها أبيات المسرحية أي أنه جعل عنوان المسرحية محوراً يعبر من خلاله عن حالته الاغترابية ورؤيته الفكرية للواقع العراقي المعاصر[٣]:

أنا ربُّ مملكةٍ رهين سجونهـا ... والمبتلـون بشعبهـم أربـابُ
وجهي ملامحُ صخرةٍ مهجورةٍ ... نقشـت علـى صفحاتها الأتعابُ
إن كنت تأنف أن تمجد طينتي ... فلتخـسأن قرداً وأنـت غـرابُ
ولتحترق من نار أنفك صـورةٌ ... فيها لأنفك في الرمـاد ... تـرابُ
ألغربتي ما قد يقـال.. عقيدةٌ ... حجريـةٌ ومزاجـها الارهـابُ

لقد تفاعل الشاعر مع جوانب شخصية المعريّ وما تنوء به هذهِ الشخصية من ثيمة اغترابية ورؤى فلسفية عميقة للوجود المأزوم الذي عاش المعري في كنفه، فإذا كان المعريّ رهين سجون ثلاثة، فـ (جعفر محمد لفتة) اسير سجون متعددة ولكّن المعريّ اختار سجنه بنفسهِ فاعتزل العالم مكتفياً بذاته أما (جعفر محمد لفتة) فإنه تحمل مسؤولية الرفض فأصبح اسير هذهِ السجون لأنه يتحمل مسؤولية شعب، وهنا تكمن المفارقة الرؤيوية بين الشاعرين حيث ((تغدو الشخصية المستحضرة في هذا النمط هي الإطار الكلي والمعادل الموضوعي))[٤]، لتجربة الشاعر المعاصر فقد حاول الشاعر من خلال

(١) ينظر الشعر العربي المعاصر – عز الدين أسماعيل: ٣٠٧.
(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٢٧.
(٣) المصدر نفسه: ٣٢.
(٤) استدعاء الشخصيات التراثية: ٢٣٣.

التقنع بقناع المعريَّ أن يكشف فساد السلطة السياسية الحاكمة، حين لجأ إلى محاورة الآخر بلهجة التهديد والتحدي.

جسدت لفظة (الصخرة المهجورة) الثيمة الاغترابية بكل ما تحمله من دلالات، ويكمل الشاعر قوله:

بل فطرة لا تنتمي لمزاجهـــا قدسيةُ فـــي رفضها الأسبـــابُ
زيتونة لو تستدل بـــنورهـا شتان برقٌ يقتفي ... وشهـــابُ
أوثورة ما انفك ينزف شعبـها جرحـــاً يفـــور وأدمعـاً تنسابُ
ورصاصة حتى تفجر صوتها عاش الإله وتسقط الأنصابُ(١)

حاول الشاعر في هذا النص أن يوحي للقارئ بأنه عمد إلى أَسقاط أفكاره ومشاعره على شخصية النص التاريخية وأنطقها بما لم تنطق بهِ أي جعلها تنطق بآراء الشاعر المعاصر(٢)، فقد حاول الشاعر من خلال قناع المعريّ أن يكشف فَساد السلطة الحاكمة، فهو يتجاوز الصور السطحية في شخصية المعريّ، ويعمل على محاورة اغتراب المعريّ برؤية عميقة تقهر الاغتراب بالرفض والتمرد والتحدي.

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٣.
(٢) ينظر– دير الملاك: ١١٨.

المبحـــث الثالث

الـــــحوار

فـــــي

(شعر جعفر محمد لفتة)

الحوار في الشعر العربي

يعرف الحوار بأنه ((حديث البطل مع غيره، وحديثه مع نفسهِ، ومن الواضح أَن هذا العنصر يجسم حيوية الشعر بأعلى درجاتها مادام الكلام مع الغير أو مع النفس هو المفصح عن دوافع الشخصية ورغباتها، وعن صراعها وهدوئها، بل إن الكلام قد يحسم مصير الفرد أو الجمهور أو الأمة))[١]، ويعدُ الحوار ظاهرة إنسانية، ووسيلة من وسائل التواصل البشري؛ لأن كلّ تفاعل بين طرفين أو أطراف متعددة يتطلب وجود الفعل وردّ الفعل، كي نستطيع تحقيق الغاية المتوخاة من الحوار، سواء كانت إخبارية أم إقناعية أم تواصلية أم حجاجية[٢]، أما ما يخص الحوار الأدبي فهو ((وإن بدا في الظاهر حواراً بين شخصين، فهو في حقيقة الأمر غير محصور في هذا المدى المنظور، وإنما يمرُ عابراً إلى المتلقي الذي يكون بمثابة الشخص الثالث غير المرئي بين هذين الشخصين المتحاورين))[٣].

اما الحوار الشعري ((فهو عبارة عن حدث معين وقع فعلاً في حياة الشاعر، أو لَهُ علاقة بشؤون حياته، أو شاهده أو أستمده من مخيلته، أو من الموروث الشعري العربي القديم))[٤]، وقد كان الحوار هو السمة البارزة التي ميزت الخطاب القرآني الذي وجهه الله تعالى إلى عباده في كتابه الكريم، حيث جعل القرآن كلَّ قضاياه سبيلها الحوار، وجَعَلَ كلّ خلافه مع أعدائه ومخالفيه قائماً على الحوار، ولم يجعل من القوة سبيلاً إلى التعامل مع المخالفين، وإنما جعل القوة عقوبة للمصرّين على الباطل بعد سطوع الحق[٥].

---

(١) أسلوب الحوار في النص الشعري الحديث- حازم فاضل محمد (بحث)، مجلة أبحاث بابل، مجلد ٢٣، العدد ٤، ٢٠١٥: ١٨٠٨.

(٢) ينظر- بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح: - زاوي أحمد (دكتورا)، جامعة أحمدين يله، وهران، الجزائر، ٢٠١٥: ١٣ (دكتوراه).

(٣) الحوار القصصي (تقنياته وعلاقاته السردية) - فاتح عبد السلام، دار فارس، عمان، الأردن، ١٩٩٩: ١٤.

(٤) الحوار في النص الشعري الحديث: ١٨٠٧.

(٥) ينظر أسلوب المحاورة في القرآن الكريم - عبد الحليم حنفي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط٣، ١٩٩٥: ٥.

ومن ذلك قوله تعالى ﴿قَدْ سَمِعَ اللَّهُ قَوْلَ الَّتِي تُجَادِلُكَ فِي زَوْجِهَا وَتَشْتَكِي إِلَى اللَّهِ وَاللَّهُ يَسْمَعُ تَحَاوُرَكُمَا إِنَّ اللَّهَ سَمِيعٌ بَصِيرٌ﴾(١) .

وقوله تعالى: ﴿قَالَ لَهُ صَاحِبُهُ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَكَفَرْتَ بِالَّذِي خَلَقَكَ مِنْ تُرَابٍ ثُمَّ مِنْ نُطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّاكَ رَجُلًا﴾(٢).

أما أسلوب الحوار في النص الشعري الحديث، فلم يكن أسلوباً طارئاً أو هامشياً، وإنما كان عنصراً فاعلاً من عناصر النص الشعري الحديث، وأسلوباً من أساليبه التي يسعى عبرها الى تحقيق أهدافهِ وغايتهِ في ذهن المتلقي.

ويتميز الحوار بأنه ((كالشعر لا مكان فيه للكلمة الزائدة والمعنى المكرر، لأن كلّ كلمة تلقى لها حيز مرقوم ووقت معلوم))(٣)، ويقوم الحوار في الشعر على ((ظهور صوت أو صوتين على أقل تقدير لأشخاص مختلفين، ومألوف في الشعر القديم ظهور هذا النوع من الحوار الذي يرويه الشاعر في قصيدته، فيحكي ما دارَ بينه وبين محبوبتهِ في- الأعم الأغلب – هكذا ظهر هذا الأسلوب منذ عهد أمرئ القيس في العصر الجاهلي))(٤)، حيث يقول

ويومَ دخلتُ الخدرَ خدر عنيزةٍ
فقالــت لــك الويـلات إنَّكَ مرجلي
تقولُ وقد مالَ الغبيطُ بنا معاً
عقرتَ بعيري يا امرأ القيس فانزل
فقلتُ لها سيري وأرخي زِمامهُ
ولا تبعديني مـن جَنــاكِ المعللِ(٥)

(١) المجادلة: ١.
(٢) الكهف: ٣٧.
(٣) فن الأدب – توفيق الحكيم، دار مصر للطباعة، د.ت: ١٤.
(٤) الشعر العربي المعاصر: عز الدين أسماعيل: ٢٩٨.
(٥) المعلقات السبع برواية الأنباري، أعداد ومراجعة، عبد العزيز محمد جمعة، الكويت، ٢٠٠٣: ٢١.

وقد كان الشاعر القديم ((يروي الحوار بطريقة قالت ... فقلت لها، وهو حين يروي الحوار فإنه يبتعد عن التجسيم الدرامي بمقدار ما يقترب من السرد القصصي))[١]، اما الشاعر المعاصر، فقد ((اتخذ الحوار وسيلة تحقق الدرامية في قصيدته وتبتعد بها عن الغنائية والترهل، كما تؤكد نزوعه للحوار رؤيته المتشابكة والمعقدة ومحاولة إعادة صياغة العالم المتشظي))[٢].

أنواع الحوار في شعر جعفر محمد

يقسم الحوار في شعر جعفر محمد إلى قسمين: الحوار الخارجي (الديالوج)، والحوار الداخلي (المونولوج) وهذا التقسيم يتوافق مع النص الشعري الجمالي المتعدد الأساليب والتي يشكل الحوار عنصراً منها.

أولاً- الحوار الخارجي (الديالوج)

ويقصدُ بالحوار الخارجي ((الحوار الذي يكون بين شخصين أو أكثر، وهو أيضاً صوتان لشخصين مختلفين، يشتركان معاً في مشهد واحد، يبين من خلال حديثهما أَبعاد المواقف، ويأتي في الغالب ليحقق أهدافاً كثيرة يسعى إليها الشاعر))[٣]، وكذلك في الحوار الخارجي فـ ((المتكلم يتكلم مباشرةً الى متلقٍ مباشر، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي))[٤]، وقد وجد هذا النوع من الحوار في نصوص الشاعر (جعفر محمد لفتة)، وعادة ما يتميز بقرينة لفظية تدل عليه هي (قالت ... وقال ...وقلت)، ويقسم هذا النوع من الحوار الى قسمين:

---

(١) الشعر العربي المعاصر: ٢٩٨.

(٢) اليات السرد في الشعر العربي المعاصر- عبد الناصر هلال، مركز الحضارة العربية، ط١، ٢٠٠٦: ١٥٤.

(٣) تيار الوعي في الرواية الحديثة (دراسات أسلوبية) - محمد غنايم، دار الجيل للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٣: ١٤.

(٤) تحليل الخطاب الروائي الزمن - السرد - التبئير) - سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط٣، ١٩٩٧ :١٩٧.

١- الحوار المباشر

٢- الحوار غير مباشر

أما ما يخص الحوار المباشر، فهو الحوار ((الذي تتناوب فيه شخصيتان، أو أَكثر الحديث في إطار المشهد))[١]، ويطلق على الحوار المباشر بـ ((الحوار التناوبي ذلكَ أن التناوب سمته الإجرائية الظاهرة عليه))[٢]، ومن النصوص التي سادها الحوار الخارجي المباشر هو نص (صلاة الخوف) الذي يتضمن حواراً بين الأم والأبن:

قالت أمي:
عند صلاة الخوف هلموا
يا أولادي
يزعجني لغط الأصداء
أتوعك من شيء في رأسي
شيء كصراخٍ في ماء
قلت لأمي
أتوجع من شوقٍ أبدي
يا أماه
فأستلقي
حيث بساطكِ والخبز اليابس
والملح
ويقايا ماءٍ مسكوب[٣]

(١) الحوار القصصي – فاتح عبد السلام: ٤١.
(٢) المصدر نفسه: ٤١.
(٣) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٩.

جاءَ الحوار في النص على هيئة مناقشة بين الأم والابن، وقد تشكل من رؤية سردية أمسك الشاعر بزمامها حتى النهاية، فقد تجلى الحوار عن رغبة الشاعر في إيصال رؤيته الى المتلقي، هذهِ الرؤية التي توزعت بين ذاتين، ذات الشاعر التي أبرزها لنا ضمير المتكلم في (قلت)، وذات الأم التي أوضحها الضمير المؤنث في الفعل (قالت)، ويمكن أَن يَطلق على هذا النوع من الحوار بـ(الحوار المجرد) ((الذي كثيراً ما يستخدم للتعبير عن المواقف اليومية بين الناس، ليضع المتحاورين في صورة معينة داخل المشهد الدرامي حتى يقترب من الحادثة... التي تلبي حاجات لحظوية))[1]، حيث يفصح الحوار عن إحساس الشاعر بالاستلاب والإقصاء الذي كانت تمارسهُ السلطة على الشعب في تلك المرحلة الزمنية، كذلك ساعد الحوار الدرامي الذي برز في النص على جعل المتلقي مستعداً للاستماع إلى أحاسيس الشاعر وإيقاع أفكاره وعواطفهِ، ومن النصوص الأخرى التي تجلى فيها الحوار الخارجي بشكل واضح النص الاتي من قصيدة (يا قسم العربي):

يـــا أستاذي فيما تعني خطأ لم تعربْ تفصيـــلاً
منصوبٌ قالــت حـــواءٌ وصحيحٌ ما قالـت قيـــلاً
فـانصبْ إن شاءت مبتدأ وأرفعْ إنّ شاءت مفعولاً[2]

كشف لنا الحوار عن مفارقة ساخرة استبطنت لنا الكثير من الدلالات النقدية الكاشفة، فبالرغم من أن الأسلوب الحواري قد أخذ جانب السخرية والهزل، لكنه لم يأتِ للإضحاك والتسلية، وإنما جاءَ ناقداً لظاهرة بارزة عاصرها الشاعر في حياته الدراسية، هي ظاهرة ضعف طلاب اللغة العربية، وعدم معرفتهم باصولها وأحوالها، ومن الحوارات الدرامية التي تمَ رصدها في مدونة الشاعر (جعفر محمد لفتة) موضوع توظيف الحيوان في النص الشعري الدرامي، حيث تدور حكاية النص على لسان القط والبطة، ولكن خلف

(١) الحوار القصصي: ٥٨.

(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٩٨.

هذا التوظيف تكمن دلالة نقدية بعيدة الأغوار تستهدف نقد الأوضاع الأجتماعية والظواهر الأخلاقية الشاذة.

ضحكـت حواءٌ لما سمعتْ القــط تصارحــهُ القطـة
والتفـتت نحـــوي قائلـــةً يا قـــطُ أَنا لستُ القطـة
إن شـاء القطُ يصارحنـــي أو فليذهب نحـــو البطة
صاحت والضحكة تخنقها وكواكٌ. وكواكٌ. بطة [١]!!

إنّ من أبرز ما يميز هذا النص هو أنعتاق الشاعر من قيود الذاتية حيث أختفى خلف المتحاورين فقال على السنتهم ما يريد قوله، دون أَن يظهر صوته في النص.

الحوار غير المباشر في شعر جعفر محمد لفتة

يمتاز الحوار غير المباشر بأن له ((صيغتين، الأولى تسمى النقل غير المباشر وفيهِ تحفظ الأحداث ويختصر الزمن ويكون المنقول على درجة من الانتقائية، والثانية تعتمد على المنقول المباشر، إذ يتم استدعاء حوار جرى في الماضي محافظاً على حرفيتهِ الزمنية))[٢]، والحوار غير المباشر هو الحوار الذي يفيد ((من زمن الفعل الماضي وإشارة ضمير الغائب في تقديم أحاديث الشخصيات ملخصة تلخيصاً يتضمن ما يمكن أَن يدور على ألسنتهم))[٣] .

ومن أشكال الحوار الخارجي في مدونة الشهيد (جعفر محمد لفتة):

١- الحوار مع الليل

لم تكن محاورة الشاعر لليل شيئاً جديداً، وإنما هو نهج قديم سلكه الشعراء، فقد كثرت مناجاة الليل ومحاورته في مدونات الشعراء قديما ولا سيما امرؤ القيس حين يقول في معلقته:

---

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة:٩٨.
(٢) البناء الفني لرواية الحرب في العراق – عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩ :١٨٦.
(٣) الحوار القصصي :٩١.

فَقُلْتُ لَـهُ لَمَّا تَمَطَّى بِصُلْبِهِ وأَرْدَفَ أَعْجَـازاً وَنَـاءَ بِكَلْكَـل
أَلاَ أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيْلُ أَلاَ انْجَلِي بِصُبْحٍ، وَمَا الإِصْبَاحُ مِنكَ بِأَمْثَل
فَيَا لَكَ مَنْ لَيْلٍ كَأَنَّ نُجُومَهُ بِكل مُغار الفتلِ شُدّت بيذبل[1]

أما جعفر محمد فقد حاور الليل وناداه كما ينادي الذات العاقلة اذ يقول:

ياليلُ هل ليْ أهابٌ أنتَ لابسهُ
حزنا علينا فأنّي منك يا ليلي
مستوحشٌ سكني... مستغرب وطني
مستعتبٌ زمني من دونما خلِّ
قصدتُ بالفكرِ درباً لستُ تاركه
مهما أُلآقِ من التعذيبِ والقتلِ
لابد للموت اقدام تباغتهُ
في مكمن القبرِ أو يطغى فيستولي[2]

لقد أنسن الشاعر الليل، حين حاورهُ شاكياً اليهِ همومه ومخاوفه، فمن يتأمل الحوار سيلاحظ كأنه حوار خارجي؛ الاّ أنه يقتربُ كثيراً من المنولوج لأن الشاعر يشكو هواجسه ولواعج نفسه إلى الليل وهذا أقرب الى المناجاة.

وقد لا يكون الليل المقصود في النص هو الليل الحقيقي، وإنما هو دلالة رمزية حملت دلالات الغياب والفقد؛ أَيّ أن الليل كان رمزاً لمعانٍ لم يستطع الشاعر أَن يبوح بها، فالرمز لمحةٌ من لمحات الوجود الحقيقي عند ذوي الإحساس المرهف، وهو أفضل طريقة ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد لهُ أيُّ معادل لفظي، وهو بديل شيء يصعب تناولهُ[3].

(١) المعلقات السبع –برواية الأنباري:٢١.
(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٧٥.
(٣) ينظر الصورة الأدبية: مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د.ت: ١٥٢-١٥٣.

فقد حمل حوار الشاعر مع الليل دلالات وإشارات عديدة أقلقت كيان الشاعر ووجوده، فقد اختلط ذكر الليل مع ذكر الحزن، وفقد الخليل والصاحب، فرَمزية الليل حملت دلالات معنوية تتشابه مع دلالة الليل الظاهرية وما تحويه من ظلام ووحشة ترمز لوحشة حياة الشاعر التي شبهها بالليل وقساوته.

