المراوحة اللغويّة في شعر حسب الشيخ جعفر - ((ديوان كران البور)) اختياراً

Linguistic Oscillation in the Poetry of Hasab Al-Sheikh Jaafar – A Study of the Collection Karan Al-Bohr

أ.د. عبدالله حبيب التميميّ
أستاذ
جامعـــة القـادسية / كلية التربية / قسم اللغة العربية

Dr. Abdallah habeebAl-Tamimi
professor
University of Al-Qadisiyah / College of Education / Department of Arabic Language

abdallah.kadhem@qu.edu.iq

الكلمات المفتاحية: المراوحة ، الشيخ جعفر ، كران البور ،النسيج اللغوي، السونيت

Keywords: oscillation, Al-sheikh Jaafar ,karan Al-Bohr, linguistic texture, sonnet

الملخص

ينطلق هذا البحث لسبر أغوار البناء اللغويّ في واحدٍ من دواوين الشاعر العراقيّ حسب الشيخ جعفر ، هو ديوان ((كران البور)) إذ نعتقد أنّ لهذا الديوان خصوصية قد لا تسري على بقية شعر الشاعر في أعماله الأخرى كافة من دواوين ومجموعات شعرية متقدمها ومتأخرها . وهذه الخصوصية تنطلق مره أخرى صوب الإجابة عن سؤالٍ مهم يطرحه هذا الديوان في مبناه اللغويّ سؤال يذهب باتجاه قضيةٍ كبرى ما الذي يجعل شاعراً مثل حسب الشيخ جعفر وهو مفعم بالحداثة شكلاً و مضموناً ما الذي يجعله يراوح في لغته في هذا الديوان فيكون مرةً حداثوياً بكل ما تحمل الكلمة من معناه في اختيار المفردة الدالة و صياغه العبارة ذات النسيج اللغويّ المعبر عن هذا ثم يغادر كل ذلك باتجاه الماضي ليجتلب لغةً موغلةً في القدم حتى إنَّ الشاعر نفسه قبل المتلقي قد أحسَّ بضرورة فهمها معجمياً قبل زجّها في نسيج القصيدة الشعريّة فراح يصنع هامشاً على النص الشعريّ لعله يسعف المتلقي في فهم النص الشعريّ ومحاورته. و ليس ذلك فحسب لأنّ المرجعيّة اللغويّة تتحرك بين هذا وذاك من دون أن تغفل مرجعيةً لغويّة استفادها الشاعر حسب الشيخ جعفر من معرفته الحياة الأوربية وما يتصل بها، لا سيما أنّ هذه المرجعية قد تعززت، لأنه قد عاش مدة زمنية طويلة في الاتحاد السوفيتي السابق ثم روسيا خاصة و ما أتاحه له ذلك من الانتقال و التنقل في هذه البلدان، حتى وإن فصلنا بين الشرق والغرب فإنَّ مسارب الثقافة ونوافذها لا انقطاع لها وإن أراد أهل السياسة ذلك.

Abstract

This study is intended to examin the linguistic structure in one of the poetry collections of the Iraqi poet Hasab Al-Sheikh Jaafar, namely Karan Al-Bohr. This collection shows a unique idiosyncrasy that may not apply to the rest of the poet's oeuvre, including his earlier and later poetry collections.

This distinctiveness raises a significant question concerning the linguistic construction of the collection: What compels a poet like Hasab Al-Sheikh Jaafar who is deeply immersed in modernity both in form and content to oscillate in his language within this work? At times, he appears thoroughly modernist, carefully selecting expressive vocabulary and crafting phrases with a linguistic texture that reflects this modernity. Yet, at other times, he abandons this modernist approach in favor of an archaic language, probing so profoundly into antiquity that even he, before his readers, feels the necessity of understanding these words lexically before integrating them into his poetic fabric. This compels him to create footnotes on the poetic text, hoping to assist the reader in understanding and engaging with the poetry.

Moreover, this linguistic oscillation is not limited to a mere shift between modern and archaic language. The poet's linguistic references also draw from his familiarity with European life and culture, an influence that cannot be ignored. This influence was further reinforced by his extended stay in the former Soviet Union (and later Russia), granting him the opportunity to explore and immerse himself in these cultures. Even if we attempt to separate the East from the West, the pathways and windows of culture remain interconnected, despite political efforts to split them.

- المقدمة :

ينطلق هذا البحث لسبر أغوار البناء اللغويّ في واحدٍ من دواوين الشاعر العراقيّ حسب الشيخ جعفر ، هو ديوان ((كران البور)) إذ نعتقد أنّ لهذا الديوان خصوصية قد لا تسري على بقية شعر الشاعر في أعماله الأخرى كافة من دواوين و مجموعات شعرية متقدمها و متأخرها . وهذه الخصوصية تنطلق مره أخرى صوب الإجابة عن سؤالٍ مهم يطرحه هذا الديوان في مبناه اللغويّ سؤال يذهب باتجاه قضيةٍ كبرى ما الذي يجعل شاعراً مثل حسب الشيخ جعفر وهو مفعم بالحداثة شكلاً ومضموناً ما الذي يجعله يراوح في لغته في هذا الديوان فيكون مرةً

حداثوياً بكل ما تحمل الكلمة من معناه في اختيار المفردة الدالة و صياغه العبارة ذات النسيج اللغويّ المعبر عن هذا ثم يغادر كل ذلك باتجاه الماضي ليجتلب لغةً موغلةً في القدم حتى إنَّ الشاعر نفسه قبل المتلقي قد أحسَّ بضرورة فهمها معجمياً قبل زجّها في نسيج القصيدة الشعريّة فراح يصنع هامشاً على النص الشعريّ لعله يسعف المتلقي في فهم النص الشعريّ و محاورته. وليس ذلك فحسب لأنّ المرجعيّة اللغويّة تتحرك بين هذا وذاك من دون أن تغفل مرجعيةً لغويّة استفادها الشاعر حسب الشيخ جعفر من معرفته الحياة الأوربية وما يتصل بها ،ولا سيما أنّ هذه المرجعية قد تعززت ؛لانه قد عاش مدة زمنية طويلة في الاتحاد السوفيتي السابق ثم روسيا خاصة ،وما أتاحه له ذلك من الانتقال والتنقل في هذه البلدان ،حتى وإن فصلنا بين الشرق والغرب فإنَّ مسارب الثقافة ونوافذها لا انقطاع لها وإن أراد أهل السياسة ذلك.

إنَّ نظرةً في(كران البور) يتضح منها أنّ الشاعر أراد عامداً أن يظهر مقدرةً شعريّةً لها من طرائق الإبداع ما تستطيع عبره خلق نسيجٍ لغويّ شعري يضم القديم إلى الحديث والمعاصر في اتصال ثقافي لا تنقطع جذوره عن أغصانه محققاً تجربة شعرية تسلك بالإنسان سبل التواصل والرجاء الثقافي تحقيقاً لمهمة الشاعر ووظيفته من جهة وتحقيقاً للغة ووظيفتها من جهة أخرى فلا انفصال بينهما ، بل باتحادهما يتحقق جوهر العمل الأدبيّ الشعريّ . ولاسيما قد بنى هذا الديوان على شكل السونيت الشكسبيري.

ولكي يتحقق النظر البحثي في نصوص هذا الديوان ، بما يحقق شعريّة هذه النصوص ، فليس هدف البحث التناول اللغويّ للمفردة و صفتها بقدر البحث بما يحقق لهذا النسيج اللغويّ بعيده وقريبه وصفاً شعريّاً يصله بالحداثة وآفاقها شكلاً ومضموناً . ولهذا كان علينا أن نوضح ما المراوحة ثم البحث في المفردة القديمة وتناولها استعمالاً في النص الشعريّ الحديث والمعاصر من ثم حالة الانسجام بين هذا القديم والحديث المعاصر وما يتصل بهما ثقافةً ومرجعاً قديماً وحديثاً حتى تلتقي الرؤى الشعرية فتكون لحمة لا انفصامَ لها إلّا بقدر الدَّرس و منهجه.

