المؤتمر العلمي الدولي الثالث للعلوم الإنسانية والاجتماعية والتحديات المعرفية
جامعة فردوسي مشهد 2025 CHARMO

الجواهريُّ؛ رؤيةُ العقد الثّقافيّ لمستقبلاتٍ بديلةٍ

د. سوزان محمّد زعيتر[1]
١. ناقدة وباحثة/ الجامعة اللّبنانيّة[1]

الملَخّص

إنّ الشّعرَ منَ البنى الفكريّةِ الّتي يطولها التّحوّلُ باطّراد، لأنّها السّبيل المخفِّف منْ وطأةِ العالمِ القاتمِ المهدَّدِ بالتّغييرِ دومًا، لذا يظلّ في دوّامةِ تحوّلٍ لِتمخُّضِهِ عنْ آليّاتٍ فكريّةٍ يتوجَّبُ تناميها ثقافيًّا بلا مُستقَرّ استجابة للتّحوّلات الاجتماعيّة، والثّقافيّة، والسّياسيّة بتطوّراتها، ولمواكبة محاولات النّهوضِ شعريًّا تنظيرًا وخلقًا إبداعيًّا، محاولات كانت من أولويّات حركة الإحياء الشّعريّ الّتي أدّى فيها الشّاعر محمّد مهدي الجواهريّ مهمّة رياديّة بحثًا عن الفرادة والرّؤية التّجاوزيّة في الشّعر العربيّ، ليمسي شاعر المستقبلِ آنذاك، مستثمرًا العربيّة باستثنائيّة تكشف جدليّة العلاقة بين الرّؤية والعالم المرجعيّ المتشعّب الأبعاد. إنّ رؤيةَ الجواهريّ الشّعريّة لم تكن مستقرّة أو يقينيّة، لأنَّ مكوّناتِها رهينةُ التّغيّراتِ الواقعيّةِ (الزّمنيّةِ والمكانيّةِ)، والأحوالِ النّفسيّةِ، والتّنامي الفكريّ والمعرفيّ الحرّ المؤسّس لوعي تجاوزيّ برؤيةٍ متناميةٍ متحوّلةٍ ديناميكيًّا تكشفُ عنْ أفقٍ غير متناهٍ موازٍ لعمقِ تجربة الجواهريّ الشّعريّةِ...

الكلمات الدليلية: الإحياء الشّعريّ، التّجاوز، الرّؤية، الفكر، الثّقافة.

١ –مقدّمة

إنّ من يقرأ دواوين الشّاعر محمّد مهدي الجواهريّ يدرك المحطّات الأدبيّة، بمراحلها المختلفة الّتي مرّ شعره فيها، نظرًا إلى تطوّر فكره، وارتقاء ثقافته المقرونة بالحريّة، وثورة أدبه وَفقًا لكلّ مرحلة عايشها خضعت لمقتضيات التّجديد بفعل مؤثّرات عصره وبيئته، من حيث الزّمان، والمكان، والأحداث السّياسيّة، والاجتماعيّة، والاقتصاديّة، المتمثّلة ببواكير تطوّر قصائده وصولًا إلى مرحلة الخلق والإبداع والإحياء، بذلك تتحدّى الواقع السّائد آنذاك، وتتخطّاه إلى رؤى حداثيّة مستعينًا بقدرته الشّعريّة العالية، ومطوّعًا خياله الخلّاق، وتمكّنه من تطويع اللّغة مستندًا إلى مخزونه المعجميّ؛ إذ انعكست بوضوح في عناوين قصائده حيث شملت مناسبات، وشخصيّات، ومواقف، وأحداث، وقضايا عاصرها في إنتاج صور شعريّة تتجاوز الماضي الموروث والحاضر إلى مستقبلات بديلة.

[1] - Email: zaaitersuzane@gmail.com

وعليه، تقف هذه الدّراسة على تجربة الجواهريّ، وتتناول نقطتين أساسيّتيْن فيها، من خلال المنهج البنيويّ، هما:

أ- رؤية الجواهريّ الشّعريّة في ضوء ثقافتها السّلطويّة.

ب- المستقبلات البديلة، وتأثيرها في تشكيل الهويّة الثّقافيّة التّجاوزيّة.