٢- الحوار مع الآخر (الحبيبة)

حاور الشاعر الحبيبة في نصوص كثيرة، تناثرت على مساحات واسعة في مدونتهِ، من ذلكَ قوله:

أنتِ من أَزكمتِ ذا الصدر ازوراراً
فامسحي بالصـــدرِ خديكِ اعتـذارا
لـــم أَكــن أختـــار الآمَ الهـوى
فمــتى للوصـــلِ تبــدين اعتبــارا؟
أسمـــرٌ ذا القلبُ فـــي أشواقــهِ
زدتهِ بالشـــوقِ- سمراءُ - أسمرارا
فافضحـــي الحب بثغــرِ قـبلــة
واشرحي ما كان في الطرفِ اختصارا
أنتِ مـــا أحلاكِ مازجتِ البكـــا
بــابتســـام بين جفنيك... احـــورارا
لســت باللائـــي تبرجــن الرؤى
أو مـــن اللائـــي تبختـرن اغـــترارا
لـــم يزلْ للحـــبِ مـــن قيثارتـي
نغمــةٌ سكـــرى بـــأوتار سكـــارى
يــا نـــداء الحبِ إني هـــا هـنا
مــا توارى الشوق فـــي قلـبِ توارى

غير أنـــي عــن حبيبٍ شاقني

طيفـهُ الوسنان أَسدلتُ الستـارا[١]!

حاورَ الشاعر الحبيبة حوار فردياً أَحادي الجانب حيث اكتفى بطرح الأسئلة، ولم يحصل على إجابه إذ بقيت الحبيبة صامتة في هذا النص لم تتبادل الحوار مع الشاعر، لكنَّ الشاعر لم ييأَس، ولم ينسحب من ساحة الحوار، بل بقي مستفزاً للحبيبة عبر لجوئهِ الى أسلوبي الاستفهام والأمر، ولكَّن المحاولة باءت بالفشل حيث بقيت الحبيبة صامتة، لقد اتكأ الشاعر على فعل الأمر في النص (فامسحي) (فأفضحي) (اشرحي) من أجل أَن يشجع الحبيبة على أَن تبادله الحوار، لقد تخللت الصورة اللونية ثنايا النص اذ يقول:

أسمرٌ ذا القلبُ في أشواقهِ

زدتهِ بالشوقِ – سمراءُ– أسمرارا

فقد أَغنى اللون مدى الرؤية في الصورة الشعرية، وعمل على تشكيل إطارها الدلالي الذي يوحي بالألم العاطفي الذي يسيطر على قلب الشاعر، فقد ساعد اللون على إثراء التجربة العاطفية بما أَثاره من إيحاء فني في النص.

٣– الحوار مع الميت (الحوار مع الأخ)

من النصوص الحوارية التي تمَّ رصدها في مدونة الشاعر الفقيد (جعفر محمد) نص ((أخي)) الذي يتضمن رثاء الشاعر لأخيه الشهيد (جاسم محمد) حيث يقول: [٢]

أخي لــم تقبلْ فمــي فانتظر ولــم تعتنق بانتشــاقٍ طيوبـي

ولم تصطحبني إلـــى نزهةٍ لتمــلأ مــن كــلّ وردٍ جيوبـي

ولم تدفئ القلب فوق السرير بدفـء من الشمس فوق السهوبِ

ولـــم تنتبه للبكاء المريــر بعيني وســط الــزحام الكــئيبِ

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٨٣.

(٢) المصدر نفسه: ٦٢.

أيدريك مــاذا يقول الصــغار وقد سرت نعشــاً بخطـوٍ وجيبِ
أخــا جعفـرٍ تقتفيه الغيـوم بما انسح صفقاً وخفق القلــوبِ
وصلــى فذابت عليـه النجوم كمــا ذابَ طــلٌ بغصنٍ رطيـبِ

يحاور الشاعر أخاه الميت، وكأنه ينعى نفسهُ، حيث يواجه الموت الحقيقي بمشاعر متداخلة، فهي مزيج من الرفض والإنكار والحزن، وتبرز لنا في هذا النص ذاتان يدور بينهما الحوار، الذات الاولى (ذات الشاعر) وهي الذات المتسائلة التي تطيل السؤالّ وتسعى من أجل الحصول على الإجابة، والذات الأخرى ذات صامتة لا تجيب، وهي (ذات الموت) التي تسعى إلى سلب كل ما يمتُ الى الحياة بصلة، فقد حاور الشاعر أخاه بأسئلة يملؤُها الحزن والشجن، فقد برهنت لنا هذهِ الأسئلة عن عدم استيعاب الشاعر لفكرة الموت الذي سرق أخاه، إن الموت في هذا النص محور الدلالة الأساسي فهذا الحوار ليس بين الشاعر وأخيه، وإنما بين الشاعر والموت، ولكنه حوار من بعيد يجرم الموت ويدينه لأنه باغت أخاه الفقيد دون سابق موعد أو أنذار.

ويأتي سؤال جعفر الاستفهامي:

أيدريك ماذا يقول الصغــار؟ وقد سرت نعشاً بخطوٍ وجيبِ[1]

لقد أنهى هذا السؤال حيرة الشاعر وعدم أستيعابهِ لفكرة الموت.

ثانياً- الحوار الداخلي:

يقسم الحوار الداخلي بشكل أساسي الى قسمين:

١-**المناجاة:** وهي نوع من أنواع الحوار الداخلي، ويمكن تعريفها ((بأنها تفكير الشخصية بصوت عالٍ، وبتكثيف وتركيز عاليين))[2]، اما روبرت همفري فيعرفها بأنها ((تقديم

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٦٢.

(٢) البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني أنموذجاً) – قيس عمر، دار غيداء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٢: ٦٨.

المحتوى الذهني، والعمليات الذهنية مباشرة من الشخصية إلى القارئ، بدون حضور المؤلف مع أفتراض وجود الجمهور حضوراً صامتاً))[١]، أما فاتح عبد السلام فيعرفها بأنها ((طريقة من طرائق الحوار الداخلي تنزعُ نزوعاً ذاتياً خالصاً، يقدم أفكار الشخصية وهواجسها في حالة تنظيم يفترض وجود جمهور حاضر ومحدد))[٢]، وتشاهد الشاعر في هذا النوع من الحوار يشطر ذاته الى ذاتين فيدخل مع نفسه في حوار يجسد لنا من خلاله ثيمة الحدث المطلوب.

فشخصية النص تسأل ولا تنتظر جواباً، وهذا يدلُ على أن الشاعر في هذا النوع من الحوار يتوجه الى نفسهِ بديلاً عن الآخر، ويكون الحدث نابعاً من ذات الشاعر ولم يعد من الخارج أي أن الشاعر وما يعتريه من أفكار وأراء وما خاض من تجارب خاصة صارت موضوعاً يتطور وينمو إلى أن يصير قصة حياة [٣].

ويساهم هذا النوع من الحوار بدور كبير في النص إذ يساعد على كشف ملامح الشخصية لأن هذا النوع من الحوار مرتبط بالهواجس الداخلية لشخصية النص حيث ((يكون الصوتان لشخص واحد، أحدهما صوته الخارجي العام، أي صوته الذي يتوجه بهِ إلى الآخرين، والآخر صوته الداخلي الخاص، الذي لا يسمعه أحدٌ غيره، لكنه يبزغ للسطح من حين لآخر))[٤]، ومن النصوص الشعرية التي يتضح فيها تيار المناجاة، النص الآتي:

صخرٌ هو الظل لولا نفخة شهقت

مــن كوثر الروحِ ينبوعاً بأحجــارِ

فــي هيكلي كائنٌ يــا ربُّ معتكفٌ

مـــا زال يجهل ما تعنيه أَشعــاري

---

(١) تيار الوعي في الرواية الحديثة – روبرت همفري/ ت – محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة، ط١، ١٩٧٨: ٧٤.

(٢) الحوار القصصي – فاتح عبد السلام: ١٢٦.

(٣) ينظر – دير الملاك: ٥٩.

(٤) الشعر العربي المعاصر: ٢٩٤.

أبعـــاد فلسفتـــي أنـــي بمنطلـقٍ

مفهومه البحث عن أسرار لاهوتيِ

مـاذا ورائـــي؟ ومـاذا بعد مملكتـي

وفيـــم يهتف باســـم الله ناســـوتي

أكـــنت أَغنيةً أَم أننـــــي وتـــــرٌ؟

أغوته رقصة لميـــاءٌ لـ ((هاروتِ))

أَم أَنّ معتـــركاً عاصـــرتُ ثورتـه

ضـــدان فأشتبكا في جوفِ تابوتي[1]!

يجسد الحوار حيرة الشاعر الماورائية التي يتوجه إلى الله ضارعاً من أَجل التخلص منها، حيث لجأ إلى الاستفهام بـ (ماذا؟) التي كشفت حيرة الشاعر وقلقه من الوجود والمصير المجهول و (هل) التي يبث عبرها إحساسه بالدهشة والاستغراب من نفسهِ، أجادَ الشاعر طرح الأسئلة التي لا تنتظر إجابة فقد أَكثر من طرح التساؤلات التي سعى عبرها الى اكتشاف المجهول فكان التساؤل مستمراً غير منقطع، فهو ينتقل من سؤال إلى آخر.

والذي دفعه الى كلّ هذا التساؤل هو الشعور بالاغتراب عن ذاتهِ، وقد تولد هذا الهاجس الاغترابي لدى الشاعر؛ لأن الشاعر، كما يقول يونج: ((إنسان جمعي يستطيع أَن ينقل ويشكل اللاشعور او الحياة الروحية للنوع البشري))[2]، فعندما يفتقد هذهِ المشاعر نتيجة ما يتعرض له من ضغوط سياسية تمارسها السلطة القمعية، سوف يعيش الشاعر اغتراباً ذاتياً، ومن النصوص الأخرى التي يناجي فيها الشاعر ربه نصه الآتي:

رباه عفوك ..

من أكون ؟؟؟

ما زلت أجهل

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٨.

(٢) التفسير النفسي للأدب: ٣٨.

ما الذي ...

تعنيه ...

حكمتك الغريبة ؟؟!!

.. إنَّ كنتُ

فيما لا أكون

فأنا سأترك

مقعدي

كي يستريح

" الآخرون "

أَأظل أحلم أَن أراك ؟؟؟

... أَلقاك

ترفعني يداك ؟؟؟؟

وفي الحقيقة

كلُّ من حولي

أناس ... يسخرون(١)

اتضح الحوار الداخلي من خلال المناجاة التي شكى فيها الشاعر الى الله ما يعتريه من شتات الهوية والكيان، فهو غير مدرك (لكنه ذاته)، وغير مدرك للحكمة من وراء ذلكَ، فقد أَفصح الشاعر عن شوقه وحلمه التواق الى الله، وكأنه لقاء الحبيب الذي ينتظر حبيبه، على الرغم من أن أسلوب الاستفهام عبَّر عن موقف خطابي صادر من ذات المتكلم (الشاعر) فأنه أيضاً صادر من صيغة حوارية؛ لأن الاستفهام يتطلب وجود المخاطب الذي يتولى الإجابة عن تساؤل المتكلم وهذا ما منح النص بعداً سردياً واضحاً.

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٤٦.

لقد جسدت (من) عمق الحيرة والانفعال الذي يكتنف ذات الشاعر، فقد حاول الشاعر توظيفه لأسلوب الاستفهام الذي طغى على سطح النص على مستوى اللفظ والكتابة، وما يزال الشاعر مناجياً مستمراً بمناجاته ولكنه هذه المرة يناجي الموت ويتحداه.

ما زالَ ينخر هذا اللص ذاكرتـــي
حتـــى نسيتُ من التاريخ أَزمانـــي
من ذلكَ العابر المجتاح مملكتي؟!
قف دون شأنك لن تقتاد إذعانـــي
هل كنتَ تحسبُ بالثؤباء تأسرني
أو أن أعيرك بعض الوقت سلطانـي
إنـــيّ تنزهت بالإغراق في سنتي
في عالم الفكر، لا في العالم الفاني(١)

شكل الموت محور التجربة الإبداعية للشاعر الفقيد حيث تنوعت سياقات التعبير عن تجربة الموت في مدونة (جعفر محمد)، فهو هنا يحاور الموت متعجباً مرةً ومتحدياً مرةً أخرى، لقد أنسن الشاعر الموت فجعلهُ عاقلاً مدركاً، فحاورهُ على أساس هذا المبدأ، وبنى النص على حوار أحادي الجانب فهو حوار من طرف الشاعر فقط أي أنه حوار داخلي نابع من ذات الشاعر لا يرتجى من ورائه إجابة؛ لأن الشاعر هو المتحدث الوحيد فقد صوّر لنا شيئاً معنوياً غير خاضع للتصوير، وهو الموت، ولم يكتفِ الشاعر في أنسنته للموت فقط، وإنما قامَ بأمرهِ وإخضاعه حين خاطبه قائلاً: (قف دون شأنك) لقد جسد الشاعر احتقاره للموت بالأستفهام الإنكاري (من ذلكَ)، ومن المؤكد أَن بنية الاستفهام لدى (جعفر محمد) تنوعت تنوعاً ملفتاً للنظر سواء كان في هذا النص أم في نصوص أخرى، الأمر الذي جعلها تطغى على المدونة الشعرية للشاعر، فهو يسعى لتوظيف أدوات الاستفهام لعمق دلالتها على التساؤل والإنكار الذي يخضع بدوره لانفعال الشاعر وهواجس ذاته المنفعلة.

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٧.

٢-المنولوج: هو النوع الثاني من أنواع الحوار الداخلي، ويعرف المنولوج بأنه ((خطاب بدون سامع، غير ملفوظ تعبر بوساطته الشخصية عن أكثر مقاصدها حميمية، وأقربها إلى اللاشعور وهي أفكار سابقة على كلّ تنظيم منطقي، فهو شجن داخلي ينجم عن انشطار تعانيه الشخصية في لحظات تأزمها))[١]، ويتخذ الشاعر المعاصر من المنولوج ((وسيلة لتقديم بعض العمليات النفسية التي تتم في وعي شخصيات قصائده، أو في وعيه الخاص مصوراً عالمها الداخلي، بموضوعية تامة))[٢]، اما التعريف الاصطلاحي للمنولوج ((فهو نشاط أحادي المرسل في حضور مستمع حقيقي أو وهمي))[٣]، وقد بين روبرت همغري اختلاف المناجاة عن المنولوج حيث قال: ((يختلف تكنيك – مناجاة النفس – عن المنولوج الداخلي بأنه وإن كان يُتحدث به على انفراد إلاَّ أنه يقوم على التسليم بوجود جمهور حاضر ومحدد، وذلك يعطيه مزيداً من السمات الخاصة التي تميزه عن المنولوج الداخلي، وأهم هذه السمات زيادة الترابط، لأن غرضه هو توصيل المشاعر والأفكار المتصلة بالحبكة الفنية وبالفعل الفني، في حين أَن غرض المنولوج هو – قبل كل شيء– توصيل الصورة الذهنية))[٤]، ومن المنولوجات التي تم رصدها في مدونة جعفر محمد، المنولوج الآتي:

عد من ضيـاعكَ غارقاً وكفاكا كوَّرت طينك وأعتصرت قواكا
وكَّفاك تطعن في الفراغ وليس من شبـــــحٍ تَّمزق ظلهُ إلاّ أكا
هينا بنا في الصمت نصفع بعضنا متشاكســين خطيئةً وملاكـا
ونثور أروحـاً علـى أشباحنـــا رفضاً بوجـه كيـاننا وعراكـــا
حتـى نقيء على الترابِ جراحنا ونخـرَّ مـن أرقٍ هنا وهناكـا

(١) البنية السردية في شعر الصعاليك– ضياء غنَّي (دكتوراه)، جامعة البصرة، ٢٠٠٥: ٨١.
(٢) التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر – أميمة الرواشدة، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠١٥ : ٢٠٢.
(٣) معجم المصلحات الأدبية – فتحي ابراهيم: ٢٠٥.
(٤) تيار الوعي في الرواية الحديثة – روبرت همغري: محمود الربيعي: ٧٤.

أو نستشيـط بضحكةِ مجنونـة لنهايتينـا ريثمـا نتباكـى
في مشهدٍ حضر الجميع لعرضهِ مستمتعين بغربتي وشقاكـا(١)

عكس هذا المنولوج العالم الباطني لشخصية الشاعر، وما تنطوي عليه هذهِ الشخصية من أحاسيس وأفكار وصراعات داخلية، فقد أحتال الشاعر على المتلقي حين جرَّد من ذاته آخرَ يحاورهُ ويجلدهُ، فقد كشف الحوار عن بؤرة الصراع الدائر بين طرفي شخصية الشاعر، حيث يمثل الطرف الأول الإنسان، ويمثل الطرف الثاني شخصية الشاعر.

إن من أبرز ما يميز هذا النص وجود التضاد الدلالي (خطيئه – ملاك) (هنا– هناك) (أرواح – أَشباح) الذي يساعد على تجسيد ثيمة الحوار بين الشاعر وذاته، لأن تلاقح المتضادات في النص ما هو إلا فضاء من الدلالات السيميائية التي كشفت لنا المكنونات النفسية لشخصية الشاعر، ويستمر الشاعر في حواره المنولوجي حيث يقول:

لا تبتئس فقـد أنتميت لعـالـمٍ أسمى بأن يعنيكَ من أَدناكـا
تعساء هذي الناس حتى أنهـم سئموا العمى من شكهم وهداكا
حمقى أضاعوا بالمعاش حياتهم فتذمروا من فقرهم ... وغناكـا
أيّ انتصـارٍ أَن أراك محطمـاً أصنامهم ... متألها بفـناكا(٢)

تتجلى في هذا النص الرؤية الحوارية للشاعر (جعفر محمد) عبّر تصويره لذاته بصورة شعرية خلقت فضاءً صورياً من المتضادات التي كشفت لنا عبر الحوار صراع الشاعر أمام ذاته الرافضة الطامحة إلى تغيير واقعها السحيق الذي هو في الوقت ذاته صورة للواقع العربي المعاصر.

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٢٨.
(٢) المصدر نفسه: ٣٥.

أستهل الشاعر حواره ناهياً لغيره، كما يبدو ظاهر الكلام، ولكنَّ الكلام، في حقيقة الأمر، موجهاً إلى ذات الشاعرِ حيث ساعد وجود (كاف المخاطبة) على جعل الحوار يبدو خارجياً موجه إلى ذات أخرى غير ذات الشاعر، ومما لا شك فيه فإن التضاد الدلالي (أَسمى – أَدنى) (الشك– الهدى) (الفقر – الغنى) الذي برز على سطح النص قد ساعد المتلقي على كشف شخصية الشاعر وما يعتري هذهِ الشخصية من تناقضات وصراع داخلي.

الفصـــل الثـــالث

العناصر البنائية للرؤية الإبداعية في شعر (جعفر محمد لفتة)

تناول هذا الفصل دراسة جماليات البنية الإيقاعية، والتي تناولناها على مستويين، موسيقى داخلية وموسيقى خارجية فكان لها دورٌ بارزٌ في إغناء الرؤية الإبداعية، وإظهار جانبها الجمالي ومراوغتها لذهن القارىء.