أولا: المرواحة في اللغة:

يشير المفهوم اللغويّ للمراوحة إلى حالةٍ من التعاقب والاستبدال وكأنها حركة شبه دائرية تنطلق من نقطةٍ معيّنةٍ ثم تعود إليها . وقد يكون ذلك استعمالاً من شخص واحد أو أكثر. جاء في اللسان :((هما يتراوحان عملاً أي يتعاقبانه و يَرْتَوِحان مثلهُ ، ويقال : هذا الأمر بيننا رَوَحٌ ورِوَحٌ وعِوَرٌ إذا تراوَحُوهُ و تعاوَرُوهُ. والمراوحة عملان في عمل يعمل ذا مرة وذا مرة ؛ قال لبيد (العامري ، ١٩٦٢ ، ٨٠):

ووَلَّى عامِداً لطَياتِ فَلْجٍ يُراوِحُ بَينَ صَوْنٍ و ابْتذالِ.

يعني يَبْتَذل عَدوَه مرةً و يصون أُخرى أي يكُفَّ بعد اجتهاد)) (بن منظور ، د.ت ، ٤٦٥).

وبهذا فإنَّ حالة المراوحة مقصودة لذاتها ذلك أنَّها تحقق نوعاً من الانسجام والسعة في المراد المقصود ، ((والروح بالتحريك السعة قال المتنخل الهذلي(ابن منظور ، د.ت ، مج٢/٦٦٦):

لكنْ كبيرَ بني هندٍ يَوم ذلِكُمُ فُتَحَ الشَّمائل ، في أيمانِهِم رَوَحُ)) (ابن منظور ، د.ت ،مج٢/٦٦٦) .

والرَوَحُ : هو السعة لشدَّة ضربها بالسيف.

وهذا المعنى في التعاقب والسعة يستفاد في ظواهر أخرى يقوم بها الإنسان بعضها مادي وبعضها الآخر معنوي ، ففي العبارة : يراوح الإنسان المسلم بين القيام والسجود ، وكذلك يراوح الإنسان في حركات جسده : في التمارين الرياضية والعسكرية .

وقد يكون الفعل معنوياً خالصاً كالعمل في المعروف حتى ليقال أنّ يديه للتتراوحان بالمعروف (ابن منظور ، د.ت ،مج٢/٤٦٦) كناية عن الاستمرار في فعل الخير والعطاء.

وبهذا فإنّ المعنى اللغويّ يفيد حالة الانتقال والانقلاب من وجهةٍ إلى وجهةٍ أخرى قد تماثلها كما في فعل المعروف . وقد تفارقها كالمراوحة بين الصون والابتذال ،أو هي تفيد معنى الاستلزام إذا كانت نوعاً من المجاورة والتعاور والتعاقب ، على أنَّها في الأحوال كلّها إنَّما تفيد الاتساع في الاستعمال المعنى الناتج عنها قولاً وعملاً .

ثانيا: الرجع البعيد:

العارف الملم بشعر حسب الشيخ جعفر يحفل كما الشاعربمعجم شعريّ بالمفردة الحداثوية الدالة على حركية الحياة المدنية وانساقها ، فهو من أكثر الشعراء ولعاً في إدخال تلك المفردات التي تصاحب تفاصيل الحياة اليومية . يستوي في هذا عند حسب الشيخ جعفر تلك المفردات المأخوذة عن البيئة العراقية العربية وكذلك البيئة الأوربية لاسيما الروسية والألمانية منها على وجه الدقة و الخصوص فمما قاله حسب الشيخ (ينظر : التميمي ، ٢٠١٠ ، ٢٠٦-٢٠٩):

بأي شيء ، يا عشتار موجة البرد ، جنون الميني
جوب !كان وجهي الورق الأصفر في الريح .

ويقول أيضاً (جعفر ، ١٩٨٥ ، ١٦٧ ،وينظر ٢٦٦) :

..... في
مخرن باتا ،احتضنا الطين في عصر الجواري
الشقر، يزهو الفرد يغدو يوسفاً
آخر في الكرسي أو في الكاديلاك ، .....

عدنا معاً بعد سهرة جاز
علينا من الثلج شيء ، ....
... ، ارتدت ثوبها الموسلين
وجاءت تراود في سماء المقاهي
ولكنهم صلبوها وراء الزجاج الخريفي
في مخزن من مخازن باتا ، التمست إليها.
السبيل فقيل : اشتر جورباً أو حذاء
..... انفتلنا على مغزل
الفالس ، يطفو على وجهها اللهب .

هكذا نصوص شعرية تحاكي الواقع وتعبر عنه فكلماتها الشعرية ((ليست مستهلكة أو مستخدمة لمجرد أداة لتوصيل معان أو وسيلة للتعبير في مجال حياتنا اليومية تستخدم فيه الكلمات والمفاهيم ذات المعنى الواحد، دون أن يكون لها أي صدى حلمي أو موسيقى شاعرية الكلمات؛ وإنّما تكون كلمة بحق حاضرة و متخيلة بذاتها كفن للبيان في أسمى صورة ، يتشكل فيه الكلام على نحو معجز بحيث لا يمكن استبداله على أي نحو آخر)) (باشلار، ٢٠١٠ ، ٣١٣) .

فمن ذلك الاستعمال الشعري الذي يتخذ اللغة في صورتها التي تحاكي الضرب القديم من النسج والتأليف ما جاء في القصيدة التي اتخذ منها الشاعرعنواناً لديوانه وهي قصيده ((كران البور)) إذ يقول فيها (جعفر ، ١٩٩٣ ، ١٠٨) :

أنا لي كراني والهجيرة التقيه
تكبو به الصبَواتُ والهَبواتُ منجرداً وحيد
وأرى الحوافرَ وهي تعرُكُ دَفَّتيه فأتقيه
آناً.. وآناً تحتهنَّ فلا محيد
هو آلتي للهو.. آكلتي وثاكلتي الصروخ
في الممحلات ، وفي ابتلائي واكتلائي
يحنو حُنوَّ يدي عليه ، فلي التميمةُ والمَروخ
ويدبُّ كالنمل الدؤوبِ إلى اختلائي

***

هذه القصيدة تتكون من أربعة مقاطع الثلاثة الاولى منها متساوية إذ جاءت بأربعة أسطر لكل مقطع ، أما المقطع الرابع والأخير ، فقد جاء بسطرين فقط . إذ يتبع الشاعر حسب الشيح جعفر في هذا الديوان نظام السونيت الشكسبيري، ذلك النظام الذي يتألف من ثلاث

مقطوعات رباعية الاسطر ، ومزدوج شعري .ولنا أن نقف عند تشابك المعنى والدلالة المرجوة منهُ بدءاً من عنوان هذه القصيدة ((كران البور)) فالمعنى الأشهر لـ ((كران)) أنَّه يدل على الصنج أو آلة العود الموسيقية عند العرب ، فقد جاءت في شعر لبيد بن أبي ربيع العامريّ في قوله (العامري ، ١٩٦٢ ، ١٤٨) :

صَعْلٌ كَسَافِلَةِ القَنَاةِ وَظِيفُهُ وكأنَّ جُؤْجُؤهُ صَفِيحُ كِرَانِ

حيث أنّ ((الجؤجؤ)) هنا هو الصدر و ((صفيح كران)) الخشب المشقوق . و قد ورد مثل هذا عند ابن شهيد الأندلسيّ في قوله (الاندلسي ، ٢٠٠٢، ١٣٣):

تغنيه أطيار القيان إذا انتشى بصنج و كيثار وعود كران

وبهذا فان المعنى المراد هو الآلة الموسيقية الصنج أو العود ولا سيما أنّ الشاعر نفسه أثبت ذلك في هامشه على القصيدة فإذا ما انتقلنا إلى الجزء الآخر المرتبط بالعنوان ((البور)) الذي تجمع معانيه مهما تعددت أو تفرعت على رؤيةٍ واحدةٍ وهي الترك والهلاك متضمنة معنى المراوحة والتدوير في نسقها الزراعي أو الفلاحي (ينظر : ابن منظور، د.ت ، مج٢/ ٤٦٦) .