هو محمّد مهدي الجواهريّ ولد في العام ١٨٩٩م في النّجف، تحدّر من أسرةٍ نجفيّةٍ محافظةٍ عريقةٍ في العلم والأدب والشِّعر. درس على عددٍ من الشّيوخ وأخذ عنهم النّحو، والصّرف، والبلاغة، والفقه، وقد نظم الشّعر في سنٍّ مُبكِّرة، "تأثّرًا ببيئته واستجابةً لموهبته" (الجواهريّ، لا.ت، ص٥). وقد نشر أوّل مجموعة له باسم "حلبة الأدب"، عارض فيها عددًا من الشّعراء المعاصرين والقُدامى. وأخذ يُوالي النّشر بعدها في مختلف الجرائد والمجلّات العراقيّة والعربيّة. وفي العام ١٩٢٤م، أعدّ لنشر مجموعة من شعره باسم "خواطر الشّعر في الحبِّ والوطن والرّبيع". جُمعت أعماله الشّعريّة فيما يُسمّى بالأعمال الكاملة وقد طُبعت عدّة مرّات. من مؤلّفاته: ديوان الجواهريّ المؤلّف من سبعة أجزاء؛ ويضمّ مجموعاته الشّعريّة، منها: حلبة الأدب، بين العاطفة والشّعور، بريد الغربة، بريد العودة، أيُّها الأرق، خلجات، ذكريات، والمطوّلة الشّهيرة " يا دجلة الخير".

إنّ اللّغة هي وسيلة التّخاطب ووعاء الفكر، بها ترتبط الأمّة وتتلاقى وتتوحّد على أساس قوّتها، فهي مُقوِّمٌ أساسٌ للهُويّة، والفكرُ عمليّةٌ متجدّدةٌ ومتطوّرةٌ إذا حُرّرت من الجُمود الّذي يمكن أن يطاله نتيجة آليّات وفاعليّات لا واعية تتحكّم بنا وتورثنا التّكرار والتّقليد. وعليه، يكون الفكر في موضع الأمان ما دام اختيار الموضوعات معتمدًا إضاءة الجوانب المظلمة، وصولًا إلى استحداث رؤى جديدة في سبيل النّهوض، وبذلك يبقى "الفكرُ هو الغايةُ المنشودة". لذا، "ارتبطت نشأة الشّعر بمراحل نموّ اللّغة عند الإنسان، حين أصبحت ذات طابع جماليّ، بعد أن كانت نفعيّة مباشرة" (هلال، ١٩٩٧، :٣٦١). والشّعر شبيه بالكائن الحيّ، ينمو ويتطوّر مع نموّ فكر الشّاعر وتطوّره.

يُعدُّ الشِّعر أقرب الأشكال التّعبيريّة إلى النّفس الإنسانيّة، فهو يُعبِّر عن لحظةٍ شعوريّة متميّزة، وهو الصّورة الّتي تُبرز حقيقة الإنسان كإنسان وحقيقته كشاعر، لأنَّ«الشّاعر لا ينطق بالشّعر إلّا عندما يشعر بنفسه، وبما يُحيطُ به من طبيعة وكَوْنٍ زاخرَيْن بالجمال والجلال ومملوءيْن بالأحداث والمناسبات الّتي تُلحُّ عليه وتدفعه إلى نظم الشّعر والنُّطق به»(غراب، ٢٠٠٧: ٩). إنّه يستمدُّ الطّاقة الإبداعيّة في هذه الحالة من تجربةٍ شعريّةٍ خاصّة، ومرتبطة بذاته كإنسان واحتكاكه بوَسَطه الحياتيّ.

وممّا لا مِراء فيه، أنّ مشاعر الشّاعر وإحساسه يمثّلان الجوهر في محاولته اكتشاف مكنونات الحياة وسبْر أغوارها، وتبعًا لهذا، فلا يُمكن أن نتصوّر شعرًا خاليًا من عنصر التّصوير أو بمعنى آخر الصّورة الشِّعريّة، وذلك اعتمادًا على التّصوّر والخيال. ويبقى الشّاعر المعبِّر الوحيد عن رؤية خاصّة سواء إلى ما يحيط به أم ما يختلج في ذاته من تصوّرات.

وتُعدّ اللّغة الشّعريّة جزءًا من التّجربة الخاصّة بكلّ شاعر، فهي "تمثّل التّجربة البشريّة بهذا المعنى الوجه الثّالث للغة الشّعر. فلا يستطيع الباحث من ثمَّ أن يتجاهل الحديث عن التّجربة البشريّة في العمل الشّعريّ حينما يريد أن يتحدّث عن التّجربة الشّعريّة كتجربة لغة" (الورقيّ، ١٩٨٤ :٢٢٥).

وعليه، إنّ لغة الشّعر لا يمكن أن تنفصل عن تجربة الشّاعر ذاته وعن موقفه الشّعريّ؛ إذ تعدّ التّجربة الشّعريّة الأساس في بناء القصيدة الشّعريّة.