اما البنية الصورية والتي ختمنا بها فصل الرسالة الأخير، فأن الصورة كانت ولا تزال تحتل حيزاً كبيراً من أهتمام النقاد، لأنها ركن اساس في كلّ عمل فني جمالي، وقد جاءت لدى الشاعر جعفر محمد كوسيلة للتعبير عن أحاسيسه ومشاعره ورؤيته الخاصة للوجود والحياة، وهذا ما سنحاول استقصاءه، والخوض فيه في هذا الفصل ومباحثه المذكورة أعلاه.

المبحـــث الأول

جماليات البنية الإيقاعية

في

شعر (جعفر محمد لفتة)

جماليات البنية الإيقاعية

يعدُ الإيقاع علامة بارزة في تمثيل شعرية النص، وله دورٌ مهمٌ في تشكيل الفضاء الشعري، فهو يخضع لتجربة الشاعر، وحالته النفسية والإيقاع هو أحد مرتكزات الدلالة في النص الشعري، ولا تتحقق جمالية الإيقاع الاّ إذا كان قادراً على تعزيز المعنى وتأكيده.

وقد حاولت د. خالدة سعيد تعريف الإيقاع بقولها ((الإيقاع لغة، بل هو سابق على اللغة المصطلح على تسميتها كذلكَ إنه ما قبل الاصطلاحات حيث كان الإنسان القديم يحدث أصواتاً متسارعة متصاعدة تعبر عن اقتراب خطر، أو كان صوت الساحر مثلاً يتعالى ويتسارع، ليعلق عن ظهور روح عنيفة أَو شريرة، ويهدأ ويتموج، ليعلن ذهابها أو هدوء غضبها، رقص الحرب إيقاع خاص، لغة معبرة والإيقاع لا يقتصر على الصوت، إنه النظام الذي يتوالى أَو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو (حسي، فكري، سحري، روحي) وهو كذلكَ صيغة العلاقات (التناغم، التعارض، التوازي، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية))[١]، اما محمد الطربلسي، فيعرفه بأنه ((العنصر الوحيد القار الذي لا بد من الانطلاق منه والرجوع اليه))[٢]، اما كمال أَبو ديب فيعرف الإيقاع بأنه ((الفاعلية التي تنتقل إلى المتلقي ذي الحساسية المرهفة الشعور بوجود حركة داخلية ذات حيوية متنامية تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية))[٣]، ومما لاشك فيه أَن الربط بين الإيقاع والدلالة ركيزة أساسية تقوم عليها القصيدة العربية الحديثة، فالشعر ((بالأضافة الى عنصر التنسيق الصوتي المجرد الصرف الذي تكفله التفعيلة العروضية قد حاز خاصية موسيقية جوهرية هي ذلكَ الإيقاع الناشئ عن تساوق الحركات والسكنات

(١) حركية الإبداع – خالدة سعيد: ١١١.

(٢) خصائص الأسلوب في الشوقيات – محمد الطربلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١: ١٩.

(٣) في البنية الإيقاعية للشعر العربي – كمال ابو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٤: ٢٣٠.

مع الحالة الشعورية لدى الشاعر))[١]، مما يجعل هذه القصيدة ((صورة موسيقية متكاملة تتلاقى فيها الأنغام المختلفة وتفترق محدثة نوعاً من الايقاع الذي يساعد على تنسيق المشاعر والأحاسيس المشتتة))[٢]، ضمن ((دفقات نغمية منتظمة تعمل على الإمساك بالزمن المناسب وتوزيعه على وحدات لفظية تؤدي بدورها الى تنظيم المشاعر المضطربة وتوازنها))[٣].

الموسيقى الخارجية في الشعر

إنّ الوزن والقافية هما دعامتا الموسيقى الخارجية في الشعر العربي قديماً والى حد ما حديثاً وهما الوتدان الأساسيان في بناء النص الشعري، ومما لا شك فيهِ أَن البحور الشعرية والقوافي المستخدمة في النصوص الشعرية، هي ليست قوالب إيقاعية جاهزة غرضها الوحيد تنظيم الجانب الإيقاعي والموسيقي في النص، وإنما لها ربط دلالي ينبثق من نفسية الشاعر وتجربتهِ الشعرية وقت ولادة النص، وقد وردت فكرة قديمة تردد صداها في أدبنا العربي القديم مفادها الربط بين الغرض الشعري والبحر الشعري، ايَّ أَن هناك بحوراً تصلح للمدح والفخر، وهناك بحور تصلح للغناء وهكذا.

وقد نفى عبّد الله الطّيب هذهِ الفكرة حيث أكد عدم صلاحية بحر معين لغرض معين مثلاً صلاحية البحر الطويل للرثاء أو البحر القصير للغناء، وأكد أَن اختلاف أوزان البحر الواحد معناه أَن أغراضاً مختلفة دعت الى ذلك[٤]، وقد تكون العلاقة بين بحر معين وموضوعات معينة يعود إلى التركيبة النفسية الانفعالية للشاعر، فقد تتلاءم البحور الصافية بتفعيلاتها الهادئة الانسياب مع النفسية العاطفية الانفعالية البعيدة عن التعقيد

(١) الشعر العربي المعاصر: ٦٦.
(٢) م. ن: ٦٣.
(٣) رمزية الماء في شعر السياب – (ماجستير): ١٢٠.
(٤) ينظر: المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها – عبد الطيب: ٩٣.

النفسي، أَما البحور المركبة ، فتتلاءم مع النفسيات المتأملة الفلسفية التي يشوبها نوعٌ من التعقيد، لأن هذهِ البحور فيها تعرجات تدفع الى التأمل والفلسفة وتتلائم مع هذهِ النفسيات الصعبة[١].

الموسيقى الخارجية في شعر (جعفر محمد لفتة)

بعد احصاء بسيط للبحور المتكررة في ديوان (جعفر محمد) أتضح لنا الآتي:

البحر	الكامل	المتقارب	الوافر	البسيط	المتدارك	الرمل	الطويل	السريع	الرجز	الخفيف
التكرار	١٨	١٠	٩	٣	٣	٣	٢	١	١	١

وهذا يعني أن بحور الكامل والمتقارب والوافر تشغلن النسبة الأعلى في نصوص جعفر محمد، وهذهِ البحور هي عبارة عن وحدات إيقاعية متميزة بجلالها النغمي الذي يثير نفساً ملحمياً واقعاً، وهذهِ البحور أشبه ما تكون بالنشيد الجنائزي او السمفونية الحزينة، نظراً لما يميزها من امتداد زمني وبُطء ناتج عن رحابة الصوت الذي تحملهُ تفعيلاتها[٢]، وربما يتناسب البحر الكامل مع تجربة الشاعر لما فيه من مقاطع كثيرة تساعد الشاعر على تفريغ ما بداخله من شحنات الحزن والألم وربما ما يقوله الدكتور إبراهيم أنيس يأتي متوافقاً مع قولنا حيث يقول ((على أننا نستطيع ونحن مطمئنون أَن نقرر أَن الشاعر في حالة اليأس والجزع يتخير عادة وزناً طويلاً كثير المقاطع يصب فيه أشجانه، وما ينفس عنه حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي، وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة النفس و ازدياد الضربات القلبية))[٣]، وبحر الكامل ((بحر فيه لون خاص من الموسيقى، يجعله – أَن أريد به الجد – فخماً جليلاً مع عنصر ترني ظاهر، ويجعلهُ إن أُريد بهِ الغزل وما بمجراه من أبواب اللين والرقة مع

(١) ينظر: رمزية الماء في شعر السياب: ١٢١.

(٢) ينظر: المكان ودلالاته في شعر السياب – محمد الأسدي (ماجستير): ١٣٣.

(٣) موسيقى الشعر: ١٧٨.

صلصلة كصلصلة الأجراس))[١]، وهو بحر شائع الاستخدام في الشعر العربي، فهو يأتي بالمرتبة الثانية بعد البحر الطويل من حيث الشيوع والامتداد في الشعر العربي[٢]، والبحر الكامل ((من النوع الجهير الواضح الذي يهجم على السامع مع المعنى والعواطف والصور))[٣].

وقد يعود تركيز الشعراء على البحر الكامل لأنه من البحور الصافية، أو لأن فيه فخامة وقوة لعلها لا تتوافر لغيره من البحور، وهذا رأي عام يخص أغلب الشعراء اما ما يخص الشهيد (جعفر محمد)، فربما يكون الأمر معه مختلفاً؛ لأن قراءة قصائد البحر الكامل للشاعر، ومقارنتها مع غيرها من قصائده، سيقودنا الى رأي مفادهُ وجود نوع من الألفة الخاصة بين هذا البحر والشاعر لسبب معين، قد يكون هذا السبب هو أَن البحر الكامل بتفعيلاته الطويلة وموسيقاه المتماسكة ساعد الشاعر على أَن يعبّر عن حيرته الشديدة وحزنه واغترابه الحاد وثورته المتوقدة المنذورة بالفشل وكلّ حالاته الشعورية المضطربة المتأرجحة بين غضبه الثوري ونفسيته الحالمة بغدٍ أفضل.

ومن نصوص بحر الكامل نص: دم الجياع، حيث يقول الشاعر:

أَني رأيتُ دمَ الجياع
على رداء العصر في وقع الجريمة
وحبستُ في فمي الدليل .. ولم أبحْ
هلْ في اجتهادك أَن تبيحَ
لشاعرٍ عار الهزيمة
زفرات أنفاس تلاشت

(١) المرشد الى فهم أشعار العرب وصناعتها: عبد الله الطيب: ١/ ٢٦٤.
(٢) ينظر موسيقى الشعر: ١٩١.
(٣) المرشد الى فهم أشعار العرب: ١/ ٢٦٤.

في دخان الحاضر المسحوق

تبحر في الضباب

من جنةٍ محطمة..

أستل صوتك حين تصرخ لو تجاب(١)

ابتدأ الشاعر نصه بصورة رؤيوية (اني رأيت) وهي الرؤية القلبية التي ابتدأت محور الصراع في النص حيث بدأ الشاعر منهزماً منكسراً معلناً ضعفهِ، فقد سادت الفاظ الانكسار والانهزام ثنايا النص، فالشاعر في حالة صراع يدور بينه وبين الواقع من جهة وبين ذات الشاعر المضطهدة المقهورة التي تعاني الاستلاب، وبين رغبة الشاعر في تحرير هذهِ الذات، وعتقها مما هي فيه ولكن هذا الانكسار والهروب واللوذ بالصمت لن يدوم طويلاً حيث يعود الشاعر مرة أَخرى لكي ينتفض رافضاً.

حيث يقول:

أَأنا الوحيد من الأنام

في غيهب الصمت المقيم لدى المنام

أراوغ العينين .. أّن تنام ... بالكلام

وأصفع الرقاد . إن المَّ . بالسهر

في حضرة الليل . وأشباح الظلام

لن أنام ... لن أنام

وصدى أنين الأبرياء بمسمعي

رصاصة تمزق الهواء بانتقام (٢).

---

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٤٣.

(٢) المصدر نفسه: ٤٤.

عادَ الشاعر فانتفض من رماد الهزيمة، لكي يعلن عن رفضه، وهنا يبرز التوافق الجمالي بين إيقاع بحر الكامل، وما يحملهُ من مقاطع صوتية طويلة تتسع لتحمل تناقضات نفسية الشاعر المتأرجحة بين الرفض والانصياع وبين الانكسار والانتصار.

لقد جاء النص إحالةً رمزيةً لكل ثائر عراقي يتأرجح بين برود الصمت ولظى الثورة، فقد احتوى النص سردية واسعة كانت بحاجة الى مرونة إيقاعية، لكي تستوعبها وهذا ما وفرته تفعيلة (متفاعلن) بما تمتلكهُ من طواعية وانسياب، تستطيع أن تستوعب آهات الشاعر وأناته وانهزامه وشكواه ودفقاتهِ الشعورية المضطربة، فقد تدفقت الموسيقى في النص وفقاً للشعور النفسي للشاعر الذي يعاني الشتات بين الرفض والقبول.

مثلما أَستوعب البحر الكامل بتفعيلاته الطيعة ثورة الشاعر ورفضه وتمرده، وقصائدهُ المرحة الراقصة في لحظات عشقه ولهوه، كان البحر الكامل قادراً على استيعاب تجربة الشاعر الاغترابية ورؤيته الانكسارية التي ضمنها في مسرحيته التي ألفها من أَجمل مطالع قصائده التي كانت معلقة على جدران جامعة البصرة وأطلق على هذهِ المسرحية ((ما بين أَبي العلاء المعريَّ وهاجسهُ المنفعل))[1].

بث الشاعر في هذهِ المسرحية آلامه واغترابه وانكساره، مثلما صرح برفضه وتمرده، وقد مرَّ بنا تحليل نماذج هذهِ المسرحية في أكثر من مبحث من مباحث الرسالة لا سيما مبحث صورة الموت ورؤية الرفض والقناع.

ومن نصوص هذهِ المسرحية النص الآتي:

شاكست ظلّــك باغترابك والســرى

نحـــــو إتجــاهٍ شاكسَّته الريــحُ

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٢٧-٣٥.

وجمحتَ تسحق من جرحت بأرضها
لكنـــــك المسحـوق والمجــروحُ
أسطـــورةٌ أَن تستبــدَّ بوجههـــا
لتـــــراكَ ضــداً والكيان كسيــحُ
كــل الفتوحـــات التـــي باركتهـــا
قـــد صودرت وحسامك المذبـوحُ
حَدِّقْ إلى الـلاشـيء عَلَّـك مبصرٌ
شيئاً لكونك فــي الضياع يلـــوحُ
لكَ بأنتصـــابك مـــعبـــدٌ متآكــلٌ
للجن وسوســة بــهِ وفحيـــحُ(١)

يجردَّ الشاعر الشهيد جعفر محمد في هذا النص من ذاته شخصاً آخرَ يحاوره، ويعاتبه ويلقي عليه تبعات التمرد، فهو هنا لا يزوق أفكارهُ بايديولوجيا يتبناها، أو يريد إيصالها للآخرين، وإنما يعبر عن أشياء يشعر بها هو، لذلكَ تراه يبتعد عن أفكار من قبيل حتمية الانتصار أو التفاؤل أو ما شاكل، إنما يظهرُ بائساً محبطاً بسبب كل ما رآه او يراه في لحظة صدق مع النفس، وتقرير لواقع يعيشه الشاعر ويتنفسهُ.

يصور الشاعر رحمه الله اغترابه وخواءه النفسي، فهو لم يحاول الهرب من هذا الاغتراب أو التخفيف من وطأته وإنما واجهه واعترف بهِ، وهذهِ هي لحظة الصدق مع الذات التي جسدتها الأصوات المهموسة التي طغت على سطح النص لاسيما (س، ص، ك، ف، ق) والتي عكست لنا إيقاعاً هادئاً وخافتاً. وهذا يدل على وجود تناسق جمالي ودلالي بين نفسية الشاعر وتوظيف هذهِ الأصوات الهامسة التي نقلت لنا (الوسوسة، الفحيح، المسحوق، المجروح وغيرها)، والسؤال الذي يطرحهُ البحث هو هل خضع إيقاع النص لنفسية الشاعر وتدفقاتها الشعورية؟ لقد خضع إيقاع النص للتدفقات الشعورية

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٣.

الاغترابية التي بثها الشاعر في نصه، فجاءت تفعيلة البحر الكامل الصافية الجليلة، وهي تفسح المجال أمام الشاعر واسعاً للتعبير عن هواجسه وانفعالاته، فهي تفعيلة تمتاز بالطواعية والانسياب الذي يساعد الشاعر على البوح والحديث عما في داخلهِ، فقد جاءت تفعيلات البحر الكامل ثوباً إيقاعياً يرفل بإيقاعات نفسية الشاعر المنكسرة والمغتربة.

لقد ختم الشاعر نصهُ بختامٍ حزين تولدّ من الخواء الروحي الذي يضمه الشاعر بين جنبيه. ومما لا شك فيه، فإن هذا الاغتراب والخواء ما هو الاّ نتاج طبيعي توَّلد من الاضطهاد السياسي الذي يطارد الأنسان العراقي أينما حلّ وارتحل، ولا نغفل دور قافية النص (ح) التي جعلت النص يتمتع بالايقاع النغمي المؤثر في المتلقي لأن صوت الحاء أَثار في النص نوعاً من الفحيح ساعد الشاعر على التعبير عن تجربته الشعرية.

اما ما يخص البحر المتقارب، والذي جاء في المرتبة الثانية، في نتاج الشاعر الشهيد جعفر محمد "رحمه الله" فهو من البحور الصافية وصورته العامة هي: فعولن، فعولن، فعولن، فعولن[1]، فهو ((بحر سهل يسير ذو نغمة واحدة متكررة، والمقاطع الطوال في كل شطر أظهر شيء فيه، وهذا أمر لا يكاد يشاركه فيه بحر آخر، وأقل ما يقال عنه: إنه بحر بسيط النغم، مسطر التفاعيل، منساب، طبلي الموسيقى، ويصلح لكل ما فيه من تعداد الصفات، وتلذذ بجرس الألفاظ وسرد للأحداث في نسق مستمر، والناظم فيه لا يستطيع التغافل عن دندنته، فهي أظهر شيء فيه))[2]، ومن نصوص الشاعر جعفر محمد التي كتبها على بحر المتقارب، نص ((صدى غمغمات)).

الذي يقول فيه:-

(١) إيقاع الشعر العربي، دراسة في بلاغة التشكيل – شكري الطوانسي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧: ١٧٩.

(٢) المرشد الى فهم أشعار العرب: ١/ ٣٨٣.

صدى غمغمات بهمـــس الفم
وما يسكرُ الصمت لحنٌ طروب
إذا أنسل من شاعـر مـــــغرم
تغـــنى كسياب لمـــا يذوب
لسمراء في لحظها الساحـــر
رؤى ناعسات عليها الكـــلال
من الدرس ... في وقتها الشاغر
لقـــاء تقـــضيه بين الظـــلال
أنـــاشيد فـــــي حبنا الغـــابر
ســـلامـــاً لسمـــراء والأصدقاء
يـــحيون بـــالبسمـــة العـــابرة[1]

اتخذ هذا النص طابع الذكريات والحديث عن أوقات ماضيةٍ حيث ترك الشاعر مشاعره تنساب بحرية دون قيد يكبلها أو يزويها، فهو نص يمتاز بالصدق الشعوري مع الذات ومع الآخرين حيث إختار الشاعر لهذهِ المشاعر المتدفقة الفاظاً رشيقة عذبة لا تنبو عن السمع، ابتعد بها الشاعر عن الصخب واعتمد لغة الهمس والإيحاء الذي تولدَ من التردد الصوتي لصوت (س) الذي تكرر في النص منذ البداية حتى الخاتمة، وتكرار هذا الصوت أَضفى على النص إيقاعاً مميزاً، مثلما عكس لنا البحر المتقارب بتفعيلاته الموسيقية المنسابة بهدوء، الدفقات الشعورية والانفعالات النفسية للشاعر والتي خضعت بدورها للإيقاع النفسي لشخصية الشاعر.