وبالعودة إلى نص القصيدة فإنّ الشاعر قد ضمن المعنيين في نصه.

إذ جاء النص مازجاً بلغة طغت عليها المفردات القديمة من حيث الاستعمال بين موضوعين. الأول مرتبط بتصوير ((الأرض)) المتروكة أي ((البور)) حتى لا ناتج يرتجى منها. تسف الرياح فيها فيتطاير غبارها ولذلك فهي موضع ترك ومغادرة فكانت مفردات ((الهجيرة والهبوات والحوافر وتعرك واتقيه)) .

غير أنَّ الترك يقود الشاعر إلى الوجهة الأخرى من المعنى المراد و هذه الوجهة إنَّما هي في مصافحة ((الكران)) بوصفه آلة اللهو والطرب ، فكانت مفردات ((آكلتي وثاكلتي الصروح ، والممحلات و الابتلاء والاكتلاء والتميمة والمروخ)) و كلها تعبر عن السهر و الليل الطويل.

إنّ حشد هذا العدد الكبير من المفردات التي قد لا تتناسب المعطى الحداثي حتى تعبر عن خسارة الشعر لرهاناته فلا ناتج كذلك يرتجى من اللهو بالعود.

وبهذا يلتقي الموضوعان للتعبير عن حاله الضياع بين الارض البور وبين الكران الذي يذهب فعله لحظة الامتناع عن ملاعبة أوتاره.

والعوة إلى نص ((كران البور)) في مقطعه الثالث ، والذي جاء فيه (جعفر، ١٩٩٣ ، ١٠٩) :

ولكم نبا عني وفاتَ ، فقلتُ : عف فلا معاد.

وسهوتُ عنهُ ، ألمَّ في المَعزاءِ والعُجُز السُقاط

تحت الطُروح من المُتونِ... فمدَّ أجنحةً وعاد

للآخرين (الهُرْيُ) منه ولي اللُقاط .

يستمر الخطاب اللغويّ في المقطع الثالث على المستوى نفسه من استعمال المفردة القديمة. وهذا الخطاب لا يبتعد عن الموضوع الأصل في المقطعين الأوّل والثاني من حيث الحركية في الموضوع نفسه ، وهو الترك والتجنّب ، فان كان الشاعر قد استعمل ((اتقيه)) فهنا قد استعمل ((عف)). وكلاهما يعطي وعداً بالكفّ والامتناع .

وسياق الحال يذهب باتجاه أنّ ((الكران)) هنا إنّما يعطي دلالة ((الأرض)) في التقاء قد يبدو بعيداً بـ : ((كران)) العود أو الصنج . لكنها مقاربة أراد لها الشاعر أن تكون معبرةً عمّا في نفسه .

و((سهوت عنه)) أي عن ((كران)) بألة ((الصنج)) والالتفات إلى ((الكران)) بدلالة ((الأرض)) فاختار لها ألفاظاً بعيدة المنال في الاستعمال اللغويّ ((ألمّ في المعزاء والعَجُز السُقاط)) فالمراد الأرض الصلبة حيث يكثر الحصى والحجر . ثم إنّ هذه الأرض عليها من التمر الذي تنفضه العراجين من النخل الطويل ((الطروح)) و قد لا يكون هذا التمر ذا فائدة كونه لم ينضج بعد.

ثم يلتقي هذا السقاط باللقاط وهو السنبل الذي فات الحاصدين. وفي الأمر رؤية أخرى تقع بين هذا وذاك وجمع ((المتون)) فالمتون تذهب إلى ((الأصول من الكتب)) وهي بالتأكيدغير الشروح والحواشي ، والشاعر كأنّه يحفل بهذا دون غيره .

وهو بهذا يكتفي بالقليل الذي يصنع منه مادة الحياة من دون الكثير الذي يحفل به الآخرون ((للآخرين الهُرْي)) منه ولي اللقاط . ثم إنّه يعود إلى ((كرانه)) في المقطع الرّابع (جعفر، ١٩٩٣ ، ١٠٩) :

أنا لي كراني التقيه و أتقي

أكبو به.. و أقولُ : أي علوٍّ عالٍ أرتقي !

غير أنّه ظلّ على مراوحته الأولى بين الإقدام و الإحجام ((ألتقيه و أتقي)) و((أكبو به)) والكبو لا يكون إلّا عن عثرة ، ومع ذلك ينسى كل ذلك ويكون همّه تحقيق ما لا يستطيع الآخر تحقيقه. وكأنّه يحاكي المتنبي الكبيرفي قوله(المتنبي ،١٩٩٧، ٢/ ٣٤٧-٣٤٨) أي عظيم أتقي :

أي محل ارتقي ؟ أي عظيم أتقي ؟
وكل ما خلف الل هـ وما لم يخلق
محتقر في همتي كشعرة في مفرقي

وفي النّصّ ((الناخلون)) (جعفر ، ١٩٩٣، ٦٤-٦٥) يتخذ الشاعر حسب الشيخ جعفر الرؤية الشعرية نفسها في استعمال السياق اللغويّ بمفردات تعبق منها رائحة القدم. و إن بدا في مبتغاها حديثاً يتعلّق بالقصيدة الشعرية و بنائها الموسيقي مرتبطاً ببحور الشعر العربي المعروفة .

فالنّصّ الشعري ((الناخلون)) يبدأ بمطلع أو افتتاح يذكر بقصص ألف ليلة وليلة أو المقامات على وفق سياق حكاية شرقية قديمة .

قال المليك ، وقد رأى شيخاً بقارعة الطريق
متقرفصا في الرمل ينخله : (ارتفق ودعِ الجُذاذا
للضبِ تذرمه له الريح الخريف) .
ورمى اللآلئَ : (يا أخا الرّهج اتكلْ ، وإليك هذا .)

فالحديث عن المقطع المتقدم وإن بدا سرداً لحكاية ما فقد حمل من الألفاظ ، مما لا يدرك في معناه ومبناه إلا بضرورة التأمل وعودة إلى جذره اللغويّ ، وحتى و إن أدرك المتلقي من العنوان شيئاً يتعلّق بتميز بطريقة ما بين جيد و رديء ، أو بين صفات قد تتعلق بالحجوم ، صغير دقيق وكبير يمتاز بالخشونة وغيرها ، وهو يرتبط هنا بـ ((الرمل)) وقد اختلط الفعل بحركة تناوبية بين فعل الشيخ ((المنتخل)) وبين فعل الرياح ، في حركتها الطبيعية ولاسيما القوية منها و التي وصفها الشاعر بـ ((الريح الخريف)) وحركة المراوحة هذه . كأن لا ناتج فيها في الحالتين فهي تذرو وتسف وهكذا هي المناوبة الطبيعية في التعامل مع الأشياء ((الرمل)) هنا ولذلك فهو يدعوه إلى الاتكال بمعنى ((الارتحال)) .

ثمّ يمضي إلى المقطع الثاني ، مستمراً في الرؤية اللغويّة نفسها .

وتخضبوا بدم الطرائدِ ، والتقوه مروّحين
يذرو بمنخله الذَرورِ ، فقال قائلهم : (كفاك
متعفّراً ! فأعزِبْ و شأنَكَ يا أفين
ودَراكِ ما امتنَّ الكرامُ به دَراك !).

فما جدوى هذا اللقاء وإن بدا صدفة بعد عودتهم من رحلة الصيد ، غير أنّ الشيخ مستمرٌ على ((النخل)) سوى أنّه زاد من سرعته ((يذرو بمنخله الذَرو)) وكأن حركته تتراوح وتتعاقب وحركة الرياح ((الخريف)) في المقطع الأول . والطلب إليه ((الشيخ)) بالكفّ والابتعاد وإنْ بدا ((متعفّراً)) بالرمل المنخول ((فأعزب وشأنك يا أفين)) متهيمنه بنقصان العقل حدّ الحماقة ((الأفين)) وأنّ عليه _ أي الشيخ _ أن يدرك كرمهم هذا مستخدمين صيغة المصدر ((دراك)).