ويبقى الشّاعر من أشدّ النّاس حساسيّةً وتأثُّرًا بما يجري حوله وفي داخله، فهو المؤثّر والمتأثّرُ، وهو القادر أن ينفُذ إلى العالم من حوله، فيتغلغل في الخفايا، وينقلها بصدقٍ وإخلاص.

وعليه، إنّ موضوع دراستي هذه"الجواهريّ: رؤية العقد الثّقافيّ لمستقبلاتٍ بديلةٍ"، يُقدّم المرحلة الثّقافيّة التّجاوزيّة للشّعر الجواهريّ بين التّقليد والتّجديد؛ لتبيان رؤيته الشّعريّة في ضوء ثقافتها السّلطويّة الّتي شكّلت حلقة وصل بين تراث العمالقة، والحداثة الكلاسيكيّة.

١-١. الأسئلة

لعلّ الإشكاليّة المحوريّة الّتي يُثيرها هذا الموضوع هي:

- ما مدى تمثيل الجواهريّ لموقعه الثّقافيّ ما بين الشّعر التّقليديّ والشّعر الحديث؟

وتثير هذه الإشكاليّة جملةً من الأسئلة:

- كيف تبدّت مظاهر التّجديد في شعر الجواهريّ، متجاوزًا السّائد والمألوف، ومجدّدًا في قضاياه، وهل اتّخذ من عمود الشّعر الخليليّ متّكأ يقوم عليه، مبتكرًا جديدًا؟

١-٢. الفرضيات

تستند رؤية الجواهريّ للعقد الثقافي على إيمانٍ عميق بأهمية الوعي الجمعي والتاريخي في تشكيل ملامح المستقبل الثقافي، حيث يطرح في أعماله فهماً للثقافة العربية كعامل محوري في تشكيل مستقبلات بديلة تنبثق من التفاعل بين الأصالة والتحديث.

لقد اعتمدتُ في هذه الدّراسة المنهج البنيويّ؛ لأنه يُسعفنا في معرفة البناء الشّعريّ عند الجواهريّ، من خلال الصّياغة والتّراكيب اللّغويّة، بأسلوبٍ يتناسب مع ثقافته. أمّا أهمّية الدّراسة فتتأتّى من مكانة الجواهريّ الشّعريّة، ومواكبته أحداث عصره.

٢–المفاهيم الكلية

١–٢ .رؤية الجواهريّ الشّعريّة في ضوء ثقافتها السّلطويّة

الثّقافة فعلٌ وتحريضٌ على الفعل، وتجاوزٌ إبداعيٌّ يُحدث تراكمًا إيجابيًّا، وخلق مشكلات باستمرار لمخالفتها السّائد أحيانًا كثيرة، وبذلك تبقى مستقبليّة بوظيفتها الكاشفة التّحريضيّة، وبإضافاتها الّتي لا تنتهي. فثقافتنا تضيء لنا معالم الطّريق، سواء أكانت نتاج الإرث الثّقافيّ المتحدّر إلينا، أم كانت وليدة احتكاكنا بالحياة تجربةً، وابتكارًا، وإبداعًا.

لقد لعبت العوامل السّياسيّة، والثّقافيّة، والاجتماعيّة، والاقتصاديّة دورًا كبيرًا في توجيه حركة التّطوّر الشّعريّ قديمًا وحديثًا، ما أجبر العقليّة العربيّة بإعادة النّظر في الموروث الأدبيّ، وإيجاد بديل ينسجم في رؤاه مع المتغيّرات الجديدة على السّاحة الأدبيّة، فمع كلّ ثورة اجتماعيّة تتبعها ثورة أدبيّة، (فالأدب يلتزم قضايا المجتمع، فيكون البذرة المولّدة للثّورة)، تتشكّل من خلالها ملامح أدب جديد، يمثّل مرحلة جديدة في حياة الأمّة. ولأنّ الشّاعر يؤمن بقضايا شعبه وأمّته تكون مهمّته خلخلة البنى المهترئة والتّطلّع نحو الأرقى وتخفيف غربة الإنسان المحاصر بالتّقاليد البالية، وإلغاء المنافي الرّوحيّة، وخلق الأمل العنيد في الذّات البشريّة.

تُعدّ النّهضة بمفهومها الخاصّ حركة إحياءٍ وانبعاث، وتبدأ من التّراث لتتجاوزه، أمّا بمعناها الواسع، فهي عبارة عن ذلك التّطوّر القديم في جميع الآداب والفنون والعلوم، ويعود ذلك إلى التّغيير في أُسُس الحياة الاجتماعيّة والاقتصاديّة والدّينيّة والسّياسيّة.