أَما البحر الوافر وصورته:

(١) د مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٩٥.

مفاعلتن، مفاعلتن، فعولن في كل شطر[١]، فيتميز هذا البحر غالباً بإيحاء ممزوج بالحزن[٢]، وقد أكد عبد الله الطيَّب أَن في بحر الوافر تدفقاً أستمده من أصله (المتقارب) فهو يمتاز بالرنة القوية وهذهِ النغمة القوية تبعده عن سمة الإطراب، وتجعله صالحاً للغضب الثائر والحماسة، مثلما يمتاز هذا البحر بالسرعة فعجزه سريع اللحاق بصدره[٣]، ومن نصوص جعفر محمد التي نظمها على بحر الوافر وتفعيلاتهِ التي امتزج فيها الإيحاء الحزين بالغضب والثورة نصه الآتي ((قرابين للآله))

وتَنشد روحي الأشعار حيناً
ثم يلقيها
قرابيناً ... كأن النار
تهبط من سماء الله
ترفعها ... لتهديها
و ترفعها ... لتهديها
و ترفعها ... لتهديها
تقبل ...آه ...
ياربي [٤]

يظهر الشاعر في هذا النص، وهو حبيس الاغتراب الروحي من جهة، وثائراً متمرداً من جهة أخرى، فهو يصف أشعاره بأنها قرابين للآله والدلالة الرمزية لهذا العنوان تشير الى أَن شاعرية الشاعر ما هي الاَّ وسيلة يتقرب بها الى الله، فهو ناشد لطريق الحق يتخذ من هذهِ الأشعار قرابين يتقرب بها الى الله، ولكي يؤكد مصداقية ذلكَ لجأ الشاعر في هذا النص الى التكرار، حيث كرر جملة (ترفعها .. لتهديها) ثلاث مرات

(١) إيقاع الشعر العربي – شكري الطوانسي: ٩٦.
(٢) ينظر: المكان ودلالته في شعر السياب: محمد الأسدي (ماجستير): ١٣٤.
(٣) ينظر: المرشد الى فهم أشعار العرب: ٤٠٦.
(٤) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ١١٧.

متتالية، والتكرار سمة جمالية إيقاعية تساعد على إيصال دلالة النص الى المتلقي وتجعله يتفاعل مع الشاعر في اكتناه دلالة النص وفك شفرات مفرداته.

كذلكَ توافقت الدلالة النفسية والمعنوية التي بثها الشاعر في هذا النص مع تفعيلات بحر الوافر ذات الإيحاء الحزين والتدفق المستمر الذي تلائم مع دلالة الغضب التي صدح بها الشاعر، فالتوافق بين الدلالة النفسية والإيقاع هو تقنية جمالية وإبداعية يجب على الشاعر توظيفها في نصه، لكي يجلب انتباه المتلقي وتفاعله.

مثلما تناسبت دلالة البحر الوافر واستوعبت روح الشاعر الثائرة المتمردة التي تغلي رفضاً وغضباً، تناسبت موسيقى البحر الوافر مع الأجواء الراقصة المرحة لبعض القصائد الغزلية كقصيدة (الشيخة الحسناء) والتي يقول فيها الشاعر:

تظنُ الشيخة الحسنـــا ء أَني في الهوى بطـــرُ
متى لعبت بـــي الأهــوا ء او أغرت بـي الصـــورُ
ولكنـــي الـــــى إدرا ك ما فـي الحسن أقتصـرُ
كـــلا عينيـك ليتهمـــا حـــــراءٌ فيـــه أستـــتـرُ
لأغـرق بين صمتهمـا نبـيـاً شأنـــه النظـــرُ
أبوحك بالذي فـي الصمـ ت مـــالا يفصـح النظـر
وأشدو ثم أشـــدو فـــيـ ك حتـى يسكـــر القـمـرُ
ويستلقي نعـاس النـــو ر فـــي عينيـك والخـــدرُ
ويومئ إصبعـــي ثمـلاً الـى الأنـــداء ... تعتمـرُ
علـــى خديكِ مجهشـــة تهامـــى ثـــم تنهـــمـرُ
وأمسـحُ دهشـتي بالدمـ ع مـا أقســاك يا سمـرُ[1]

(١) د مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٨٩.

طغت الرومانسية على هذهِ القصيدة طغياناً لافتاً فكانت ألفاظها تسيل عذوبة ورونقاً وشفافية فهي ألفاظ راقصة موحية فهي ((الشدو، نعاس النور، سكر القمر، والنظر الضعيف)).

تبدأ حكاية النص من المفارقة التي يحتويها العنوان (شيخة حسناء) فعلى الرغم من أَن لفظة شيخة لفظة متداولة في تفاصيل الحياة اليومية العراقية الاّ أّنها في الوقت ذاته لفظة مشفرة تحتوي بين طياتها الكثير، لأنه يندر أن تمنح هذه الصفة للمرأة في ظل مجتمع ذكوري، تقوده الفحولة الذكورية الطاغية، وهذا يعني أَن الشاعر توج هذهِ الحسناء، فجعلها شيخة قلبه الآمرة والناهية، وصاحبة القرار، ولكَّن يا ترى هل كان لجعفر سطوة على قلب هذهِ الحسناء القاسية؟

من يتأمل النص يجدهُ لوحة تأثثت تفاصيلها من آلام الشاعر وآهاته وأناته وشكواه فقد بدأ النص معاتباً شاكياً كصوفي لا يمتلك سوى ممارسة طقوس الولاء والطاعة لهذهِ الشيخة المتجبرة، فقد تخللت النص عبارات صوفية مثل (الحراء، نبياً، البوح، الصمت) لقد ظهر الشاعر كعادته محاوراً لنفسه، مكتفياً بصمته، لا ينتظر إجابة أو رداً.

ومن يتأمل النص سيلحظ التوافق والانسجام الجمالي بين حركة الإيقاع الراقص والانفعال الشعوري ودفقات الشكوى والألم. حيث توافق بحر الوافر بتفعيلاته الطيعة مع طبيعة القصيدة التي سادتها الرومانسية والغزلية وانسابت ألفاظها بسهولة وسلاسة.

ولم يكن مجزوء بحر الوافر هو المسؤول الوحيد عن هذهِ السلاسة الإيقاعية وإنما كانت قافية القصيدة هي الأخرى ساندة لهذا الجمال الإيقاعي الراقص فقد جاءت قافية الراء كسمة جمالية ابرزت الجرس الموسيقي للألفاظ لأن ((جزءاً كبيراً من قيمة الشعر الجمالية يعزى الى صورته الموسيقية وكثير من النقاد يعزون ما نجد في الشعر من سحر إلى صورته الموسيقية))[1].

(١) التفسير النفسي للأدب – عز الدين إسماعيل: ٥٥-٥٦.

القـــافـيـــة

إنّ القافية في الشعر ((هي تكرار لصوت أَو عدد من الأصوات في نهاية الأبيات او الأسطر او الجمل الشعرية في القصيدة))[١]، كما يعرفها الدكتور إبراهيم أنيس بأنها ((عدة أصوات تتكرر في أواخر الأشطر، او الإبيات من القصيدة، وتكرارها هذا يكون جزءاً هاماً من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها، في فترات زمنية منتظمة))[٢]، وبعد إحصاء بسيط للقوافي الأكثر تردداً في شعر الشهيد (جعفر محمد) أفرزت نتائج الإحصاء ما يأتي:

القافية	ر	ن	ب	ل	د	م	ق	ت	ح	س
التكرار	١٣	٨	٧	٧	٧	٤	٣	٢	٢	١

وهذا يعني أَن القافية الأبرز والأكثر تردداً في شعر جعفر محمد (ر، ن، ب، ...) ويرى الدكتور إبراهيم أنيس ((أن أكثر الحروف وروداً في القافية في الشعر العربي هي (ر، ل، م، ن، ي، د))[٣]، وهي الحروف ذاتها التي ترددت في شعر الشاعر الشهيد رحمه الله، كما يلاحظ من يتأمل القوافي المتكررة في نتاج الشاعر أن هذهِ الحروف أغلبها حروف مجهورة، وهذا طبيعي جداً لأنه متأتٍ من طبيعة الشاعر الثورية والحماسية.

ومن النصوص التي برزت فيها القافية (الرائية) نص من مسرحية الشاعر ((ما بين إبي العلاء وهاجسة المنفعل))

يا سيدي شبحٌ تمثل في الــرؤى من مقلتيك وفي الوجــوم غبــارُ
أو من ممالكَ تستحث لعرشهــا طيشـــاً لعزمـــك يقتفيه مــثــارُ

(١) الإيقاع في الشعر العربي – ١٩٨.
(٢) موسيقى الشعر – ٢٤٦.
(٣) المصدر نفسه: ٢٤٨.

أم أنت تختصر العصور لغايةٍ عـــن كـونها تتشاجر الأقـدارُ
شغب التمرد فـــي رؤاك يخيفني ويكـــاد يفزعنـــي بـــكَ الإصـــرارُ
ماذا عساك تكـن فـــي إغماءةٍ تعتـادهـــا إذ يعتريـــــك دوارُ
وتروح تغـرق موغلاً في غيبها لا ينتهـــي مـــن تيهك التصحارُ
لكَ من رؤى (نسطور) حنكة عابس ومن التغربِ من (عزير) حمارُ[1]

اختار الشاعر قافية (ر) وهو صوت من الأصوات المجهورة واختيار الشاعر لهذا الصوت يتماشى إيقاعياً مع الحالة النفسية للشاعر لأن جعفر محمد شاعر رافض ممتلئ بالرفض والثورة والتمرد ((وصوت الراء اكثر ميلاً الى التفخيم فهو صوت لثوي يحدث بتكرار ضرباته مع اللسان في منطقة اللثة ومن هنا جاءت تسمية بالصوت المكرر))[2].

إن القافية هنا تجاوزت وظيفتها الجمالية إلى وظيفة أبلغ وأشمل وهي الوظيفة الدلالية إذ ساعدت القافية على إيصال الدلالة إلى المتلقي عبر ما أثارته من إيحاء نغمي وموسيقي يوحي باغتراب الشاعر وتمرده.

ومن القوافي التي فرضت سيطرتها بشكل واضح على نتاج الشاعر الشهيد (النون) ومن النصوص التي جاءت قافيتها قافية نونية نص ((ستنفجر العيون)) والذي يقول فيه الشاعر:

حبست في دمي الأسى
دمعاً تردد في الشؤون
حتى تفجرّتِ العيون
بأدمعِ حمراء تغرق بالأسى

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٢.
(٢) علم الأصوات – كمال يشر، القاهرة، مصر، دار عريب للطباعة والنشر، د. ت: ٤٠٥.

كالليل يغرق بالسكون

وليسَ للظمآن

دو القلب المقطع بالأنين

في الوحدة العمياء

غير دموعهِ ...

يروي بها عطش السنين [١]

قد يكون اختيار الشاعر لقافية (ن) أمراً فطرياً غير مقصود ولكنَّ من المؤكد وجود رابط دلالي بين القافية وتجربة الشاعر ففي هذهِ القافية متسعٌ يسمح لهُ بإيصال تجربته الشعرية إلى المتلقي، فصوت النون صوت إيحائي وإيحاءاته الصوتية تستمد في الأصل من كونه صوتاً هيجانياً يصدرُ من الصميم ليعبر بفطرة عضوية عن الألم العميق[٢].

إن الإيقاع الموسيقي الذي تثيره القافية لهُ بعد جمالي يطغى على النص بما يثيره من أجواء حزينة شجية في نفس المتلقي ((لذلكَ كان الصوت الرنان ذو الطابع النوني – ايَّ ذو المخرج النوني الذي تتجاوب اهتزازاته الصوتية في التجويف الأنفي هو أصلح الأصوات قاطبة للتعبير عن مشاعر الألم))[٣]، وهنا تبرز لنا القيمة الجمالية للقافية في جرسها الموسيقي الذي يتلاءَم مع حالة الشاعر الحزينة المتألمة وهاجسه النفسي الذي يرزح تحت وطأة الألم، فالنص مليء بـ ((ظلام الليل، وظمأ القلب، والدموع الحمراء، وعطش السنين، والوحدة، والسكون)).

---

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ١٠٠.

(٢) ينظر: خصائص الأصوات العربية: ١٦٠.

(٣) المصدر نفسه: ١٦٠.

الموسيقى الداخلية في الشعر

إنّ موسيقى الشعر لا تقصر على الوزن والقافية، على الرغم من أهميتها ومكانتها، ولكنها تتجاوزها لتشمل كلّ الحروف وتنوعها وهذا يعني أن الموسيقى الداخلية في الشعر تتحقق على مستويين: مستوى الوزن والقافية ومستوى الموسيقى الداخلية الذي يتكون من تكرار بعض الحروف والألفاظ.

وتتكون الموسيقى الداخلية في النص الشعري من ضروب البديع (الجناس والطباق وغيرها) وتكرار بعض الحروف التي تتناغم مع تجربة الشاعر، وهذا ما أكده أدونيس حين بيّن العلاقة بين الانفعالات النفسية والكلمة في النص حيث قال ((الإيقاع في اللغة الشعرية لا ينمو في المظاهر الخارجية للنغم، القافية، الجناس، تزاوج الحروف وتنافرها، هذه كلها مظاهر أو حالات خاصة من مبادئ الايقاع واصوله العامة، إن الإيقاع يتجاوز هذهِ المظاهر الى الأسرار التي تصل فيما بين النفس والكلمة، بين الأنسان والحياة))[١].

الموسيقى الداخلية في شعر جعفر محمد

نشأت الموسيقى الداخلية في النص الشعري لدى جعفر عبر اعتماد الشاعر تكرار بعض الحروف، فضلاً عن توظيفه لبعض الأساليب البديعية مثل الطباق والجناس.

وأول مظاهر الموسيقى الداخلية في نص الشاعر (جعفر محمد) هو تكرار الحروف بشكليه المنفرد والمشترك، وتكرار الحروف ((هو نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا العربي الحديث والمعاصر))[٢]، ولا يأتي تكرار الحروف عبثاً وإنما ((يكون لإدخال تنوع صوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف، ليحدث فيه إيقاعاً خاصاً يؤكده، وأما أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تأليف الأصوات بينها، وأما

(١) مقدمة للشعر العربي – أدونيس: ٩٤.

(٢) قضايا الشعر المعاصر – نازك الملائكة: ٢٣٩.

أَن يكون لأمر اقتضاه القصد فتساوت الحروف المتكررة في نطقها لهُ مع الدلالة في التعبير عنه))[١].

ويقسم تكرار الحروف في شعر جعفر محمد إلى نوعين:-

١- تكرار الصوت المنفرد:-

قد يلجأ الشاعر لتوظيف بعض الأصوات بشكل عفوي غير واعٍ ولكن في أغلب الأحيان قد نلاحظ تناغماً وانسجاماً بين حالة الشاعر العاطفية والنفسية في وقت كتابة النص مع الأصوات التي وظفها في نصهِ.

لجأ الشاعر إلى تكرار بعض الحروف دون غيرها، لكي يؤكد دلالة معينة يسعى لإيصالها الى المتلقي، فالتكرار من الظواهر الأسلوبية التي تميز الأعمال الأدبية الإبداعية، حيث يستند الشاعر كثيراً على التكرار لما لهُ من دورٍ بارز في إظهار موسيقى النص الداخلية، ومن الأبيات الشعرية التي برز فيها تكرار الحرف بشكل منفرد هو البيت الشعري الذي يستشرف فيهِ الشاعر موته الذاتي حيث يقول:

إلى الله محمولاً ترحلت رابحاً شهيداً كما قد كنت من قبل صالحاً[٢]

يشكل الموت هاجساً وجودياً طالما أقض مضجع الإنسان وأرّقه، وأنَّ كلَّ محاولات الإنسان في التغلب على الموت باءت بالفشل، الَّا أَن الشاعر في هذا البيت يتعامل مع الموت برؤية عميقة تنفذ إلى ما وراء الموت إلى ما وراء الرحيل وهي الرؤية الاستشرافية، لقد تكرر صوت الحاء في هذا البيت أَربع مرات والحاء من الأصوات المهموسة التي لا تتطلب جهداً في النطق حيث تدل على الارتياح.

---

(١) الأسلوبية وتحليل الخطاب – منذر عياش، مركز الأنماء، ط١، ٢٠٠٢: ٧٨.

(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٢٥.

لقد خلقَ لنا الشاعر من خلال الحرف صورة نغمية تلاءَمَتْ مع المعنى الذي أراد الشاعر أن يبوح بهِ، وهو الارتياح عند ذكر الموت حيث ذكر الشاعر ارتحاله الى ربهِ بشكل هامس وشفاف بعيداً عنَّ كلِّ الصخب الذي رافق الشاعر في حياته.

ومن الأصوات المنفردة التي تكررت على مستوى البيت الشعري صوت (ك) الذي تكرر في البيتين الآتيين حيث يقول الشاعر:

كم من صراعٍ خضت أمجادهُ منكســـراً لكنـك المنتصـــر
محرابك الفكـــر وكـم غربةٍ تستفتها أو رغبةٍ تعتصر[1]

لقد تكرر صوت الكاف في هذين البيتين لست مرات متتالية وصوت الكاف ((صوت شديد مهموس مرقق، يتم نطقه برفع مؤخرة اللسان في أتجاه الطبق به، والصاق الطبق بالحائط الخلفي للحلق، ليسد المجرى الأفقي مع إهمال الأوتار الصوتية وعدم اهتزازها))[2]، وكانَ لتكراره بعدٌ دلاليٌ عميق يتوافق مع فضاء النص المتشح بنبرة الألم واليأس والعتاب المرير مع الذات وقد عزّز هذا المعنى تكرار أَصوات أَخرى ساهمت في اثراء الفضاء الصوتي للنص، مثل صوت (الميم) الذي تكرر (٧) مرات، وهو صوت غنه يبث موسيقى موحية بالشجن والحزن، إلى جانب صوت (التاء) المتكرر (٩) مرات والذي يرتبط فضاؤه الصوتي بدلالات التعب والارهاق، وهذا يدل على جو التناغم والتناسق الجمالي بين تكرار الصوت والمعنى الذي أراد الشاعر إيصاله، فغالباً ما يرتبط تكرار حرف معين في بيت شعري بدلالة نفسية كامنة في ذات الشاعر يحاول من خلال تكراره للصوت إيصالها إلى المتلقي.

وما زلنا نتبع تكرار الحروف المفردة على مستوى البيت ومن ذلكَ قول الشاعر:

---

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٥١.

(٢) منهاج البحث في اللغة – تمام حسان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٠: ١٢٨.

وأستأثرت عالماً عن كنهِهِ ذُهلت أوهام فلسفةٍ للطينِ والنارِ[١]

لقد تكرر صوت الهاء أربعَ مرات في هذا البيت وصوت الهاء من الأصوات المهموسة التي غالباً ما ترتبط بدلالة الخفاء والغموض وإجهاد الذهن. فالأصوات المهموسة في بعض الأحيان قد تتناغم وتتلاءمُ إيقاعياً مع فضاء البيت الذي يزخر بالصراع مع طيف الموت.