ثم يأتي المقطع الثالث ، وفيه يقول :

(أنا) قال (ملء يدي على رَثدِ الرمول

حِلْمٌ نخالتُه الغنيمة والبُغا

وبه سأنخل طالما انطرحت برملتها الهُجول

فإذا رغبتَ فقلْ لهم ؛ ما اشتطّ حمزة أو لفا)

يأتي نظام المراوحة هنا بصيغة تجمع بين المادي الجمادي على وفق صيغة جمع لم نعهدها من قبل ((الرمول)) مسبوقة بما يدلّ على المشتقّ بنظامٍ صريحٍ بالتنظيم و التراتب ((أرشد)) وكأن ذلك في صدوره عن صاحب يحقق المبتغى المرغوب ((حِلْمٌ نخالته الغنيمة والبغُا)) متخذاً من الأرض الصالحة المطمئنة طريقاً إلى ذلك فوسمها بـ ((الهجول)) . وهذا يتوافق مع الشيخ ((حمزة)) وصفته فهو ليس بناقص عقل ((أفين)) ولا مَنْ يشتطّ رأيه .

ثمّ يختم النصّ بسطرين من الشعر ، و هنا يماثل في نظامه النص السابق الذي درسناه ((كران البور)) فجاء قوله:

قلتُ : أعطني الغربال ينثر لي (البحور)

مُلَّ انكيابيَ والرِّحيُّ على العفا سأْواً تدور.

عاد الشاعر هنا في نظام تعاقبي في صيغة الخطاب ، فبعد أن تحوّل الخطاب من الصيغة المباشرة في المقطع الأول ، والتحول في الثاني لصيغة الغياب ، وفي الثالث إلى صيغة الحضور ولكن على لسان الشيخ فهو يجمع بين الغياب و الحضور . جاء السطران الأخيران ليعبرا عن صيغة الحضور المباشر للشاعر ((قلت)) وبعد أن كانت أداة التنخل غائبة أصبحت مطلباً مباشراً ((الغربال)) غير أن عملية التنخل قد تحولت على وفق مراوحة جديدة لنظام خاص يقصده الشاعر، هو النظام العروضي للشعر العربي ((الغربال ينثر لي (البحور))) .

لقد أفصح الشاعر هنا عن نظام المراوحة بين صنعة الشعر ، وهو يريدها ، بل هو ماهر فيها ولاسيما في نظامها العروضي ، فهو أكثر ما عرف بنظام التدوير ، ولاسيما في قصيدته التي تتسم بالحداثة في ايقاعها الموسيقي ، وبين ما فعله الشيخ في غربله نحو ((الرمال)) على وفق نظام يمتاز بالسرعة في الأداء (على العفا سَأْواً تدور)) .

وعلى وفق هذا ((تتغرب القصيدة _ اللغة في ماضويتها لا في لغتها المعاصرة ، ينهض الحاضر بينها وبيننا حين تذهب في اتجاه ماضويتها ، تتبدى القصيدة _ اللغة مجرد كتابة في عين القراءة السهلة _ تغيب اللغة ويبقى مؤشرها . الجمال هنا ذاكرة مرئية ونحن نعيش عجز القراءة وجهل اللغة ، وفي ذلك نستبين في مسألة التعامل مع القصيدة المعاصرة حكمة للغموض)) (العيد، ٢٠٠٨ ، ٢٨٦) .

ثالثا: مصافحة القريب :

لابدّ للنّصّ الشعريّ الحقيقيّ أن يثير في قارئه القلق و التوتر ، فيضع بذلك مساحة للرؤية و التأويل وهذا ما يقترن بمجمل التحولات التي ترتبط بقصيدة ما عند متلقيها ، وقد يكون لذلك أساس بادّعاء العجز عن تفسير نصّ شعريّ ما . (مجموعة مؤلفين ،٢٠٢٢، ٩٦)أو وسمه بالغموض غير المحفّز والمحرض على التواصل معه .

وهكذا هو النص عند حسب الشيخ جعفر في ((كران البور)) فإذا ما كان في رؤيتنا السابقة على وفق نص الشاعر ، يتّصل بالمفردة القديمة البعيدة اتّصالاً وثيقاً ، فإنّه هنا سيجلّيها برؤية تجمع ذلك إلى القريب في مصافحة مباشرة ، غير أنّها في أحوالها كلّها لا تمثل منطقاً لغويّاً يدعو إلى التّضاد أو التنافر أو التناقض ، بل إنّه يهدف إلى السير في المنوال نفسه في نظام المراوحة التعاقبيّ ، سوى أنّ القريب الحداثي يفسره ، و يعوض نظامه التعاقبيّ التبادليّ من ذلك ما جاء في نصّه : ((الشيخ و المصباح)) .(جعفر ،١٩٩٣، ٢٠٣) وهذا النص يتكون أيضاً من ثلاثة مقاطع بأربعة أسطر والمقطع الرابع يتكون من سطرين فقط .

فقد جاء في مقطعه الأوّل .

قُلْ للمليحة : عبّريه ! نبا بدفَّته العباب

وتحيَّر المُردِيُّ في يده اليمين

مذ جَدَّ في الماء (المُعبِّرُ) وهو منه على رِكاب

حتّى ركبتِ له المراكبَ ، في خمَارِكِ تعبرين.

فالنّصّ راوح بين الألفاظ المعاصرة والألفاظ التراثية فتهجنت لغته.

إنّ هذا المقطع الشعريّ ، في تعاقبه اللغويّ يفصح عن مراوحة في حمولة المعنى . على وفق مفارقة في الاستعمال اللغويّ بين التأنيث و التذكير ، معتمدة في ذلك حركية الواقع المستند إلى جملة الحال في التعامل مع الأشياء ماديّاً و معنويّاً .

فالمعروف أنّ مهمّة العبور / التعبير بين ضفتي النهر كثيرا ، وربّما عامّة يتولاها الرجال من دون النساء ، لكن حالة المراوحة التي أرادها الشاعر ، جعلت منه يسند ذلك العمل إلى المرأة / الأنثى . وهذا ما بدى للوهلة الأولى في سطره الشعري الأوّل ، غير أنّ مواصلة

القراءة تذهب باتجاه الأصل في هذه المهمة و إن لم يذكرها صراحة ، فقد ذكرها بأحد لوازمها وهو ((المردي)) في يمين ((المعبِّر)) تلك الأداة التي يستند إليها حتى يدفع قاربه إلى الأمام .

ومن ثمَّ فإنّ الحالة إنّما تقدم معنى ودلالة لصورتين بينهما مراوحة وتعاقب مادّي ومعنويّ، المادي في العبور من ضفّة إلى أخرى . وتلك هي الحالة الاعتيادية ذات التوافق بين العمل وانجاز المهمة ، والثانية معنوية تفصح عن عواطف كامنة عند صاحب المهمة باتجاه من يريد العبور ((المليحة)) علّها تنجز وعداً معنويّاً ، حتّى وإن جاء ذلك في رؤية فيها عمل متواصل مجيئاً وذهاباً ((حتى ركبت له المراكب ، في خمارك تعبرين)) إنّ عملية التعاقب والمراوحة في العبور أوجدت صورة من الإيهام عند / المعبّر ، وهي لم تحقق له غير التعب النفسيّ المضني ، وهذا بطبيعة الحال يعطي تماثلاً بين الحُلم و الشعر (ينظر : كوهن ، ٢٠١٣ ، ٢٨١) .

ويأتي المقطع الثاني ، ليحمل مفارقة المراوحة اللغويّة ثانية :

النسوة المتسوقات يصحن عَبْرَ الضَفَّتين:

(عبثاً بَحَحْنَا ، والطيور بلا ابتياع

تتضرّجُ القُفَفُ الثقالُ بها ، ويعكّرُ في اليدين

وَدَكُ الكسادِ ، وتلعقُ القططُ الغُسالةَ في التياع).