وهذا فيما يخص تكرار الصوت المنفرد على مستوى البيت الواحد وأما فيما يخص تكرار الصوت المنفرد على مستوى المقطوعة فيبرز لنا صوت التاء في المقطوعة الأتية حيث يقول الشاعر:

يا سيدي
أنا من شربت غباوتى
حتى أَنتشيت
وصحوت
أنكر فعلتي
حتى هذيت
فأنا البريئة
والأثيمة[٢]

لقد تكرر صوت التاء في هذهِ المقطوعة أَكثر من عشر مرات، وقد أوحى هذا الصوت بما تحدثت بهِ بطلة القصيدة، وبما أرادت إيصاله من دلالة مركبة جمعت بين نشوة الشرب وألم الصحو، ومرارة الإثم وقداسة البراءة عبر هذا التكرار الذي يوحي بنشوة

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٨.
(٢) المصدر نفسه: ٤٥.

التكرار في فم السكران ممزوجة بالخدر وخذلان الجسد وفقدان القوة عند شارب الخمر، فالتاء ساعد على أَن تكون الدلالة منفتحة وقابلة للتأويل من قبل المتلقي، ومما لاشك فيه أَن مهارة الشاعر تكمن في طريقته لتنسيق الحروف المتكررة بصورة إبداعية تخضع لانفعاله الذي يجسد جزئيات تجربتهِ الشعورية فالمهارة تكمن ((في حسن توزيع الحرف حين يتكرر، كما يوزع الموسيقي الماهر النغمات في نوتتهِ، وليسَ يتأتى هذا لكل شاعر كما لا يكون مع كلّ الحروف))[١].

٢- تكرار الصوت المشترك:

ومن التكرار الصوتي للحروف المشتركة هو ما جاءَ في المقطوعة الآتية التي تضافرَ فيها صوت (س) مع صوت (ص) حيث يقول الشاعر:

إليك فلن يستطيع الطغـاة بأن يستبيحوا صـدىً مغرداً
ولن يستطيعوا بأن يصلبوا جبيناً من الشمسِ مستوقـداً
ولن يستطيعوا بأن يذبحـوا (حسيناً) وأن جرحوا (أحمدا)
ولن يستفزوا بأصفـادهم شعوباً بأجيـالها تفـتدى[٢]

لقد تكرر صوت (س) في هذهِ المقطوعة سبع مرات اما صوت (ص) فقد جاءَ تكراره بنسبة أقل حيث تكرر لثلاث مرات فقط.

ولا يخفى على من يتأمل النص بإمعان من أن (س، ص) هما صوتان مهموسان، وجاء توظيفهما مرتبطاً بالحالة النفسية التي انتابت الفضاء الدلالي للنص الذي يمثل فضاءً من الثورة والتحدي، فكأن الصفير الذي تصدره تلك الأصوات يوحي برنة الأصفاد والقيود التي يسعى الشاعر الى تحطيمها.

(١) موسيقى الشعر – أبراهيم أنيس: ٤١.
(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٥٥.

ومن جماليات التوافق الدلالي بين فضاء النص واختيار الأصوات ما نجده في البيتين الآتيين:

إن كنتَ تأنف أَن تمجد طينتي فلتخسأن قرداً وأنت غـــرابُ

ولتحترق من نار أنفك صورةٌ فيها لأنفك في الرماد ترابُ[١]

يمكن ان نلمح هنا هذا التناغمِ الموسيقي الواضح بين صوتي (التاء) و (النون) اللذين تكررا في فضاء النص، باثين دلالاتهما الإيحائية الموزعة بين الغنة والتنغيم النوني وبين ايحاءات الارهاق والتعب التائي.

الا أن ورود اصوات أخرى موحية بالقوة والتكرار والانفجارية داخل فضاء النص أضاف بعداً آخر يتوافق مع الدلالة الكلية للنص كالهمزة (تأنف، فلتخسأن، أنفك)، والطاء (طينتي) الى جانب صوت الراء الذي تكرر (٧) مرات، فهذا التناوب بين ايحاءات التعب والشجن وبين دلالات القوة والحركة جعل الفضاء الصوتي للنص هنا متناسباً بشكل كبير مع الدلالة المركزية للنص والتي تتوزع بين الشعور المرير بالعجز والتعب الجسدي وبين روح وثابة ثائرة رافضة لواقعها ومصيرها.

الطـــباق

إن للمحسنات البديعية دوراً بارزاً في تشكيل الموسيقى الداخلية للنصوص الشعرية ومن ابرز أنواع المحسنات البديعية (الطباق) والذي يعرف بأنه ((الجمع بين الضدين في الكلام، أو بيت شعر كالإيراد والإصدار والليل والنهار والبياض والسواد))[٢]، لذلك فإن دراسة شعرية الطباق في ديوان (جعفر محمد لفتة) لاتقف عند حدود مفهوم الطباق بمفهومه البلاغي القديم، وإنما تتجاوزه الى الكشف عن عمق الرؤية لدى الشاعر، والتي

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٢.

(٢) البلاغة و التطبيق – د. احمد مطلوب وكامل البصير، مطابع بيروت، ط١، ٢٠٠٩: ٤٢٠.

جعلتهُ يثري نصه بالمواطن الجمالية التي ترتبط بالدلالة النفسية لدى الشاعر، فعلى الرغم من قلة نماذج الطباق في ديوان جعفر محمد الاَّ أَن هذهِ النماذج جاءت كاشفة لرؤية ذات انشطرت على نفسها.

ومن نماذج الطباق قول الشاعر الآتي الذي تضمن جملة من الطباقات في كل بيت

هيا بنا في الصمت نصفع بعضنا

متشاكســـين خطيئةً ومــلاكا

تعساء هذي الناس حتى أنهم

سئموا العمى من شكهم وهداكا

حمقى أضاعوا بالمعاش حياتهم

فتذمروا مـن فقرهـــم وغناكـا

تعساً لها مـن حقبةٍ كم أثمت

لما أَراقـت أدمعــي ودماكا(١)

لقد ظهر الطباق في هذا النص بين (الخطيئة والملاك) و(الشك والهدى) (الفقر والغنى) وهذا النص من أكثر النصوص في ديوان جعفر محمد قد تمركزت فيه بنية الطباق، حيث شكلت ثيمة دلالية مركزية، تمركزت حولها أبيات النص التي كشفت بدورها الصراع الذي ينتاب ذات الشاعر، فيجعلها تنشطر إلى ذاتين متضادين في الآن نفسِهِ، وهذا يعكس لنا رؤية الشاعر وما يحياه من صراع داخلي مرير.

وهذا الصراع لا ينُبئ عن اضطراب في شخصية الشاعر، بقدر ما ينقل لنا رؤية الشاعر، وقد أتخذ الشاعر من الطباق وسيلة لتقوية الموسيقى الداخلية في النص عبر المشاعر والأحاسيس التي احتوتها هذهِ الألفاظ مما خلق نوعاً من التناغم بين دلالة الألفاظ وموسيقاها الداخلية.

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٢٨.

ومن الطباقات الأخرى التي وردت في ديوان (جعفر محمد) قول الشاعر:

لم يصفعون براءتي بخطيئتي

ويمزقون بقلبها أَشعاري[١]

يجمع الشاعر هنا بين (البراءة، الخطيئة) ومما لاشكَ فيه فإن هذهِ الكلمات ثنائيات ضدية عززت الطباق، ومعناه الدلالي في هذين البيتين كذلكَ ساهم الاستفهام الموجود في البيت بنقل دلالة التشظي التي انتابت الذات الشاعرة وعززت رؤية الرفض لدى المتلقي كما أحدثت هذهِ الطباقات نوعاً من الإيحاء الموسيقي في نفس المتلقي، أيْ أَنَّ الطباق لم يكن لهُ دور دلالي فقط وإنما تعدت دلالته الى الجانب الموسيقي في النص من خلال خلق نوع من التناغم بين هذهِ الألفاظ وما تحتويه من إيقاعات موسيقية نتيجة معانيها المختلفة.

وفي بيت آخر يقول الشاعر:

أحب السير في قلق كلانا

كقرطيك إعتناقٌ بافتراقِ[٢]

لقد حصل الطباق في هذا البيت بين (اعتناق – افتراق) ومما لا شك فيه فإن اللفظتين متضادتان، ومما يميز هذا البيت هو حضور الذات الأنثوية فيه وقد لا يكون هذا الحضور الأنثوي حقيقياً وإنما يكون رمزاً لذات الشاعر.

وعلى أية حال فقد أضفى هذا الظل الأنثوي على فضاء البيت دلالة جمالية منحت البيت كثافة شعرية كما أشاعت أصوات الألفاظ المتطابقة في هذا البيت (أعتناق، أفتراق) نوعاً من التناغم الموسيقي بين معنى هذهِ الألفاظ وجرسها الصوتي.

---

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٠.

(٢) المصدر نفسه: ٥٧.

ويستمر الشاعر في إيراده للطباق في إبياته الشعرية حيث يقول :

وهنيهة .. شفتاي ترتعشان كالوتر الحزين

تبث انغاماً يبعثرها* الانين

ما بين يأسي والرجاء[١]

حصل الطباق هنا بين (اليأس، الرجاء) فالاختلاف بين المعنى الدلالي لهذهِ الألفاظ واضح جداً لا يحتاج الى كد الذهن وإرهاق النفس، كذلكَ لا يمكن إغفال الأثر الموسيقي لهذه الألفاظ في هذهِ المقطوعة الصغيرة، فهي تثير في المتلقي نوعاً من الإيحاء الصوتي الموسيقي المؤثر الذي يترك أَثره واضحاً في عملية تلقي النص والتفاعل معهُ.

الجـــنـــاس

إنَّ الجناس بين اللفظتين هو تشابهما في اللفظ واختلافهما في المعنى[٢]، وكما هو معروف يقسم الجناس إلى نوعين تام وناقص فالجناس التام ((هو أن تتفق الألفاظ في أربعة امور هي: أنواع الحروف، وأعدادها، وهيأتها، وترتيبها))[٣]، نحو قوله تعالى ﴿**وَيَوْمَ تَقُومُ السَّاعَةُ يُقْسِمُ الْمُجْرِمُونَ مَا لَبِثُوا غَيْرَ سَاعَةٍ**﴾[٤]، أَما الجناس غير التام فيعرف بأنه ((هو أَن يختلف اللفظان في أَمر واحد من الأمور التي بنت الجناس التام ويتفقا في سائرها))[٥]، وقد وردت أغلب الجناسات في شعر جعفر محمد من الجناس الناقص ومن النماذج التي وردَ فيها الجناس قول الشاعر في المقطع الآتي:

---

* في الديوان وردت (تبعثرها) وهو خطأ طباعي.

(١) د: ٦٣.

(٢) ينظر: البلاغة والتطبيق – أحمد مطلوب وكامل البصير: ٤٣٢.

(٣) المصدر نفسه: ٤٣٣.

(٤) الروم: ٥٥.

(٥) البلاغة والتطبيق: ٤٣٣

أختارها نبية

لكنها الغبية

فرت الى سكونها الكثيف

شاخصة لمشهد السقوط

والعواصم المهاجرة[١]

حصل الجناس غير التام في هذا المقطع بين لفظتي (نبية وغبية) فالفرق بين الكلمتين هو اختلاف الحرف الأول فقط.

لقد وظف الشاعر الجناس في هذا النص توظيفاً جمالياً لأن التشابه بين الكلمتين على مستوى النطق أَحدث تناغماً موسيقياً يجذب انتباه المتلقي علاوة على الاختلاف في الدلالة والمضمون بين كلٍّ من الكلمتين.

ومن الجناسات الأخرى قول الشاعر:

مهما يكن في خنجري

من سمك القاسي ألــمْ

مهما ألــمَّ بساحــتي

من قيدك الدامي كلم[٢]

حصل الجناس غير التام بين (المْ) و (المَّ) فقد حصل الجناس بين هاتين الكلمتين على مستوى الحرف، ولكنه اختلف على مستوى الحركات في آخر الكلمة؛ فالكلمة الأولى تعني (الألمْ) ذلكَ الشعور المؤذي الذي يثير في جسد الإنسان أوجاعاً ومخاوفَ. أمَّا (المَّ) الثانية فتعني المداهمة والاجتياح والمحاصرة، وتكرار هاتين الكلمتين في النص لم يُثْرِ في

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٦٠.

(٢) المصدر نفسه: ١٢٢.

نفس المتلقي الملل، وإنما أضاف جرساً موسيقياً في النص لأن الجناس كان قادراً على إيضاح الدلالة التي كان الشاعر يسعى الى إيصالها الى المتلقي من جهة وتعميق الإيقاع الموسيقي من جهة أخرى، كذلكَ يعود الجناس الناقص مرةً أخرى في نص آخر حيث يقول الشاعر:

هل من سبيل للوجود

من غير ما وجع القيود

اه .. على وطنٍ يجود

متعثراً بقيوده ... (١)

حصل الجناس في هذا المقطع بين كلمتي (وجود) و (يجود) فأن للجناس في هذا المقطع صفة موسيقية واضحة شكلت إيقاعاً داخلياً عزز الجانب النفسي الجمالي للنص في ذهن المتلقي، كذلك حصل الجناس في النص ذاته في قول الشاعر:

كيف التقدم في غدي

والقـــيد آلمني يــدي(٢)

حصل الجناس الناقص مرة أخرى بين لفظتي (يدي ، غدي) حيث فرق الحرف الأول بين الكلمتين. فالحروف المتجانسة تساعد على إظهار الجرس الموسيقي في النص مثلما تعمل على إظهار إحساس الشاعر العميق وهذا يعني أَن للجناس دوراً بارزاً على المستوى الصوتي والدلالي.

ومن ذلكَ قول الشاعر:

يا قسم العربي يا قاسي ذابت في القاعة أنفاسي(٣)

---

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٦٠.

(٢) المصدر نفسه: ٦٦.

(٣) المصدر نفسه: ٩٨.

حصل الجناس غير التام بين مفردتي (قاسي – أنفاسي) والجناس هنا صورة جمالية تكونت من الاختلاف اللفظي بين هاتين المفردتين وهذا بدوره يثري النص على مستوى البنية الإيقاعية والدلالية.

وفي جناس ناقص آخر يقول الشاعر:

أسمرٌ ذا القلب في أشواقه

زدتهِ بالشوقِ سمراء أسمراراً(١)

حصل الجناس بين أسمر وسمراء وهو جناس ناقص غير تام لاختلاف الكلمتين في عدد الحروف فأسمر الأولى صفة تدل على وفاء القلب، أما سمراء فهو اسم حبيبة الشاعر التي جعلت قلبه يزداد لوعة وشوقاً بهجرها لهُ.

لقد أضاف هذا الجناس الى النص جمالية إيقاعية لها أثرها في النص إضافة الى الجانب الشعوري الذي أوصله الجناس الى المتلقي عبر إلحاح الشاعر على المفردة ذاتها، وهنا تكمن جمالية الجناس حيث إنه يوهم القارئ بتشابه الكلمتين مع أَن بينهما اختلاف دلالياً كبيراً.

بعد الانتهاء من استجلاء نماذج الجناس في ديوان جعفر محمد اتضح لنا قلة نماذج الجناس من جهة إضافة الى ظهور الجناس الناقص وطغيانه على النص الجعفري حيث كان الجناس الناقص قادراً على إضفاء لمسات جمالية على مستوى الموسيقى والدلالة معاً.

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٨٣.

المبحـــث الثانـي

جماليات البنية الصورية

في

شعر (جعفر محمد لفتة)

الصورة الشعرية

الصورة الشعرية من الخصائص الرئيسة، التي تبنى عليها القصيدة، إذ أنها ركيزة مهمة في العمل الشعري، حتى ليعد النص الشعري الخالي، أو الذي لا يقدم صورة مهما اختلف نوعها، نصاً شعرياً هابط المستوى من حيث القيمة الفنية، فالنص الشعري يقاس بقوة الصورة الشعرية التي يحويها، ولهذا أكد النقد الأدبي قديمهً وحديثه على مكانتها في النص الإبداعي.

وفي القصيدة الحديثة، تعد الصورة معلماً بارزاً من معالم النص الشعري الحديث. وهي تعبر عن علاقة الذات الشاعرة بالخارج، ذلك الخارج الذي يتفتت وينشطر، لتعاد صياغته مرة أخرى، عبّر الخيال الشعري بأنساقه واشكاله وابعاده المتعددة.

والصورة الشعرية، بفضل الايحاءات التي، قد تكون واقعية أو غير واقعية ملتصقة بالحلم، ولكنها تستمد من الواقع خيوطها، معتمدة قوة الخيال، إذ الصورة ((إعادة انتاج عقلية، وذكرى لتجربة عاطفية أو ادراكية غايرة، ليست بالضرورة بصرية))[١] فإذا امتلك الشاعر قوة الخيال، كانت صورة موحية مثيرة، والعكس صحيح، أي ان الصورة تضعف بضعف الخيال، فالخيال ((هو المملكة التي تخلق وتبث الصورة الشعرية))[٢]، وهو ((قوة كونية وسايكولوجية في الآن نفسه))[٣]، ولهذا فأن الصورة الشعرية، هي العقل الإنساني الذي يطلب قرابة مع كل ما هو حي، أو كان حياً جاعلاً مطلبه حسناً[٤] بحيث أنها تعني

(١) نظرية الأدب – اوستن وارين، رينيه ويليك – ت – محيي صبحي – مرجعة د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، ١٩٧٢: ٢٤.

(٢) الصورة الشعرية – سيسيل دي لويس – ت – أحمد نصيف الجنابي وآخرون – مراجعة: عناد غزوان، وزارة الثقافة والاعلام العراقية، سلسلة الكتب المترجمة، ١٩٨٢:٧٢

(٣) جماليات المكان – جاستون باشلار – ت – غالب هلسا، كتاب الأقلام – دار الحرية للطباعة والنشر، ١٤.

(٤) الصورة الشعرية: ٤٠.

((التأثير الذي يخلقه في نفوسنا التفاعل الفني بين الفكرة والرؤية الحسية عن طريق الصوغ والسبك))[١] بلغة شعرية بعيدة عن الخطابية المباشرة.

وفيما يخص الصورة في ديوان جعفر محمد فقد تنوعت الصورة الشعرية في مدونة الشاعر (جعفر محمد) بين الصورة التشبيهية، والاستعارية، والرمزية الأسطورية حيث أرتبطت هذهِ الصور بنفسية الشاعر، وايحاءاته النفسية التي أوصلها الشاعر الى المتلقي عبر هذهِ الصور، ومن أنماط الصورة الشعرية في نتاج الشاعر الفقيد هي:

الصورة التشبيهية في شعر جعفر محمد

للصور التشبيهية دورٌ أساس بين أنماط الصورة الأخرى؛ لأنها من مقومات الخطاب الشعري الذي يعبر الشاعر من خلاله عن رؤاه الذاتية، حيث ظل التشبيه في النتاج الأدبي يشغل حيزاً واسعاً في تشكيل الصورة الشعرية، حتى عدَّ دليلاً على قدرة الشاعر وبراعته الشعرية والإبداعية حيث قيل أَن ((البراعة في صياغته اقتربت – لدى بعض الشعراء الأوائل – بالبراعة في نظم الشعر نفسه))[٢].