حالة المراوحة هنا تستند إلى وجهة صوتيّة لتعبّر عن صورة التعاقب في الفعل الصوتي من النسوة ((يصحن عَبْرَ الضفّتين)) غير أنّ هذا الفعل الصوتي لا يجدي نفعاً حتّى النهايات موسوماً بـ : ((بححنا)) ، أي إنّ الكساد هو الحالة السائدة المسيطرة ، فلا بيع يُرتجى مع هكذا حال . فإن كان ((الودك)) كنابة عن الزيت في اليد ، فإنّ ذلك غير حاصل بدلالة التعاقب في اللعق عند القطط حدّ الجوع.

وبعد هذا يمكن القول : إنّ هذا النّصّ الأدبي الشعريّ ((ليس مجموعة من الكلمات المنتظمة في نسقٍ معيّنٍ ولا عدداً من المتتاليات اللغويّة التي ضمّت إلى بعضها البعض، ولا حتى تراكمات لمقاطع مختلفة من النصوص ولكنه إعادة إنتاج لكل ذلك وتحويل له في الوقت نفسه ضمن بنية معينة ... وهذا يعني أنّه على النّصّ الامتثال للشفرات الثقافية وتقاليد الكتابة)) (خمري ، ٢٠٠٧ ، ٨١) .

ثم يأتي المقطع الثالث ، ليتمّ صفة المراوحة في المعنى مع ما تقدمه :

الماء بالمقهى يمرُّ ، وبالقذى منه يدور .

وعلى الأكفِّ يطوف (بالنبأ) السقاةُ مقهقهين .

(عبرتْ وحيّتْ خطبها الشِعرى الغيور !)

فيصُبُّ فوقَ ثيابه نفطا ، ويُشعلُ في السنين

إنّ حالة من تعاور التداخل والتلاقح اللغويّ تكتنف مرواحة المعنى ودلالته الكامنة في البنية اللغوية لهذا المقطع ، ومعها تشتدُّ وتتسع في الآن نفسه الرؤية التأويليّة لمفرداته ، على وفق فرضية تذهب باتجاه أنّ الساقي / السقاة . لا تعدو وظيفتهم توفير الماء الصالح للشرب في المقهى وفي غيره ، غير أنّ حالة المراوحة جعلت من هذا الماء ((يمرُّ)) أي أنّه في تأويله الأقرب قد فقَد صفة العذوبة، و شابه ما شابه بدلالة ((القذى)).

ثمّ إنّ دور الساقي تحول إلى صفةٍ جديدةٍ ، أوكلت إليه الطواف و الدوران لبث الأخبار ، سوى أنّها ، أي الأخبار ممّا يتّصف بالسخريّة ((مقهقهين)) . وفعل القهقهة موصوف صوتيّاً بالشدّة و الخفوت .

فإذا ما عاد الضمير في ((عبرتْ)) / التاء على المليحة في المقطع الأول فإنّها ستكون جواباً لحالة المراوحة من المعبر و أخباره عند السقاة. لتؤول إلى رؤية خاسرة ، كما هي عند النساء البائعات حدّ فقدان صوت المناداة على البضاعة / الطيور .

ذلك أنّه أحرق كل شيء يتّصل به وبعمله وبمركبه ليؤول إلى شبح يراوح بين الاختفاء والظهور إن ليلاً وقد يكون نهاراً ، لكنه إلى الليل أقرب بدلالة المصباح ، في المقطع الأخير :

فإذا انعطفتَ رأيتَهُ ليلاً يسير

فوق المياه ، محدِّقاً بالضوء في البيت الكبير .

لقد ارتبط النصّ بعنوانه ، ارتباطاً واضحاً وجليّاً ، فإن كان ((الشبح)) يعاقب ويراوح في حركته بين الظهور والاختفاء فهذه المراوحة الموضوعية قد تجسدت بفعل المراوحة اللغويّة فسجّلت مفارقة الاستعمال اللغويّ الموضوعية وجلّتها للقارئ وبحسب كينونة ذلك لمن يستلزم به ،فإنّ المصباح فيه الحدّ الفاصل مراوحة بين الظلمة والنور .

وفي قصيدته ((اللقاء)) (جعفر ،١٩٩٣، ٢١٢-٢١٣) يبدو الشاعر حسب الشيخ جعفر ، أكثر احتفاءً بلغة تميل إلى الحداثة كعادته في شعره ، غير أنّه مع الأجواء التي تعطي انطباعاً واضحاً بحداثة زمنيّة هذه القصيدة يأبى إلّا أن يتم نظامهُ في المراوحة في لغته ، ليكون لمفردات بعينها مركزاً واضحاً في دلالة لغة القصيدة ، بحيث أنّه من دونها تفقد أبيات القصيدة جذوتها ومعناها المراد .

وهذه القصية يتبع فيها الشاعر ، النظام نفسه الذي اتّبعه في القصائد التي مرت سابقاً ، أو غيرها من قصائد الديوان ، فهي تتكون من ثلاثة مقاطع ، بأربعة أبيات ، ومقطع رابع ببيتين فقط .

وكأنّه بذلك يحافظ على نسق معيّن في نفَسِه الشعريّ ، يدل على نظامٍ تبادلي في الديوان كله .

جاء في المقطع الأول من ((اللقاء))

فوق الثلوج كتبت ضاحكةً ، وقلتِ (غداً أراك !).
وعلى الثلوج البيضِ تنهمر الثلوجُ العارية
زلقت يدي بالفَرْوِ عنكِ ، وبالثلوج على فِراك
وخبت بزُرقها الأقاصي الوارية .

يبدو خطاب الشاعر لغوياً ، وقد توجه به إلى امرأة ما ، قد تكون صديقة أو حبيبة ، وهذا ما يعضده عنوان النص الشعريّ نفسه ((اللقاء)) بأل التعريف ، ليعطيه دائرة الديمومة والاستمرار والثبات. ثم يأتي نظام المراوحة اللغويّ ، على وفق رؤية تعاقبية ، وإن بدت للوهلة الأولى أنّها تسير باتجاه واحدٍ ، ذلك لسيطرة ((الثلوج)) / الثلج عليها . على وفق تعاقب بين ((كتبت ، وقلت)) وكان الأولى تقديم القول على الفعل الكتابي . ولربّما أنّ تعاقب تساقط الثلوج لا يبقى معه معنى للكتابة ، فيكون القول هو الأثبت على الاستمرارية و الدوام ، على وفق وعد باللقاء ثانية ((غداً أراك!)). وقد يكون الشاعر هنا في تعالق وتعاقب لغويٍّ آخر ، وهو يستحضر من رائعة إبراهيم ناجي ((الغد)) إذ يقول : (ناجي ، ١٩٨٦ ، ٦٠).

لا تقل لي في غد موعدنا فالغد الموعود ناء كالنجوم !
اغدا قلت؟ فعلمني اصطبارا ليتني اختصر العمر اختصارا

ثم إنّ الشاعر راوح بين ((فوق)) و((على)) وإن كان كلٌّ منهما يدلّ على الظرفية وأردف على وفق معادلة لا تصحّ إلّا شعريّاً بين الثلوج البيض وهي ليس لها إلّا أن توصف بهذا ، والثلوج العارية ، وقد اسند إليها الانهمار ،والانهمار إنّما من الأعلى بشدّة نحو الأرض . وليس كما الثلج من السماء. ولربما كان تشبيهاً بدمع العين وما إليه . ليستمر في صفة أخرى وهي نعومة الملمس حدّ الانزلاق بين الثلج والفرو . وقد يكون مراوحة عن صفة الجسد البض ونعومته.

ليختم ذلك كله في نصاعته و وضوحه بالزرقة الخافتة في الأقاصي البعيدة المتقدة وكأنّها النار .

إنّ الشاعر هنا لا يحاول استخدام ((مجموعة كلمات خاصّة ، و متدفقة بصورةٍ غير اعتيادية . بل باستخدام كلمات ذات طبيعة اعتيادية وبطرق مختلفة . بعبارة أخرى إنه يخلق أعلى قدرة ذاتية عميقة للكلمات ، إذ بإمكان الكلمة الزاهية الحية أن ترتفع وتسمو بتأثير من المقطع كله)) (كرج ، ٢٠٠٤ ، ٥٣-٥٤) .