والتشبيه كما يعرفه أحمد الهاشمي ((عقد مماثلة بين أمرين، أو أكثر، قصد اشتراكهما في صفة أو أكثر بأداة: لغرض يقصدهُ المتكلم))[٣]، أو ((هو إحداث علاقة بين طرفين من خلال جعل أحدهما مشابهاً للطرف الأخر في صفة مشتركة بينهما))[٤]، كما يراه د. محمود البستاني.

---

(١) مستقبل الشعر وقضايا نثدية – د. عناد غزوان– دار الشؤون الثقافية – بغداد، ط١، ١٩٩٤: ١١٩.

(٢) الصورة الفنية في التراث النقدي عند العرب – جابر عصفور، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٠: ١٠٤.

(٣) جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع – احمد الهاشمي، ضبط د. يوسف الحميلي، المكتبة العصرية، بيروت: ٢٤٧.

(٤) البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الإسلامي – محمود البستاني، مطبعة سليمان زاده، قم، إيران، ط٣: ٩٣.

وفي التشبيه ((تتكامل الصورة وتتدافع المشاهد وهو مشاركة أمر لأخر في معنى معين))[١]، وللصورة التشبيهية في شعر جعفر محمد مكانة واسعة حيث شكلها بطرق مختلفة، ذات دلالات متنوعة فقد اتخذ الشاعر من التشبيه وسيلة لإيصال رؤيته الشعرية.

ومن الصور التشبيهية التي يحيلنا اليها شعر (جعفر محمد) قوله:

وصدى أنين الأبرياء بمسمعي

رصاصةٌ تمزقُ الهواءَ بانتقامِ [٢]

إنّ الشاعر رسم لنا صورة تشبيهية سمعية في الوقت نفسه حيث شبه (صدى أنين الإبرياء) بالرصاصة وهي صورة سمعية موحيه عبّرت عن حالة الألم التي أصابت الشاعر نتيجة سماعه لأنين الأبرياء، فمفردات هذهِ الصورة هي (صدى، أنين الأبرياء، تمزَّق، هواء، انتقام) كلها مفردات تَعكس الواقع الاجتماعي والنفسي الذي كان يعيشه أبناء العراق والشاعر منهم، فقد قال الشاعر (صدى أَنين) ولم يقلْ أَنين لعله، يريد بذلكَ الاستمرارية والتردد المصاحب للصدى، هذا الصدى هو الرصاصة التي تمزق الهواء (سر الحياة) بشكل عنيف وكأن هذا الصدى يريد أَن ينتقم لشيء ما.

ومن الصور التشبيهية الأخرى التي أفرزها لنا النص هي:

حجابك يا حبيبةُ مثلُ صدري بهِ أخفيتُ سركِ وأَشتياقي[٣]

عادة ما يتغزل الشعراء بمفاتن المرأة وليسَ بحجابها فالحجاب هو الضد النوعي للمفاتن، لأن وظيفة الحجاب هو صون هذهِ المفاتن وحجبها عن الأنظار فقد يبدو من ظاهر البيت الشعري أَّن الشاعر يتغزل ولكنهُ ليس غزلاً بالمعنى الدقيق وإنما هو اعتراف يعكس عفة الشاعر والتزامه.

---

(١) الصورة الفنية في المثل القرآني – محمد حسين الصغير: ١٧٩.

(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٤٢.

(٣) المصدر نفسه: ٥٧.

فقد جمع الشاعر في هذهِ الصورة التشبيهية كلّ عناصر التشبيه وأركانه فالمشبه (حجاب الحبيبة) والمشبه به (صدر الشاعر) وأداة التشبيه (مثل) ووجه الشبه بين الطرفين هو الاختفاء وعدم الظهور فقد أحدث الشاعر تداخلاً بين المشبه والمشبه به (عن طريق الالحاح على الالتقاء بينهما وإبطال مسافة التباين)[١]، فكلما كانت الصورة الشعرية مبتكرة كلما كان لها أَثرها الجمالي في ذهن المتلقي فقد شبه الشاعر ستر الحبيبة وحجابها بـ (صدره) فكما يصونها حجابها ويخفي جمالها عن الأنظار كان صدر الشاعر ملاذاً أمناً يخفي فيه الآمه، وأَشواقه وحزنه، وهو تشبيه مؤثر حيث يثير لدى المتلقي عاطفة الحزن المشوب بالعفة ويحيلنا النص الشعري لجعفر محمد على صورة تشبيهية أخرى، اذ يقول:

أحبَّ السيرَ في قلقٍ كلانا

كقرطيك أَعتناقٍ بأفتراقِ[٢]

يركز الشاعر في صوره التشبيهية على ضياعه وتشتته فهو غير مستقر على حال شبه نفسه كأقراط في أَذني المحبوبة والتي ليست دائمة الاتصال بهما، حيث تكونت هذهِ الصورة التشبيهية الغزلية من اجتماع عناصر متعدده ولا سيما التضاد بين لفظتي (اعتناق وأفتراق) فقد شبه مشية الحبيبه بأنها مشيه قلقة تتناوب بين اللقاء والابتعاد كأقراط الحبيبة، لقد جاءت الصورة هنا عبارة عن مجموعة من اللحظات العاطفية التي أفصحت لنا عن مشاعر الشاعر ونفسيته وما تحويه من هواجس وانفعالات قلقة.

وهذا النوع من التشبيه يسمى بالتشبيه المضاد حيث يكون أحد طرفي التشبيه مضاداً للأخر ولا يمثله وتكمن أهمية هذا التشبيه في كون المقارنة بين الأضداد تعمق

(١) حركية الإبداع – خالدة سعيد: ١٦٧.

(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٥٧.

وتجدد الهدف ما دامت الأشياء تعرف بأضدادها[١]، ويمضي الشاعر مستمراً في تسطير صوره التشبيهية فيقول:

وتنسل الهموم
قصائدٌ في خانتي
كلفحة السموم
كهمسة الألم [٢]

جاءت الصورة في هذا المقطع الشعري القصير كعنصر مهم من عناصر تشكيل القصيدة، فقد بثت هذهِ الصورة الحركة والحيوية في أرجاء النص الشعري بأكمله وعملت على نقل ما يعتري ذات الشاعر من أحاسيس وأفكار مضطربة أَراد أَن يبوح بها من أجل أَن تصل الى المتلقي لكي يشاركه فيها.

شبه الشاعر القصائد بهمسة الألم ولفحة السموم، وهنا يشبه الشاعر المعنوي بالمحسوس ويجعلهما يتعالقان دون أَن يفصل بينهما فاصل أو حاجز، فقد ظهرت لنا الصورة وكأنها بنية تتشابك فيها العلاقات، فهو يقول: إِنَّ الهموم تنسل في اعماقه قصائد شبهها بلفحة السموم لما فيها من آلام له وما نبت في اعماقه م؛ن المرارة لأنها قصائد تمثل انعكاساً لواقعه المرير المتخم بالهموم، يعود الشاعر الى ذكر قصائده مرة أخرى في صوره تشبيهية أخرى حيث يقول:[٣]

قصائدٌ كأَنها زواجر الرعود
على ضحايا البغي ... من ثمود
وصالحٍ ... وصالحٌ بدمعهِ يجودُ

(١) البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الإسلامي: ٩٦.
(٢) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٦٣.
(٣) المصدر نفسه: ٥٧.

على بقايا لم تزل

تكذبُ السماءَ في الوجودِ

حاولَ الشاعر إيصال رؤيته الشعرية من خلال التشبيه وليس هناكَ علاقة بين القصائد الشعرية والأمطار المخيفة سوى دلالة الرعب، فقد جاءت لبلورة رؤية الشاعر الرافضة، إذ وردَ في هذا النص تشبيهان التشبيه الأول تشبيه الشاعر لقصائده بزواجر الرعود والتشبيه الثاني تشبيه الشاعر لنفسهِ بنبي الله صالح الذي لم يمتلك لقومهِ ردَّ البلاء وإنما أمتلك ذرف الدموع فهو يعرف كبر ما قدموا وأقترفوا ليعود بعدها مؤكداً وحدته وضياعه في حيزه الذي يحويه فلا يجد الإ براق قصائده الذي ينطلق على ظهرهِ هارباً ليتحول ذلكَ البوح الى تصريح حيث يقول:

غريباً أَمتطي قلمي بكفي كأني ممتطٍ ظهر البراقِ(١)

خلق لنا الشاعر صورة تشبيهية جمالية بث فيها اغترابه ووحدته في سياق لغوي تدفق من مخيلته الشعرية فالصورة الشعرية في هذا البيت هي تشكيل نفسي أرتبط برؤية الشاعر وتفاعلاته الذاتية، فهو لم يجعل التشبيه تشبيهاً تقليدياً جافاً قائماً على المشبه والمشبه بهِ وأداة التشبيه ووجه الشبه وأَنما تعدى ذلكَ حين ربط التشبيه اللغوي بالأيحاء النفسي، وكما أَن البراق ينقل راكبهُ من حالة الى أخرى كذلكَ قلم الشاعر والذي هو رمز لشاعريته ينقله من حالة الى أخرى فالرمز الشعري هو ((ما يتيح لنا أَن نتأمل شيئاً أخر وراء النص، فهو قبل كلِّ شيء معنى خفي وإيحاء، إنه البرق الذي يتيح للوعي أَن يستشف عالماً لا حدود لهُ، لذلكَ هو أضاءه للوجود المقيم، وأندفاع صوب الجوهر))(٢)، فالغربة واللاإنتماء هي سر وجود الشاعر والثائر على حد سواء واذا كان الجواد هو سلاح الفارس الثائر فأن الشاعر هنا يتخذ من قلمهِ جواداً ينطلق به نحو أهدافه بل لعل الشاعر

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٧٧.

(٢) زمن الشعر: ١٦٠.

هنا يتوحد مع القلم حتى يصيرا كياناً واحداً وهذا يعني أَن الشاعر الثائر يتماهى مع هدفهِ ويذوب فيه حيث يقول:

أتوعكَ من شيءٍ في رأسي
شـــــيءٍ كصراخٍ في مـــاء[١]

برزت جمالية الصورة في هذا البيت الشعري عندما انسجمت وتوافقت دلالياً مع بنية النص الذي وجدت فيه، فقد جاءت معبرة عن الحالة الشعورية للشاعر، إنّ من يتأمل الصورة بأمعان سيجد أَن الشاعر أبتعد بالصورة عن المحسوس القريب وأقترب من المجرد فهو لم يصف صورته بسطحية عابرة وهنا تكمن جماليات الصورة.

جاءت الصورة التشبيهية هنا لتلبس المعنوي المجرد لباس الحسي المادي، فالأم تصف شعورها الموجع وهي تستشعر شيئاً في رأسها مثل (صراخ في ماء) وهو تشبيه تدور دلالته حول الاحساس المرير بالاختناق وان شيئاً ما يجثم على صدر هذه الأم، ومن الملاحظ على أَغلب الصور التشبيهية في نتاج الشاعر (جعفر محمد) إنها صور حذف فيها وجه الشبه بين المشبه والمشبه به لأن ((وجه الشبه اذا حذف ذهب الطلب فيه كلّ مذهب وفتح باب التأويل وفي ذلكَ ما يكسب التشبيه قوة وروعة وتأثيراً))[٢].

الصورة الاستعارية في شعر جعفر محمد

إنّ الأستعارة تمنح الأسلوب جمالاً تصويرياً؛ لأنها ((تعتمد على ما في الكلمة من حمل أَو خصب كامن))[٣]، حيث تعدُ الاستعارة من طرق التعبير المميزة لما تمتلكه من قابلية الأنزياح باللغة من الجانب المعياري إلى الجانب التصويري الخيالي فالاستعارة لها دور

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٩٠.
(٢) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها – أحمد مطلوب، المعجم العلمي العراقي، ١٩٨٦: ٣/١٨٠.
(٣) الصورة الأدبية: ١٢٥.

أساسي في تشكيل البنية الصورية لأنها تنطلق من أحساس الشاعر وهواجسه ((لأن الشعور ليس شيئاً يضاف إلى الصورة وإنما الشعور هو الصورة))[١].

ولو أردنا أَن نعرف الاستعارة نستطيع أَن نقول ((إنَّ الاستعارة: هي إحداث علاقة بين طرفين، من خلال اكساب أحدهما صفة الأخر: ايّ خلع صفة خاصة بشيء على شيء أَخر))[٢]، أَو هي الجمع بين المتخالفين والأضداد والكشف عن إيحائية جديدة لا يحس بها السامع في الاستعمال الحقيقي[٣].

فـ ((الخطاب الأستعاري خطاب تأويلي والتأويل لا يتعلق بالقارئ فقط، بل ربما هو أَكثر تعلقاً بالمؤلف الذي يؤوِّل عناصر الواقع، فينعكس تأويله في الخطاب اللغوي، ليأتي دور القارئ ليؤول ذلكَ العنصر كعلامة تصويرية تنفتح على عدة قراءات تبعاً لانفتاح الواقع))[٤]، والصورة الاستعارية تحتل مكانة مرموقة في نتاج الشاعر جعفر محمد وفي خطابه الشعري لأنه وجدَ في الاستعارة قوة وخفاء تعينه على إيصال خطابه الشعري الى الأخر دون حاجة الى التصريح ومن الصور الاستعارية البارزة في مدونة الشاعر (جعفر محمد) قوله:

نستضحك الجرح كي ننسيه مولدهُ

فيصرخ الجرحُ بالذكرى ويبكينا[٥]

رسمَ لنا الشاعر في هذا البيت صورة استعارية مؤلمة قامت على الاستعارة التشخيصية، حيث جعل الشاعر الجرح يبكي ويضحك، وهنا تبرز المفارقة الضدية القائمة على التضاد بين (الضحك والبكاء) و (الذكرى والنسيان)، وقد يكون لهذا التضاد هدف

(١) الشعر العربي المعاصر: ١٣٥.
(٢) البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الإسلامي: ١٠٢.
(٣) ينظر: الصورة الفنية في المثل القرآني: ٢١٥.
(٤) البلاغة وتحليل الخطاب – حسن خالقي: ١١٠.
(٥) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ١٠٢.

دلالي يقصده الشاعر وهو سعيه لاستثارة القارئ ودفعه الى تأمل المعاني فرغم كلّ محاولات الشاعر لنسيان ما فيه من ألم يفشل لأن الجرح أكبر لذلكَ لجأ الشاعر الى الاستعارة المكنية كونها أقوى من التشبيه وأدق في كشف المعاناة، حيث شبه الشاعر الجرح بالإنسان الذي يبكي ويضحك ويتذكر وينسى ثم حذف الإنسان الذي يبكي ويضحك ويتذكر وينسى وأبقى لوازمه فقط.

وفي تشكيل استعاري أخر إتخذ الشاعر من التشخيص وسيلة للخلق والأبداع حيث يقول:

فيضحكُ القدر
وتبسمُ الأشباحَ في الأثرِ
ويهمسُ السكون
همهمةً .. همهمةً
تكاد أَن تكونْ
تجيبُ من ضجرِ[١]

يحمل هذا النص في متنه عدداً من الاستعارات المكنية حيث أضفى الشاعر على الصفات المعنوية، صفات تشخيصية، فجعل القدر يضحك والسكون يهمس والأشباح تبتسم، فقد كانت رؤية الشاعر قادرة على أَنّ تخترق الحدود الفاصلة بين الأشياء إذ عبرَّ هذا التشخيص الاستعاري عن الحالات النفسية والأحاسيس الغامضة التي تتعانق فيها المشاعر المتضادة وتتفاعل[٢]، فقد شبه الشاعر القدر والأشباح والسكون بالإنسان الذي يضحك ويهمس ويهمهم لكنه حذف المشبه به (الإنسان) وتركَ شيئاً من لوازمه وهي (الضحك والهمس والهمهمة) فقد انزاح الشاعر بهذهِ المفردات عن معناها المألوف الى

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٤٨.
(٢) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٨٤.

معانٍ جديدة غريبة ومبتكرة حيث نزع هذهِ المفردات من سياقها المعجمي وأدخلها في سياق جديد يثير الغرابة في نفس المتلقي.

وفي صورة استعارية أخرى لا تخلو من التشخيص يقول الشاعر:

مازال ينخر هذا اللص ذاكرتي

حتى نسيت من التأريخ أزماني(١)

تتجلى في هذا البيت صورتان شعريتان، الصورة الأولى تقوم على الاستعارة التصريحية حيث استعار صورة اللص والقاها على الموت مصرحاً بالمشبه به (اللص)، وصورة أخرى استعارية مكنية حيث استعار الشاعر صفة النخر، وهي صفة من صفات الدود والحقها باللص (الموت) الذي من صفاته السطو والسلب وكأنه هنا يريد أَن يصف زمانه الذي يحيط بهِ بذلك (اللص) الذي يسلب حقه فجاءت الاستعارة هنا لبيان تلكَ القوة الفعلية لذلكَ اللص المتأني بعمله وسرقته فوظيفة الصورة هي تجسيد الحقائق النفسية والذهنية والشعورية التي يريد الشاعر أَن يعبر عنها(٢)، ويستمر الشاعر في رسم صوره الاستعارية التي تجسد مشاعره وأفكارهُ المتراكمة، حيث يقول الشاعر:

أحقاً ماتَ حب الأمس

أيدفن في قرار القبر

تقبر مثلما الموتى

سأخبرها

وما بين التفات الخوف

يجفل قلبها العاري

ويصفع طيشها الخبر

---

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٧.

(٢) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٧٤.

يحيرُ الصمتُ ... والأفكار

تعوي تجأر ... الأفكار

جائعة هي الأصداءُ بين الحندسِ الموبوء بالأوهامِ

تقدحُ كفيَّ الأضواء

في عمياء ... والأشباح (١)

حشد الشاعر في هذا النص جملةً من الاستعارات المكنية التي كانت قادرة على تصوير أفكار الشاعر وأحاسيسهُ ونقل تجربتهُ الشعرية الى المتلقي فقد جاءت الصور الاستعارية في هذا النص كنوعاً من المحاكاة لذاتية الشاعر وروحه المتألمة وما تنطوي عليه هذهِ الذات من رماد المشاعر وركام الأفكار، فقد ألبس الشاعر المعاني المجردة ثوباً محسوساً فقد جعل الخوف يلتفت والطيش يصفع والصمت يحير والأفكار تعوي وتجأر والأصداء تقدح وهذهِ الأستعارات تعبر عن ضيق ومعاناة تكشف عن حاجة في نفس الشاعر يتمنى لو أنه يسمعها ولو صدى فالقدح ليس للكف والأشباح لا تهرب بل جاءت على سبيل الأستعارة فـ ((بقدر ما يكون الخيال نشيطاً وأيجابياً في التأليف بين عناصر الصورة، وبقدر ما يكتشف من علاقات بعيدة وضيقة بين هذهِ العناصر ترتفع القيمة الفنية للصورة الشعرية))(٢)، فقد لجأ الشاعر إلى الأستعارة كي يجسد أحاسيسه ومشاعره الى المتلقي في صورة شعرية موحية تصل إليه ضمن سياق أستعاري.