وهذا ما يفصح عنه المقطع الثاني :

(الغيث باغتنا ، فلُذنا منه بالعُمُدِ المريدة)
وخططت لي العُنوانَ مُعْجَلَةً : (اليسا ...)

فأذابت القطراتُ حُمرتَهُ ، فسالَ على الجريدة

ورمتْ بها أيدي الرياحِ الليلكَ النامي الخليسا .

انتقل الشاعر هنا من حالة تساقط الثلج وهي في الأكثر هادئة ، وإن وصفها الشاعر بالانهمار لشدّتها ، انتقل من مراوحته نحو تساقط الغيث / المطر . الذي يبدو أنّه يناسبه الانهمار لشدّته و قد جاء هذا الوصف في القرآن الكريم عند قوله تعالى : ((ففتحنا أبواب السماء بماء منهمر)) . (القمر ،١١)

ويأتي نظام التعاقب في مراوحته في إيجاد الفرصة لإثبات عنوان ((أليسا ...)) ممّا يعني أنّ الشاعر وهذه السيدة في راحة نفسيّة وإن بدا الظرف الجوي شديداً عليهما بحيث أنّه أضاع العنوان الذي خط على صفحة الجريدة ، وواضح أن هذا العنوان ربّما قد خطَّ بقلم الشفاه الأحمر فذاب نتيجة تساقط حبّات المطر عليها وعليه حتى كادت الرياح أن تسلبهما العنوان معاً ، فتكون الخسارة متوافقة بين المقطعين الأول والثاني .

ليأتي المقطع الثالث بخلاف تلك الخسارة عبر محاولة التشبث بالبقاء والوعد باللقاء .

وحفرتِ حِرزاً من ثرى الشاطي وقلت : (لنا البقاء !

لا الحيّة الدَيَّاءُ تخلِسهُ ولامِذراهُ ريح

ستدُكُّ ركناً أو ذُرَى فإلى اللقاء !)

وخطوتِ لاهيةً ، فطيَّر شمْلَهُ الخَطْوُ السَريح !

في هذا المقطع جاءت المفردات لتعبّر عن حالة من الوهن ، وإن بدى أنّها في حيّز يشير إلى الدوام والثبات . فالحفر في الشاطئ ، لترك علامة أو إشارة ما تعد باللقاء الحاضر أو المفترض في المجهول ، ذلك أنّ ارتفاع الماء يهدد بمحوه من دون أيّة إشارة أو علامة تحفظ شيئاً منه . والأمر في تعاقبه يبدو حتّى أنّه أهون من ذلك بكثير فقد يكون ضياعه نتيجة لزحف حيّة أو حركتها ، ولربما في مراوحة أخرى من خلال الرياح لتسلب علاماته وتسفها ضياعاً .

ولربما ما هو أقوى من ذلك بكثير بفعل ((الدك))/ ستدك ركناً ... ومفارقة المعنى في استخدام هذه المفردات ، تحيل إلى صورة غريبة عجيبة في الآن نفسه ، فبعد أن كان تعاقب المعنى في المراوحة دلاليّاً من الضعف إلى القوة بفعل ((الدك)) ظهر هذا اللقاء والعلامة التي تشير إليه في أنى درجات الوهن والضعف ، فقد ضاع بمجرد حركة صاحبته بشملتها سريعاً.

ليعود الشاعر ليؤكد هذا في مقطعه الأخير ، والذي يناسب المقطع الأول في حركيته المراوحة دلالياً ، سوى أنّه أثبت أنّ هذا اللقاء المزعوم مرهون بظرفه وحتميته ، فحالة التعاقب في تساقط الثلوج ، تعطي نظاماً في المراوحة بين الاثبات والنفي لهذا اللقاء.

فوق الثلوج كتبتِ ضاحكة : (أراك).

وعلى الثلوج البيضِ تنهمر الثلوج سدًى وراك .

إنّ نظام المراوحة فيما سبق وقد تناول الشاعر فيه من الموضوعات الحديثة التي تمس حركية حياته وحياة غيره . بدا فيه أقرب إلى استعمال المفردات التي تحفل بها اللحظة المعيشة، ومع ذلك لم يترك المفردة القديمة فقد راوح فيها ليعطي زخماً في المعنى مع سياقها وموضوعها الشعري. وهو في الحالتين إنما يتبع نظاماً في التعاقب بين الاثبات والنفي أو الاحجام والإقبال ، أو التردد بين الرتيب البطيء في نسقه الشعري أو الثائر المتدفق منه ، وبدا أنّ المفردات في استعمالها لا يمكن أن يعوضها غيرها فيعطي الطاقة الشعرية نفسها .

رابعا : الأفق المفتوح:

تذهب الرؤية اللغويّة في مراوحتها التعاقبيّة في الاستعمال والدلالة معاً باتجاه افقٍ مفتوحٍ يجمع البعيد والقريب في حدسه اللغويّ. استخداماً لغويّاً منطقياً ، ليكون معادلةً لغويّةً تجمع القديم بالحديث ، على وفق مسافةٍ من المعنى المتحقق فيها . وهي بذلك إنّما تحقق نوعاً من المزاوجة اللغويّة في الاستعمال ، من دون أن يكون هناك ميل أو رجحان لإحدى كفتي المعادلة على الأخرى ؛ بل إنّ المحصلة المرجوة من البناء الشعريّ لا تتحقق إلّا بموازاة النّظر بينهما في زاويةٍ واحدةٍ من الرؤيا ، لتعطي الشكل النهائيّ لصورتها اللغويّة معنًى ودلالةً .

من ذلك ما جاء في نص حسب الشيخ جعفر ((عيد السيول)) (جعفر ، ١٩٩٣ ، ٦٦) . وهي لا تخالف النظام الذي سار عليه الشاعر في الديوان بأجمعه ، أي أنّ النّصّ ، يتكوّن من ثلاثة مقاطع بأربعة أسطر ، ومقطع رابع من سطرين فقط . إذ جاء في المقطع الأوّل:

قلتُ للفيلِ و للرُّخ : (إنزلا بين ((الرقتين))
أَجعلتْ مذ أمسِ أنخابي الغميرة
سأغني زمَّجَ الماء فتجبو مرتين
فضَّة الريشِ و يخلو بالذخيرة)

يمتاز الخطاب اللغويّ هنا في أنّه خطاب لغويّ مفتوح يجمع فيه الشاعر بين الخطاب الخاصّ الذي توجه فيه إلى مسميّات لعبة الشطرنج. و بين الخطاب الذي يصف فيه التحولات الجارية على الطبيعة بعد هطول الأمطار و تشكلها على هيئة سيول جارفة .

وتبدو مراوحة الشاعر هنا بين الضيق والاتساع من دون أن يؤدّي ذلك إلى رؤية باتجاه التضاد اللغويّ . فهو قد وازن وعادل بين الانخاب الغميرة الممتلئة ، وبين المياه في كثرتها ، سوى أنّها تضمّ شيئين لا تقارب بينهما في اللون أو الحجم وحتّى الشكل ، وهما ((الجعلان)) وهي الخنافس السوداء ، وزمج الماء، وهي طيور النوارس البيضاءو بذلك فإنّما

يعبّر الشّاعر عن خسارته في المرتين بعد أن حاصرته سيول الأمطار . وكأنّ المراوحة هنا تتجه صوب القناعة النفسيّة لا أكثر من ذلك . ثم يقول في المقطع الثاني :

وانحنى الشحّاذُ لي بالعرْعَرِ الكاي و أعطى
خمرتي العَفْصَ الرُعافيَّ وقالَ :
تحت عُرْي الشجر الليليّ ، في الممشى المغطّى
يلتقي الخلّان ، فاشرب و تعال) .

ثمّ ينتقل الشاعر إلى رؤيةٍ جديدةٍ فيها نوعٌ من التواصل في المعنى الدّلاليّ ، وهي ترتكز على الأشجار ، بوصفٍ عامٍ وخاصٍّ في الآن نفسه ، فالعرعر الكادي من أشجار الصنوبريات . وفي أوربا تستخدم تجارة لتعطير الأشربة ، أي إضافة النكهة عليها ، في حين أنّ الكادي هو أكثرها انتشاراً و في الشرق يستخرج منه زيت الكاد وهو ((دهن أسود)) (ينظر : جعفر ، ١٩٩٣ ، ٦٦). وبذلك راوح الشاعر بين الأمرين غرباً وشرقاً ثم عطف هذا كله على شرابه إذ إن الكادي وسم شرابه بـ : ((العفص الرعافي)) أي أنّه إضافةٍ إلى عطره ، جدد من لون الشراب فكأنّه صبغه بلونه. و كأنّ هذا ((الشحاذ)) يقدم بديلاً عن حانة ((الرقتين)) التي منعتهُ السيول من الوصول إليها ؛ ليستمر هذا البديل في تقديم الصورة المرادة ((يلتقي الخلّان ،فاشرب و تعال)) .

وبهذا فقد راوح الشاعر ، ووازن كذلك برؤية قد تبدو بعيدة دلاليّا ، إذ كان الكادي بلونه الأسود معادلا((للانخاب الغميرة)) والعفص كذلك معادلاً لـ ((زمج الماء)) . مع مناسبة للعري في الشجر الليلي .

ليأتي المقطع الثالث متساوقاً مع هذه الدلالة ، إذ يقول فيه :

قلتُ: (إني مُثْقَل بالفيءِ فأعدِل وأعنّي
كوَّمتْ أثوابها البيضَ الطيورُ العارية !) .
قال : (هب لي الزغب النامي ، و للخّمار منّي
ملءُ كفيّه ، وعبئ للقلوع الجارية) .

إن ما يلاحظ على النصّ في تشكيل البناء اللغويّ الداخليّ فيه ، إذ ترتقي اللغة ((إلى آفاق وأجواء وعوالم قد يراها القارئ العادي بعيدةً غريبةً عن عالمه المحسوس أو المنظور بالعين المجرّدة ، أو تبدو له غائمة غامضة الأسرار عالية الأسوار خفيّة المقاصد)) (المعتوق ، ٢٠٠٦ ، ١٢٦) .

فنظرة في هذا المقطع يتضح فيها ومنها ، أنّ الشاعر راوح في تعاقب التحصيل بين السيل وإن كان جارفاً وهو ما سماه ((عيد السيول)) و بين خراجها بدلالة الفيء، ((إنّي مثقل

بالفيء...)) سوى أنّه طلب العدل في ذلك و العون . مع الاستعداد للآتي ((وعبيء للقلوع الجارية)) .

ثمّ يأتي الختام في المقطع الرابع بسطريه ؛ ليدلّ على الانفتاح في العطاء حدّ الاكتفاء في ملئ الوطاب ماء أو شراباً. ليتصل ذلك على وفق رؤية تراوح بين القديم بشخصية ((سيدوري)) صاحبة الحانة في ملحمة جلجامش والشحاذ معادلاً لها أو الخمار في رواية أخرى . وعند هذه المراوحة في المفردات والصور تكتمل الصورة المرادة .

قلتُ : (فاملأ منه واستوف الوطابا

هزَّ أسوارَ سدوري السيل صَخَابا و طابا) .

في نص ((الكوخ)) (جعفر ، ١٩٩٣ ، ٨٦) أجواء شاعرية خاصّة ، تعبر عن تجربة شعريّة . لها نسيجها اللغويّ المتناغم معها . ولاسيما أنّ الخطاب فيها المسيطر عليه خطاب الغائب، إلا أنّ خطاب الانا ممثلاً للشاعر لا يظهر إلّا في المقطع الرابع منه في السطرين الأخيرين . وقد سيطر خطاب الحكاية المنقول على البناءاللغويّ لهذا النص برؤية سردية تراوح بين النفي والاثبات أو البناء والهدم في الآن نفسه ، جاء في المقطع الأول منه :

قيل انزوى في آخر الدنيا الفتى ، وذوى و شاب

متزهداً ، في عُشّه العاري الزهيد

نبتتْ وشبّتْ في مطارحه ، وسَحَّ لها السحاب

زيتونةٌ ، فاخضرَّ ظلٌّ ، وارتمى ظلٌّ مديد .

فتأتي المراوحة اللغويّة في الانتقال بين ((الانزواء)) و((آخر الدنيا)) و الأوّلى فيها انحسار للمساحة في أشدّ حدوده ، بينما الثانية فيها مجمل الاتساع والبعد ، ثم المراوحة بين فئتين عمريتين ((الفتوة)) و((الكهولة)) بدلالة شيب الشعر ، وقد يكون ذلك لفعل زمني يقارب تلك المرحلة ولا يطابقها ضرورة غير أنّها أقرب إلى ذلك بدلالة ((الزهد)). ومراوحة ((الزهد)) تتناسب مع الانسياب إلى آخر العمر .

وتأتي المراوحة الدلالية الثانية حاملة شيئاً من التفاؤل والأمل بدلالة ((الزيتون)) الذي رفعه ماء السحاب و كان سبباً في إنباته ، لتخضر شجرة كبيرة لها ظلٌّ مديد .

ثمّ يأتي المقطع الثاني برؤيةٍ أخرى :

وهفا ، ولا يدري أصاحٍ أم ألَمَّ به المنام

متشوقاً يصغي ، تهيجُ له يدُ الذكرى الوئيدة

أَسفَ الجوانحِ للندِيّ و للخيام

فبدا له الشادي يَحِنُّ إلى منازله البعيدة

فبعد التقويل في المقطع الأوّل ، وما حمله من رؤية في التنافر اللغويّ ، يأتي هذا المقطع ليحول الرؤية الشعريّة في لغتها إلى كينونة الحلم وفعل الذكرى عند ذلك ((الفتى)) والأمر مراوحة بين الصحو و المنام ، والمنام يعيد الذكرى سوى أنّها ذكرى بعيدة . لا تحمل من العلامات غير الشوق نحو الديار ومجلس الأصحاب وناديهم ، لبعود التعاقب هنا ثانية بين ((آخر الدنيا)) و((يحنُّ إلى منازله البعيدة)) ، ليعهد ذلك بحالة الخسران في المقطع الثالث :

فأجَّد في صَبَبٍ ، يحثُّ خطى المشوقِ إلى الأنيس

فإذا الديارُ وما بها ، واحسرتا ! أهلٌ و نار :

(فإلى السقيف ، وما التقى غير الحسيس

للريحِ طُفِّفَ خُفُّهُا الواهي الخفيفُ على الغبار!

وهكذا جدّ الفتى / الشيخ في الانحدار صوب كوخه ، فلم يجد شيئاً منه أو حوله . ولم يلتقِ بأحد يذكر ولم يحس إلّا بصوتٍ خفيٍّ ((وما التقى غير الحسيس)) حيث فعلت الريح فعلها فأحالته / الكوخ إلى غبار متناثر وإن بدت هذه الريح خفيفة الشدّة في حركتها أو سرعتها ، فكان ذلك نوعاً من المراوحة غير التوافقية بين حركة الفتى / الشيخ وهو يحث الخطى عائداً ، وبين الريح الهادئة المتأنية ، لتضيع كل العلامات عليه ، وتسلبهُ حتّى ذكرى ذلك الكوخ .

لتأتي المراوحة الثانية في حكاية هذا الفتى / الشيخ ، بصيغة الخطاب المباشر بفعل الأمر ((فمدد يداً يا شيخ)).

قلتُ وخطَّ لحدَكَ في البطاح

أو فارتقبْ شجراً ، تجيءُ ببذرةٍ منه الرياح !

والمراوحة هنا ، إنّما تعمد إلى منح خيارين لهذا الشيخ . الأوّل أن يخطَّ قبراً لنفسه وينتظر الموت ، والثاني أن يراقب الرياح ، لعلها تأتي ببذرةٍ شجرةٍ من نوعٍ ما ، ليؤسس لحياة جديدةٍ قد تعيد له كوخه الذي تعاون على إضاعته النار والريح .