وفي صورة استعارية أخرى يقول:

كأَني أراها بشوق الخلـــود تباكت كـوردٍ بطـــل النـــــدا

وصدت بما أحمر من ثغرها لتخفي من الحسنِ ما قد بدا(٣)

---

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٧٩.

(٢) عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ٧٦.

(٣) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ١٠٤.

إنّ الصورة أَستعارية تشخيصية تجسيمية في الوقت ذاته فقد جعل الشاعر الجروح كفتاة حسناء يحمر ثغرها خجلاً وكالورود التي تضحك للندى فقد شبه تساقط الدماء من الجراح كتساقط قطرات الندى على الورد فكما يحيي الندى الورد كذلك تحيي هذهِ الدماء الزكية عقيدة الشهداء، وهنا تكمن فاعلية الصورة الأستعارية فقد جمع الشاعر بين الصورة البصرية (كأني أراها) والصورة التشخيصية (تباكت) والصورة التجسيمية (صدت بما أحمر من ثغرها) اذ جعل للجروح فماً وجعلها تبكي وتبتسم وتحمرُ خجلاً وهو معنى فيه من الأبتكار شيء كثير وعلى هذا الأساس يمكن القول: ((إن الصورة الشعرية لاتثير في ذهن المتلقي صوراً بصرية فحسب بل تثير صوراً لها صلة بكل الأحساسات الممكنة التي يتكون منها نسيج الأدراك الأنساني ذاته وليس ذلكَ بغريب، فالصورة في الشعر نتيجة لتعاون كلّ الحواس وكلّ الملكات، ولا ترجع قيمتها الى أنها تحاكي الأشياء أَو تجعلنا نتمثلها من جديد وإنما ترجع قيمتها الى أنها تجعلنا نرى الأشياء في ضوء جديد وخلال علاقات جديدة، تخلق فينا وعياً وخبرة جديدة))[١].

الصورة الرمزية في شعر جعفر محمد

تتعدّد أنماط الصورة الشعرية ولكل نمط خصوصيته وموضعه، والصورة الرمزية أحد هذه الأنماط ويمكن تعريفها بأنها ((صورة ذات إيحاء جمٍّ ومظهر إيجاز واضح))[٢]، والصورة الرمزية ((هي في الحقيقة لغة أخرى تخلقها اللغة لتوحي بمدلولات كلية كامنة وراء الصورة))[٣].

والصورة الرمزية معتمدة في الاتجاه الأدبي المعاصر أكثر من غيرها من الصور الأخرى كالتشبيه والاستعارة وذلكَ لأنَّ في الرمز قدرة وفاعلية في التعبير عن الدلالة

(١) الصورة الفنية في التراث النقدي عند العرب: ٣١٠.

(٢) الصورة الأدبية: ١٥٧.

(٣) رمزية الماء في شعر السياب: ١٠٩.

المبتغاة[١]، فـ ((ليس الرمز الاَّ وجهاً مقنعاً من وجوه التعبير بالصورة))[٢]، فقد تتعدى الصورة الرمزية واقع المرئيات والتجسيم والتجسيد وتنطلق من الأشياء المادية لكي تجعلها نقطة بداية لها، يتجاوزها الشاعر ليعبر عن أَثرها العميق في النفس في المناطق اللاشعورية ايَّ الأغوار النفسية البعيدة التي تستعصي على الدلالة اللغوية، فيلجأ الشاعر الى التعبير عنها عن طريق الإيحاء بالرمز[٣]، لقد جاءت الصورة الرمزية في مدونة الشاعر الشهيد جعفر محمد كنوع من الأسقاطات النفسية للشاعر على الزمن الذي كان يعيشه ويعانيه، فجاء بهذهِ الصور ليبين قسوة ذلكَ الزمن وتقلبه وأنحيازه للظالم والظلم لا للحق والمظلوم.

ومن أَبرز الصور الرمزية التي برزت واضحة للعيان هي صورة هابيل التي تكررت لأكثر من مرة في أكثر من نص في مدونة الشاعر حيث يقول الشاعر:

فلينعقر "هابيل" بين حرائه متعفراً بسجودهِ وجحودي[٤]

وفي بيت أخر:

فلتنعقر ما كانَ قابيل سوى صنم نفخت بطينهِ فتمادى[٥]

وأَيضاً يقول:

أَيرد قــرباني وهابــيــل أنا وأخي تخنجر عابثاً بجواري[٦]

---

(١) ينظر: البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الإسلامي: ١٠٨.

(٢) الشعر العربي المعاصر: ١٩٥.

(٣) ينظر: النقد الأدبي الحديث – محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، ٣٩٥: ٣٩٥.

(٤) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٢٩.

(٥) المصدر نفسه: المكان نفسه.

(٦) المصدر نفسه: ٣١.

هذهِ الأبيات عبارة عن لوحة من الصور الرمزية حشد فيها الشاعر صوراً أشار فيها الى سابقة الظلم ليجسد فيها ما يعانيه من ظلم واضطهاد فما هابيل ذلكَ المقتول ظلماً بيد أَخيه قابيل، الاّ صورة معبرة عن واقع يبدو فيه أَنه كان يعيشه هو ومجتمعه.

فقد جاءت الصورة الرمزية لهابيل وقابيل كثيمة دلالية مثلت ثنائية البراءة والخيانة وعمل الشاعر (جعفر محمد) على تحوير الدلالة الأصلية لرمز هابيل من أجل أَن تتناغم مع تجربتهِ الحياتية المعاصرة، ورسم الشاعر بالكلمات صورة قابيل وقد شبهه بالصنم الذي يزدادُ ضخامة وقساوة كلَّما زادَ النفخ في طينه وهذهِ أَشاره رمزية واضحة للنظام السابق الذي طغى وتمادى نتيجة خضوع الشعب واستكانته، وعادَ الشاعر مرة أخرى ليرسم قابيل ذلكَ الأخ الطاغي المتمرد وهو يتخنجر بجانب أخيه بعد أن قتله، ونستطيع أَنَّ نعبر عن (لفظة تخنجر) باللفظة الصورة لأنها أوحت لنا بالدلالة التي أَراد الشاعر إيصالها إلى المتلقي.

وفي صورة رمزية أخرى يختلط لدينا الرمز الديني بالرمز الأسطوري:

لك من رؤى (نسطور) حنكةُ عابسٍ

ومن التغرب من عزيرِ حمارُ[1]

الشاعر هنا حبيس سراديب الاغتراب الروحي فقد ابتعد بالصورة عن المألوف وزخرفها بنوع من الغموض لكنّه الغموض الموحي، ((فقيمة الرمز نابعة من سياقه، وبغيره يفقد طاقته الخلاقة في الصورة الشعرية))[2]، فقد عبَّرت الصورة الرمزية عن عمق الشعور الذي ينتاب الشاعر والذي لا تستطيع صورة أخرى غير الصورة الرمزية أَن توحي بهِ، فقد مزج بين تجربته الشعورية الذاتية وبين رمز نسطور وعزير، ومن هنا انبثقت الصورة الرمزية، والصورة الرمزية في هذا البيت تكمن في قول الشاعر (ومن التغرب من عزير

(١) مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ٣٢.

(٢) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث: ١٠١.

حمار) فقد شبه اغترابه بين أهله ومجتمعه كغربة عزير الذي غاب لمئة عام وعادَ فوجد نفسه وحماره على حالهما لم يتغيرا فالشاعر يدلل على أَن اغترابه ثابت فيه لا يتغير.

ومن الصور الرمزية الأسطورية الأخرى في مدونة الشاعر (جعفر محمد) هي صورة (عشتار) حيث يقول الشاعر:

آلهة الحبُ عشتارٌ بمعبدنـــا تحجَّر الحبُ فيها مثل ما فينا[1]

فعشتار بما تحمله من معانٍ للحب والخصب والعطاء في الأساطير القديمة، قد تحجَّر حَبها وهو كناية عن تحجر تلكَ القلوب وقسوتها تلكَ القسوة التي غيَّرت معها كلَّ شيء فبدون الحب تصبح القلوب كالحجارة الصماء خالية من العطاء والخصب لذلكَ رمز لها الشاعر (بالتحجر)، فالصورة الرمزية في النص تناغمت وتعانقت مع تجربة الشاعر وأنتجت لنا دلالة الخواء الذي يستشري في ذات الشاعر والذي هو في الوقت نفسه صورة لكل أفراد المجتمع الذين كانوا يرزحون تحت وطأة الظروف ذاتها، لقد حصل تضاد دلالي في صورة عشتار فعشتار التي كانت آلهة الحب والخصب والجمال أصبحت رمزاً للموت وهذا يعني أَن الشاعر حوَّر دلالة الأسطورة مما منحها صورة جمالية وجدة ودلالة جديدة، فليست وظيفة الأسطورة ((تفسير الرؤيا الشعرية تفسيراً مجازياً بسيطاً حتى تكون مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه، بلّ أَن وظيفتها بنائية إذا صح التعبير، فهي من جهة تعمل على توحيد العصور والأماكن والثقافات المختلفة ومزجها بعصرنا وأجوائه وثقافته، ثم هي من جهة أخرى تؤدي وظيفتها العضوية في القصيدة بأعتبارها صورة شعرية، فأذا قرأناها حصلنا على خبرتين مزدوجتين في آن واحد، تلكَ خبرة لا تتحقق الاّ أَذا أَستشف الشاعر روح الأسطورة ولم يقف عند دلالتها الجزئية))[2].

---

(١) د مأساة القوافي ما بين الحنجرة والمقصلة: ١٠١.

(٢) الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر– محمد أحمد فتوح، دار المعارف، ١٩٧٧: ٢٢٩.

يقول الشاعر:-

فليحملوا صخرتي ما دمت سيدهم

وزراً لسيزيف القى عبأه الأبـــدي*

كان سيزيف رمزاً يدل على المعاناة والألم المتكرر الذي لا ينتهي فهو يقضي الأعوام المتتالية في حمل ودحرجة الصخرة الى قمة الجبل ولكن لا الحجر يستقر ولا هو يستريح.

لقد عمد الشاعر (جعفر محمد) الى توظيف أسطورة سيزيف في متنهِ الشعري وجعَّل منها صورة رمزية للثورة والتطلع الى غدٍ أفضل، حيث وظف الأسطورة توظيفاً دلالياً عميقاً يوحي بالتطلع الى الصمود والتحرر، لقد عدت هذهِ الأسطورة رمزاً من الرموز المهمة في النص الشعري الحديث لما تحمله من غنى دلالي، يفتح آفاق النص على معانٍ جديدة تبرز لنا رؤية الشاعر وقدرته على إيصال تجربته الى المتلقي، فالرمز وسيلة إيحائية يحاول الشاعر فيها تقديم حقيقه مجردة، أو شعور، أو فكرة غير مدركة بالحواس في هيئة صور وأشكال محسوسة يجعلها قادرة على الإيحاء بما يستعصي على التحديد والوصف من مشاعرهِ وأحاسيسه وأبعاد رؤيته الشعرية[1]، فالصورة الشعرية التي أرادَ الشاعر إيصالها الى المتلقي في هذا البيت هي قوله (فليحملوا صخرتي مادمتُ سيدهم) وهو هنا يحاول أَن يتخذ من هذهِ الأسطورة صورة لهُ ولكنَّه يخالف الأسطورة حين يحول سيزيف من عبد الى سيد يلقي الصخرةِ عن كاهله ويسلم حَملها الى أَعدائهِ وهذا تحوير دلالي أخر لمغزى الأسطورة.

* وردَ هذا البيت في المسودات ولم يرد في الديوان.

(١) ينظر: عن بناء القصيدة العربية الحديثة: ١٠٤.

الخاتمة والنتائج

بعد هذهِ الرحلة البحثية الطويلة في مدونة الشاعر الشهيد جعفر محمد لفتة لا بدَ أَن يتمخض البحث عن نتائج معينة يمكن أن تحدد سمات وملامح البحث لذلكَ فقد توصلنا إلى النتائج الأتية:-

١- اتضح لنا – من خلال التمهيد الذي افتتحنا به بحثنا هذا – أن الرؤية هي مزيج جمالي وفكري، يسعى الشاعر من خلالها إلى رصد مكونات الواقع بطريقة جديدة ومتميزة، فهي سمة ملازمة للنص الإبداعي تنبع من أفكار الشاعر وتصوراته وأنفعالاته التي يستمدها من الواقع نفسهِ.

أما الرؤيا: فهي سبر أغوار المجهول، وما رواءَ الواقع، والغوص في متاهات الحلمية واللاوعي، فهي حاملة لهاجس الكشف عن عالمٍ آخر، أي أنها السفر عبّر الخيال إلى المستقبل والحلم وإلى ما خلف الظاهر من المعاني.

٢- كان الموت لدى جعفر محمد رؤية، أتضحت ملامحها عبّر التجارب التي عاصرها الشاعر، والحياة التي عاشها، فقد نقل لنا الشاعر عبر قصائده، شعوره حيال الموت. فجاءت رؤية الموت في شعر جعفر محمد على هيئة صور متنوعة، منها استشراف الموت الذاتي، وموت الآخر، والموت من أجل الأنبعاث والموت والحب.

٣- جاء الرفض في شعر جعفر محمد قضية وعقيدة، وتجربة حقيقية، فقد أتخذ الشاعر من الرفض رؤية ينطلق منها في شعره، إذ دفعته جملة من الأسباب للرفض، ابرزها الاغتراب والفقد الذي مني به، وانتمائه الى مجتمع عانى ابناؤه من القهر والأستلاب والتهميش والأقصاء.

٤- ظهرت شعرنة اليومي في مدونة الشاعر الشهيد جعفر محمد، دالة على شاعر متمكن فقد كان يتنفس الشعر ويعيشه هاجساً يومياً، إذْ التفت الشاعر إلى تجارب الحياة اليومية وحولها إلى نصوص شعرية.

فقد تمظهرت شعرنه اليومي في مدونة جعفر محمد في مستويين هما مستوى اللغة والحدث اليومي.

٥- جاء التناص لدى الشاعر جعفر محمد لفتة، اشبه بالحفر المعرفي الذي يتطلب معرفة بالنصوص التراثية التي قد أمتص الشاعر دلالتها أو قام بمحاورتها على هيئة نصوص ذات طابع حداثوي وجذور تراثية عريقة.

٦- برزت تقنية القناع في شعر جعفر محمد لفتة كأداة بارزة جسدت تجربته الشعرية، ومنحت هذهِ التجربة أبعاد دلالية بارزة، فقد طرح الشاعر العديد من الأسئلة التي تثير المتلقي وتدفعه الى التفاعل مع الشاعر.

٧- ظهر الحوار في نصوص مدونة الشاعر الشهيد جعفر محمد بشكل جليّ فقد برزت القصيدة المعتمدة على الحوار الداخلي (المونولوج) والحوار الخارجي (الديالوج) علاوة على تيار المناجاة الذي بث الشاعر من خلاله لواعجهُ وهمومهُ وشكاها إلى الله سبحانه وتعالى.

٨- كان للقيمة الدلالية والشعرية للبنية الصوتية حضور واضح في شعره (رحمه الله)، وقد اضفت في ثناياها هواجس نفسية الشاعر التي تفاوتت بين القوة والضعف، فقد وظف الشاعر الأصوات المجهورة والقوية مع سياق الرفض والتمرد أمّا الأصوات المهموسة فقد وظفها الشاعر مع الطابع العاطفي وأجواء الحزن والتأمل.

٩- شغل البحر الكامل النسبة الأعلى في نصوص جعفر محمد لفتة، ربما لأنه بحر رصين ذو إيقاع قوي ينسجم مع طبيعة الرؤية التي تتطلب شيئاً من التأمل وإنعام النظر،

أو لأن هذا البحر بما فيه من مقاطع صوتية طويلة قادر على استيعاب التدفق النفسي، وتفريغ شحنات الألم والحزن داخل المتن الشعري فهذا البحر أشبه بالنشيد الجنائزي او السمفونية الحزينة.

١٠- ارتبطت الصورة الشعرية بنفسية الشاعر وايحاءاته التي اوصلها إلى المتلقي عبّر هذهِ الصورة، فقد اعتمد الشاعر التشخيص والتجسيم كأداة لرسم صوره المتنوعة لأن الصورة وسيلة من وسائل الرؤية الإبداعية لدى الشاعر.

١١- للموسيقى الداخلية حضورها المائز في إثراء الجوانب الإيحائية في النص، عبّر توظيف مختلف الأدوات والوسائل الخالقة لها، كالجناس والطباق اللذين لمسنا حضورهما الفاعل في نصوص جعفر محمد لفتة.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

المـصـــــادر

*القرآن الكريم.

١. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، أحسان عبّاس، سلسلة عالم المعرفة، دار القبس، الكويت، ١٩٧٨.

٢. أَجتهادات لغوية، تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٧.

٣. ازمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، أحمد المعداوي، منشورات دار الأفاق الجديدة، ط١، ١٩٩٣.

٤. أساليب الشعرية المعاصرة، صلاح فضل، دار الأداب، بيروت – ط١ – ١٩٩٥.

٥. أستدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، علي عشري زايد، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٧.

٦. أسطورة سيزيف – البير كامو –ت– انيس زكي، مكتبة الحياة، بيروت – ١٩٨٣.

٧. أَسلوب المحاورة في القرآن الكريم، عبد الحليم حنفي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ط٣، ١٩٩٥.

٨. الأسلوبية وتحليل الخطاب، منذر عياشي – مركز الأنماء، ط١ – ٢٠٠٢.

٩. أشتات مجتمعات في اللغة والآدب، عبَّاس محمود العقاد، دار المعارف، القاهرة، ط ٥، ١٩٨٢.

١٠. الأعمال السياسية الكاملة، نزار قباني، لبنان، بيروت – ط٢، ١٩٨٢، ج٣.

١١. الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دنقل، ط٣ – القاهرة مكتبة مديولي، القاهرة، ط٣، ١٩٨٧.

١٢. الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر، شعر الرواد، محمد راضي جعفر، من منشورات أتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩.