فإذا ما جمعنا الرؤية الكاملة إلى هذا النصّ . يمكن لنا القول : إنّ الشاعر يراوح ويعاقب بين الأشياء في حركتها وما تنتجه ، أو ما ينتج عنها ، فهي وإن كانت في جانبٍ منها برؤيةٍ سلبيّةٍ، قد تكون كذلك في رؤية أخرى إيجابيّة الفعل بالنسبة للإنسان فثلما كانت السحاب سبباً في انبات شجر الزيتون وبعث الأمل عند الفتى / الشيخ كذلك يمكن أن تكون الرياح سبباً في ذلك الإنبات . وهكذا هي دورة الحياة لا تستقر على حالٍ وصفةٍ واحدةٍ ؛ بل تتغيّر وليس للإنسان فيها إلّا التشبث بالعمل والأمل معاً ، وبينهما تدور حياته .

الخاتمة :

إنّ فحص النصوص الشعريّة المارة ، وتفكيكها على وفق التقاء المعاني والدلالات في نسيجها اللغويّ ، أو ابتعادها في المعنى والدلالة . أظهر لنا نتيجة كبرى مفادها أنّ نظام المراوحة اللغويّة الذي اعتمده الشاعر حسب الشيخ جعفر في ديوانه هذا ((كران البور)) إنّما قصد من خلاله إلى رؤيةٍ لغويّةٍ تواصليّةٍ فيما يكنزه أي من نصوص هذا الديوان ، بحيث أنّها تعطي في نهاية الأمر وحدة شعريّة معنويّة تامّة لا تنفك تجمع الأوّل إلى الآخر من أسطر النصوص الشعريّة . وهذا يسري على النصوص جميعها في هذا الديوان التي لم يخالف الشاعر فيها وحدة الحجم البنائي من النص الأوّل وحتّى النص الأخير ، فجميعها جاءت بأربعة مقاطع ،الثلاثة الأولى تكونت من أربعة أسطر شعريّة . والرابع وهو الأخير تكون من سطرين شعريين فقط . وهذا النظام – السونيت –وإن بدا رتيبا، فإنّه في حقيقة الأمر قد حقق مراوحة بين الشدِّ في المقاطع الأوّل والاسترخاء في المقطع الأخير الذي جاء دائماً يحمل الوحدة التعبيريّة للنص بأكمله .

المصادر

- ابن منظور ، الإمام أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الأفريقي المصري ، لسان العرب ، دار صادر ، بيروت .
- الأندلسي ، ابن شَهيد ، ٢٠٠٢م،ديوانه ورسائله، جمعه وحققه وشرحهالدكتور محي دين ديب، المكتبة العصرية ، بيروت.
- باشلار ، جاستون ، ٢٠١٠ ، جماليات الصورة ، ترجمة : د. غادة الإمام ، دار التنوير، ط١ ، بيروت .
- التميمي ، د. عبد الله حبيب ، ٢٠١٠ ، تحولات المدينة في الشعر العراقي الحديث ، دار الرائي ، ط١ ، دمشق .
- خمري ، حسين ، ٢٠٠٧ ، نظرية النص من بنية المعنى إلى سيمائية الدال ، منشورات الإختلاف ، الدار العربية للعلوم ، ط١ ، بيروت .
- السعيد ، يحيى ، العيد ، يمنى ، ٢٠٠٨م ، في القول الشعري ، الشعرية والمرجعية، الحداثة والقناع ، دار الفارابي ، ط١ ، بيروت .
- جعفر، حسب ، الشيخ، ١٩٨٥ ، الأعمال الشعرية (١٩٦٤ – ١٩٧٥) ، دار الحرية ، ط١ ، بغداد .
- جعفر، حسب ، الشيخ، ١٩٩٣ ، كران البور ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد.
- العامري ، لبيد بين ربيعة ، ١٩٦٢ ، شرح ديوان لبيد ، حققه وقدم له : الدكتور إحسان عباس ، وزارة الأنباء والإرشاد ، الكويت .
- كرج ، جاكوب ، ٢٠٠٤ ، مقدمة في الشعر ، ترجمة : رياض عبد الواحد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١ ، بغداد .
- كوهن ، جان ، ٢٠١٣ ، الكلام السامي ، نظرية في الشعرية ، ترجمة وتقديم وتعليق : د. محمد الولي ، دار الكتاب الجديد المتحدة ، ط١ ، بيروت .
- المتنبي ، أبي الطيب ، ١٩٩٧م ، ديوان ، شرح : أبي البقاء العكبري المتوفي ٦١٠ هـ ، المسمى التبيان في شرح الديوان ، ضبط نصه وصححه : كمال طالب ، دار الكتاب العلمية ، ط١ ، بيروت .
- مجموعة مؤلفين ، ٢٠٢٢ ، اللغة والخطاب الأدبي ، مقالات لغوية في الأدب ، ترجمة : سعيد الغانمي ، دار شهريار ، ط٢ ، البصرة .

- المعتوق ، أحمد محمد ، ٢٠٠٦ ، اللغة العليا ، دراسات نقدية في لغة الشعر ، المركز الثقافي العربي ، ط٢ ، بيروت .
- ناجي ، إبراهيم ، ١٩٨٦ ، ديوان ، دار العودة ، بيروت .

REFERENCES

- Al-Amiri, Labid ibn Rabiah. 1962, *The Elucidation of Labid's Diwan*, edited and introduced by Dr. Ihsan Abbas, Ministry of Information and Guidance, Kuwait.
- Al-Andalusi, Ibn Shahid. 2002, *His Diwan and Letters*, compiled, edited, and annotated by Dr. Mohiuddin Deeb, Al-Maktaba Al-Asriya, Beirut.
- Al-Matooq, Ahmed Mohammed. 2006, *The Supreme Language: Critical Studies in the Language of Poetry*, Arab Cultural Center, 2nd ed., Beirut.
- Al-Mutanabbi, Abu Al-Tayyib. 1997, *Diwan*, explained by Abu Al-Baqa' Al-Ukbari (d. 610 AH), titled Al-Tibyan fi Sharh Al-Diwan, text verified and corrected by Kamal Talib, Dar Al-Kitab Al-Ilmiya, 1st ed., Beirut.
- Al-Saeed, Yahya & Al-Eid, Yumna. 2008, *On Poetic Discourse: Poetics and Referentiality, Modernity and Mask*, Dar Al-Farabi, 1st ed., Beirut.
- Al-Sheikh Jaafar, Hasab. 1985, *Collected Poems (1964–1975)*, Dar Al-Hurriya, 1st ed., Baghdad.
- Al-Sheikh Jaafar, Hasab. 1993, *Karan Al-Bor*, General Cultural Affairs House, 1st ed., Baghdad.
- Al-Tamimi, Dr. Abdallah habeeb. 2010, *Transformations of the City in Modern Iraqi Poetry*, Dar Al-Ra'i, 1st ed., Damascus.
- Bachelard, Gaston. 2010, *The Aesthetics of the Image*, translated by Dr. Ghada Al-Imam, Dar Al-Tanweer, 1st ed., Beirut.
- Cohen, Jean. 2013, *The Supreme Speech: A Theory of Poetics*, translated, introduced, and commented on by Dr. Muhammad Al-Wali, Dar Al-Kitab Al-Jadeed Al-Muttahid, 1st ed., Beirut.

- Group of Authors. 2022, *Language and Literary Discourse: Linguistic Essays in Literature*, translated by
  - Saeed Al-Ghanmi, Dar Shahriar, 2nd ed., Basra.
- Ibn Manzur, Imam Abu al-Fadl Jamal al-Din Muhammad ibn Makram al-Afriki al-Masri. *Lisan al-Arab*, Dar Sader, Beirut.
- Khemri, Hussein. 2007, *The Theory of Text: From the Structure of Meaning to the Semiotics of the*
  - *Signifier*, Ikhtilaf Publications, Arab Science Publishers, 1st ed., Beirut.
- Korg, Jacob. 2004, *An Introduction to Poetry*, translated by Riyad Abdul Wahid, General Cultural Affairs House, 1st ed., Baghdad.
- Naji, Ibrahim. 1986, *Diwan*, Dar Al-Rouda, Beirut.