١٣. آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، عبد الناصر هلال، مركز الحضارة العربية، ط١، ٢٠٠٦.
١٤. انتظرني تحت نصب الحرية، عدنان الصائغ، دار الحرية، بغداد، ١٩٧٦.
١٥. اؤديب الأسطورة عند العرب، فاروق خورشيد، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٢.
١٦. إيقاع الشعر العربي، دراسة في بلاغة التشكيل، د. شكري الطوانسي، مكتبة الآداب، القاهرة، ط، ٢٠٠٧.
١٧. البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الإسلامي، محمود البستاني، مطبعة سليمان زادة، قم، إيران، ط٣.
١٨. البلاغة والتطبيق، احمد محمد مطلوب، كامل البصير مطابع بيروت، ط١، ٢٠٠٩.
١٩. البلاغة وتحليل الخطاب، حسن خالفي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١١.
٢٠. البناء الفني لرواية الحرب في العراق، عبد الله إبراهيم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩.
٢١. البنية الإيقاعية للشعر العربي، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٤.
٢٢. البنية الحوارية في النص المسرحي (ناهض الرمضاني) (أنموذجاً) قيس عمر محمد، دار غيداء للنثر والتوزيع، عمان – الأردن، ط١، ٢٠١٢.
٢٣. بنية الشكل الروائي (الفضاء – الزمن – الشخصية) – حسن بحراوي، المركز الثقافي، بيروت، ط١، ١٩٩٠.
٢٤. البنية الصوتية ودلالتها في ديوان هوامش على الهوامش لنزار قباني – بلحوت جلول (ماجستير)، جامعة باتنه، ٢٠١٦.
٢٥. تجربتي الشعرية، منشورات نزار قباني – بيروت، ط١، ١٩٦٨.
٢٦. التجليات الفنية لعلاقة الأنا بالآخر في الشعر العربي المعاصر، أحمد ياسين السليماني، دار الزمان الطباعة والنشر، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠٠٩.

٢٧. تحليل الخطاب الروائي (استراتيجية التناص) محمد مفتاح المركز الثقافي، المغرب، ط٢، ١٩٨٦.

٢٨. تحليل الخطاب الروائي (الزمن – السرد – التبئير)، سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، ط٣ – ١٩٩٧.

٢٩. تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، عبد الناصر هلال، مركز الحضارة العربية، ط١، ٢٠٠٥.

٣٠. التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر، أَميمة الرواشدة – وزارة الثقافة، عمان، ط١ – ٢٠١٥.

٣١. التفسير النفسي للأدب، عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت.

٣٢. تمهيد في النقد الحديث، روز غريب، بيروت – لبنان . د.ط.

٣٣. التناص التراثي في الشعر العربي المعاصر، عصام واصل، دار غيداء للنشر – عمان، ط١، ٢٠١١.

٣٤. التناص في الشعر العربي الحديث، حصة البادي (البرغوثي أنموذجاً)، دار كنوز المعرفة العلمية للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٩.

٣٥. التناص في شعر الرواد، أحمد ناهم، بغداد، ط١، ٢٠٠٤.

٣٦. التناص نظرياً وتطبيقياً، أَحمد الزغبي، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠٠٠.

٣٧. تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، روبرت همفري – ترجمة، محمود الربيعي، المركز القومي للترجمة – ط١، ٢٠١٥.

٣٨. تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، محمود غنايم – دار الجيل للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٩٣.

٣٩. الثابت والمتحول بحث في الأتباع والأبداع عند العرب – أدونيس – ج٣ – دار العودة – بيروت – ط١ – ١٩٧٨.

٤٠. جامع الدروس العربية، مصطفى الغلاييني، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠٠٤.

٤١. الجدارية، رياض الريس للطبع الكتب والنشر، ط١، ٢٠٠٩.

٤٢. جماليات الشعر العربي – دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعر الجاهلي – هلال الجهاد، بيروت – مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط١، ٢٠٠٧.

٤٣. جماليات المكان – جاستون باشلار – ت – غالب هلسا، كتاب الأقلام – دار الحرية للطباعة والنشر.

٤٤. جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، أَحمد الهاشمي، ضبط د. يوسف الصميلي، المكتبة العصرية، بيروت.

٤٥. حجر الحروب (قراءة في الحداثة الشعرية) ياسين النصير، دار المدى – دمشق، ط١، ٢٠٠٨.

٤٦. حركية الأبداع، دراسات في الأدب العربي الحديث، خالدة سعيد – دار العودة، بيروت – ط٢ – ١٩٨٢.

٤٧. الحوار القصصي، تقنياته وعلاقاته السردية، فاتح عبد السلام، دار الفارس، عمان، الأردن، ١٩٩٩.

٤٨. خاتمة الحضور، علاوي كاظم كشيش، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣، ط١.

٤٩. خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، ١٩٨١.

٥٠. خصائص الحروف العربية ومعانيها، حسن عباس، منشورات أتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٨.

٥١. دلائل الأعجاز، عبد القاهر الجرجاني، ت محمود محمد شاكر، دار المعرفة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨.

٥٢. دير الملاك، دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، محسن أطيمش، جمهورية العراق، منشورات وزارة الثقافة، ١٩٨٢.
٥٣. ديوان أَباريق مهمشة، عبد الوهاب البياتي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط٤، ١٩٦٩.
٥٤. ديوان أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، لندن، ط٢، ٢٠٠٣.
٥٥. ديوان الجواهري، ج٤، دار الرشيد للنشر – ١٩٧٤.
٥٦. ديوان الشعر العربي، ج١، أودنيس، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط ٥، ١٩٨٦.
٥٧. ديوان المتنبي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣.
٥٨. ديوان بدر شاكر السياب، ج١ + ج٢، دار العورة – بيروت، لبنان، ٢٠١٦.
٥٩. ديوان شعر ابي القاسم الشابي، أغاني الحياة، دار مصر للطباعة الفجالة، ط١، ١٩٥٥.
٦٠. ديوان مأساة القوافي بين الحنجرة والمقصلة، الشاعر جعفر محمد لفتة، دار ضفاف للطباعة والنشر، ط١، ٢٠١٧.
٦١. الرمادثانية (تطور القصيدة الغنائية في الشعر العراقي الحديث، النصف الثاني من القرن العشرين) – د. كاظم فاخر الخفاجي، دار تموز، دمشق، ط١ – ٢٠١٢.
٦٢. الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، محمد فتوح احمد، دار المعارف، ١٩٧٧.
٦٣. الرؤيا في شعر البياتي، محي الدين صبحي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط، ١٩٨٧.
٦٤. الرؤيا والتشكيل في شعر نزار قباني – هشام القواسمة (ماجستير)، جامعة مؤتة – ٢٠٠٩.
٦٥. الرؤية والأداة – نجيب محفوظ، د. عبد المحسن طه بدر، دار المعارف، القاهرة، ط .
٦٦. زمن الشعر، أدونيس، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، ط٥، ١٩٨٦.
٦٧. سي د ي لويس، الصورة الشعرية، ت، احمد الجنابي، وزارة الثقافة العامة، دار الرشيد، بغداد، ١٩٨٢.

٦٨. سياسة الشعر، أدونيس، بيروت، دار الآداب، لبنان، ١٩٨٥.
٦٩. شذا العرف في فن الصرف – أحمد بن محمد الحملاوي – قد لهُ د. محمد بن عبد المعطي، دار الكيان للطباعة والنشر.
٧٠. الشعر العربي المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – عز الدين إسماعيل – دار الفكر العربي، ط٣.
٧١. شعرنا الحديث إلى إين، غالي شكري، دار المعارف، مصر، ١٩٨٦.
٧٢. الصورة الأدبية، مصطفى ناصف، دار الأندلس، بيروت، لبنان، د.ت.
٧٣. الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، بشرى موسى صالح، المركز الثقافي، ط١، ١٩٩٤.
٧٤. الصورة الفنية في التراث النقدي عند العرب، جابر عصفور – دار المعارف، القاهرة، د. ط، ١٩٨٠.
٧٥. الصورة الفنية في المثل القرآني، محمد حسين الصغير، دار الهادي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٢.
٧٦. ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، محمد بنيس – دار التنوير للطباعة والنشر – بيروت، ط٢، ١٩٨٥.
٧٧. علم الأصوات، كمال بشر، القاهرة، مصر، دار عريب للطباعة والنشر، د.ت.
٧٨. عن بناء القصيدة العربية الحديثة – علي عشري زايد، القاهرة، ط ٤، ٢٠٠٢.
٧٩. فائدة الشعر، فائدة النقد، ت – س – اليوت، ت – يوسف نور عوض، دار القلم، بيروت، لبنان، ط١.
٨٠. فلسفة الرفض، غاستون باشلار – ت – د. خليل أحمد، دار الحداثة، ط١، ١٩٨٥.
٨١. فن الأدب، توفيق الحكيم، دار مصر للطباعة، د.ت.
٨٢. في البنية الإيقاعية للشعر العربي – كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٤.

٨٣. في الشعرية، كمال أَبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، ط١، ١٩٨٧.

٨٤. في القول الشعري، يمنى العيد، الدار البيضاء، المغرب، ط١، ١٩٨٧.

٨٥. في حداثة النص الشعري، علي العلاق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٠.

٨٦. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، د.ت.

٨٧. قضية الشعر الجديد، محمد النويهي، جامعة الدول العربية، معهد الدراسات العربية العالمية، ١٩٦٤.

٨٨. الأصوات اللغوية، ابراهيم أنيس مكتبة الأنجلو المصرية، ط٥، ١٩٨٩.

٨٩. اللزوميات، أَبو العلاء المعريَّ، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٦٩، ج١.

٩٠. لسان العرب، أَبن منظور، دار صادر، بيروت، ج ١٤.

٩١. لغة الشعر العربي، عدنان حسين قاسم – مكتبة الفلاح – الكويت، ط١، ١٩٨٩.

٩٢. اللغة العربية معناها ومبناها، تمام حسان، دار الثقافة، ١٩٩٤.

٩٣. المبدأ الحواري، ميخائيل باختين وتزيفتيان تودروف، ت – فخري صالح، ط٢ – ١٩٩٧.

٩٤. المجر الكبير – ذاكرة ثقافية – علي العقابي –، الضفاف للطباعة والنشر – ط١، ٢٠١٧.

٩٥. المرشد إلى فهم أشعار العرب، عبد الله الطيب المجذوب – ج١.

٩٦. مستقبل الشعر وقضايا نثدية – د. عناد غزوان– دار الشؤون الثقافية – بغداد، ط١، ١٩٩٤.

٩٧. معجم المصطلحات الأدبية، إبراهيم فتحي، التعاضدية للطباعة والنشر، صفاقس، تونس، د.ت.

٩٨. معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، احمد مطلوب، المعجم العلمي العراقي، ١٩٨٦، ج٣.

٩٩. المعلقات السبع – برواية أبي بكر محمد بن القاسم الأنباري، أعداد ومراجعة، عبد العزيز محمد جمعة، الكويت، ٢٠٠٣.

١٠٠. المفضليات، تحقيق أحمد محمد شاكر، عبد السلام هارون – دار المعارف – القاهرة، ط٦.

١٠١. مقدمة للشعر العربي، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٧٩.

١٠٢. مناهج البحث في اللغة، تمام حسان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٠.

١٠٣. الموت في الفكر الغربي، جاك شارون، ت – كامل يوسف حسن، مطبعة الرسالة، الكويت – ١٩٨٤.

١٠٤. موسيقى الشعر، أإبراهيم انيس، مكتبة الأنجلو المصرية، ط١، ١٩٥٣.

١٠٥. نظرية الأدب – اوستن وارين، رينيه ويليك – ت – محيي صبحي – مرجعة د. حسام الخطيب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، ١٩٧٢.

١٠٦. النظرية الشعرية ج جون كاهين، دار غريب للطباعة والنشر، ٢٠٠٠.

١٠٧. النقد الأدبي الحديث، محمد غنيمي هلال، دار العودة، بيروت، د. ت.

١٠٨. نهج البلاغة، ج٤، تحقيق محمد عبده – النهضة – قم، ط١، ١٤١٢.

١٠٩. النور المبين في قصص الأنبياء والمرسلين، مؤسسة الأعلى للمطبوعات، بيروت، لبنان، المؤلف نعمة الله الجزائري، ط٢، ٢٠٠٢.

١١٠. ينابيع الرؤيا، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

الـرسائل والأطــاريح

١. البنية السردية في رواية قصيد التذلل للطاهر وطار، عليمة فرخي، رسالة ماجستير، جامعة منتوري، ٢٠١١.

٢. البنية السردية في شعر الصعاليك، ضياء غنيَّ، أطروحه دكتوراه، جامعة البصرة، ٢٠٠٥.

٣. البنية الصوتية ودلالاتها في ديوان هوامش على الهوامش لنزار قباني، بلحوت جلول، رسالة ماجستير، جامعة باتنه، ٢٠١٦.

٤. بنية اللغة الحوارية في روايات محمد مفلاح، زاوي أحمد، اطروحة دكتوراه، جامعة احمد بن بلة، وهران، الجزائر، ٢٠١٥.

٥. خطاب الرؤيا في الشعر الستيني، مريم جابر عايش، رسالة ماجستير، جامعة المثنى، ٢٠١٧.

٦. رمزية الماء في شعر السياب، مولود محمد زايد، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، كلية التربية، ٢٠٠١.

٧. الرؤية والأسلوب في شعر دعبل الخزاعي، لخضر هني، رسالة ماجستير، جامعة الحاج خضر، بانته، الجزائر، ٢٠١٠-٢٠١١.

٨. شعرية التناص في شعر الجواهري، الطيب بوترعة، أطروحة دكتوراه، جامعة وهران، الجزائر، ٢٠١٧.

٩. قصيدة القناع في الشعر العربي الحديث، ضياء محمد الثامري، رسالة ماجستير، جامعة البصرة، ١٩٩١.

١٠. المكان ودلالاته في شعر السياب، محمد طالب الأسدي، رسالة ماجستير جامعة البصرة، كلية التربية، ١٩٩٨.

١١. الموت في شعر السياب ونازك الملائكة، عيسى سلمان درويش، رسالة ماجستير، جامعة بابل، ٢٠٠٣.

١٢. هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر (محمود درويش أنموذجاً)، محمد مراح، رسالة ماجستير، جامعة وهران، كلية الآداب، ٢٠١٣.

الدوريات والبحوث:

١. أسطورة عشتار في أشعار عبد الوهاب البياتي، سامية عليوي، مجلة التواصل في اللغات والثقافة والآدب، عدد٣٣، ٢٠١٣، جامعة قالمة، الجزائر.
٢. أسلوب الحوار في النص الشعري الحديث، حازم فاضل الباز، مجلة أبحاث بابل، مجلد ٢٣، العدد ٤، ٢٠١٥، جامعة كربلاء، كلية العلوم الإنسانية.
٣. الاغتراب في شعر المتنبي، فليح كريم الركابي، مجلة المورد، العدد ٢، م ٣٦.
٤. أقنعة الشعر المعاصر، جابر عصفور، مجلة فصول – القاهرة، المجلد الأول، العدد الرابع، ١٩٨١.
٥. آليات الرفض والتمرد في شعر أحمد مطر، نضال إبراهيم، مجلة أبحاث البصرة (العلوم الإنسانية) المجلد ٣٣، العدد ١، ٢٠٠٨، جامعة البصرة، كلية التربية.
٦. أوديب ملكاً لسوفو كليس قراءة جديدة، برهان أبو عسلي، مجلة جامعة دمشق، مجلد ٣٠، العدد ١، ٢، ٢٠١٤.
٧. بوادر الرفض في الشعر العربي الحديث، خالدة سعيد، مجلة شعر، العدد ١٣، ١٩٦١.
٨. التجربة الشعرية من الرؤية إلى الموضوع، ساجدة عبد الكريم، جامعة تكريت، كلية الآداب.
٩. التناص في الشعر الفلسطيني المعاصر، حسن البندراوي وآخرون، مجلة الأزهر بغزة، مجلد ١١، العدد ٢، ٢٠٠٩.
١٠. الرفض في الشعر العربي المعاصر، سعيدي محمد، مجلة الآداب واللغات، العدد السابع، ٢٠٠٨، جامعة قاصدي مرباح، الجزائر.

١١. الرؤية في شعر ذي الرمة، آن تحسين الجلبي، أبحاث مجلة جذور، النادي الثقافي، رقم الإيداع ١٩/ ٢٥٣٦.
١٢. شعرية اليومي والمألوف في الأعمال الشعرية الكاملة لكزار حنتوش، شيماء خيري فاهم، فاضل هادي، مجلة القادسية، المجلد ١١، العدد ٢، ٢٠١٢، جامعة القادسية، كلية التربية.
١٣. غير المألوف في اليومي والمألوف، ياسين النصير، مجلة الكوفة، العدد الأول – تشرين الأول، ٢٠١٢.

المـــقـالات

١. القناع الضدي قراءة نصية لقصيدة المخبر، حاتم الصكر،
not seare / hatema isager . com
٢.اليومي والمألوف في شعر مصطفى جمال الدين، فليحة حسن، مركز النور للدراسات، ٢٠٠٧.

Abstract

The present study deals with the poetic products of a martyr Iraqi poet whose poets hadn't been studied before. This study is based on a suggestion proposed by Dr. Khalid Mohammed Salih. The suggestion sheds the light on the pomes of a martyr Iraqi poet (Ja'fer Mohammed Lefteh). Most of Ja'fer's poetic products were against Sadam's regime as well as the tragedy and unfairness of Iraqi people during that regime. The study depends on a descriptive approach for the purpose of analyzing the data.

The current study consists of preamble, three chapters, conclusion and references. The preamble deals with three sections: the concept of creativity, the artistic features of nineties generation, and the poet Ja'fer Mohammed Lefteh (biography).

The first chapter focuses on the manifestations of creativity in the poetry of Ja'fer Mohammed Lefteh. The first chapter contains three sections. The first section deals with the concept of refusal in the selected poems, and it shows the techniques of refusal against the injustice and oppression during Sadam's regime. The second section stresses on the poetic image of death. The poet uses this poetic image widely in his poems because he knows this type of image writing certainly will lead him to death. The third section shows the poet's daily poetry which he practices the creativity techniques of daily events in his poetry.

The second chapter deals with the creativity techniques in the poetry of Ja'fer Mohammed Lefteh such as stylistic techniques. The second chapter consists of three sections. The first section shows the textuality techniques that are used in the poetry of Ja'fer Mohammed Lefteh. While the second section concentrates on the indirect speech techniques. The third section which is the last one in the second chapter focuses on the types of conversations.

Chapter three discusses the structure of the creativity in the poetry of Ja'fer Mohammed Lefteh. This chapter contains three sections. The first section deals with the aesthetics of linguistic structure such as the morphological, phonological and structural aesthetics. The second section deals with the aesthetics of the poetic image such as simile, metaphor, and symbolism aesthetics. The third section states the aesthetics of the rhythmic structure. Then, the conclusion comes, the conclusion presents the most important results of the study. Finally, the references that document the information of the study come at the end of the study.

Republic of Iraq
Ministry of Higher Education
and Scientific Research
University of Misan / College of Education
Department of Arabic

Aesthetics of Creativity in the Poetry of Ja'fer Mohammed Lefteh

A Thesis
Submitted to the Council of the College of Education /
University of Misan
in Partial Fulfilment of the Requirements for the Master Degree
in Arabic Language and its Literature

By

Reja' Khudhair Abbas Al-Kinany

Supervised by

(.Asst. Prof. Mawlood Mohammed Zayid (Ph.D

2020 A.D 1441 A.H