فالنّهضة هي ارتقاء فنون الأدب شكلًا ومضمونًا، فقد شهد عصر النّهضة بوصفه حركة ثقافيّة ازدهارًا في الأدب، مُعتمدًا على الكلاسيكيّة في نُهوضه ونشأته؛ إذ يُعدّ جسرًا بين العصور الوُسطى والعصر الحديث.

وهذه المرحلة من حياة الجواهريّ، تعدّ مرحلة مفصليّة، بين التّأرجح والاضطراب، وبين التّقليد والتّجديد. مرحلة خلّفتها الأحداث، وأوجدتها الظّروف المحيطة به، فضلًا عن استجاباته النّفسيّة، وتطلّعاته الأدبيّة نحو مرحلة جديدة، ولا سيّما أنّ بداياته الشّعريّة، وبيئته التّقليديّة، وثقافته الموروثة، وما مرّ به من هزّات اضطرابيّة، وحوادث، وويلات دفعته إلى إلى أن يعرض علينا شخصيّته، وما يدور في

أعماقه من مشاعر، ولعلّ ذلك ليس من طبيعة الشّاعر الكلاسيكيّ، بذلك نستطيع، أن نترصّد الشّاعر في حقبته الضّيّقة والمهمّة معًا، الضّيّقة؛ لأنّها محدّدة ومضطربة، والمهمّة؛ لأنّها تنطلق من الذّات، فتتشكّل في انطلاقها صوتًا واضحًا للشّاعر؛ لأنّ الشّاعر في هذه المرحلة ينتقل من العموم الّذي يمسّ ظاهر الأشياء إلى بواطنها، فيتناول الذّات الإنسانيّة في أروع صورها الصّادقة للتّعبير عن لواعجها، وبثّ الحمم المكبوتة في أغوارها بدافع الألم؛ لما له من فاعليّة في تكوين نفسيّة الشّعراء، وأثر بعيد في شعرهم، فهو يرقّ العواطف، ويرهف الإحساس، فتجعله مُتيقّظًا لأخفى المشاعر، مُتنبّهًا لأدقّ التّأثيرات، ويمتدّ به في نطاق رحب، يشمل وجوهًا من الانفعالات، متنوّعة خصبة، وقد يميط السّتار عن مواطن النّفس مكتومة كامنة، ممّا يُفجّر عيونًا صافية لشعر صاف، ويهدي الشّاعر إلى موارد جديدة ثرّة. ونجد ذلك في قوله: "إنّ مرحلة الثّلاثينات كانت نقلة جريئة لي، ومع الزّمن كنت أزداد وعيًا وإدراكًا. كما تبدّلت عندي كلّ المقاييس والمفاهيم، حتّى الأشخاص بدّلت مواقفهم بالنّسبة إليّ، ابتداءً من الملك فيصل الأوّل نوري السّعيد، وانتهاءً بآخر شخص أعرفه. وبالطّبع هذه التّبدّلات انعكست على شِعري، وبدا الثّائر في داخلي يتمرّد، حتّى على نفسي، وقد كان من المعروف في أوساطي، أنّه لا يوجد شخص ما كشف نفسَهُ ونَقَدَها كما فعلتُ" (العلويّ، ١٩٨٦، :١٠١). فقد تجلّت رؤيته الإبداعيّة من خلال تمرّده على الواقع المكوّن والتّمرّد على الواقع بغية ترسيخ قيمه ومبادئه.

وهكذا، يتحوّل الشّعر إلى جدولٍ يتدفّق في صحارى الأرواح القاحلة، لأنّ "الصّحراء لا زمن فيها"، كما يقول غراهام غرين، فالأدب يصوغ الوجدان الجمعيّ ويُحرّضه، ويُنمّي الوعي بسبب اختمار التّجربة البشريّة في ذات الشّاعر وصُدورها عنه مصبوغةً بأحاسيسه، نتيجة انبثاقه من معاناة إنسانيّة واحتكاك خشن بالأشياء وانسكاب هذه المعاناة في صياغة فنّيّةٍ راقيةٍ. وذلك بالبحث عن معنى أفضل للحياة، بطريقة تجاوزيّة، وبمؤشّر باتّجاه المستقبل، لا باتّجاه الماضي الرّاكد.

يعدُّ الشّاعر محمّد مهدي الجواهري عملاقًا من عمالقة الشّعر العربيّ والعراقيّ، تَرَكنا مخلّفًا لنا حياة شعريّة زاخرة بين دفّات دواوينه. وأهمّ ميزة في شعره أنّه استمرارٌ لتراث الشّعر العربيّ، وعلى الرّغم من قصائده المطوّلة الّتي وصلت إلى أكثر من ١٠٠ بيت، إلّا أنها تمثّل أعلى مَصاف الإبداع وأرقى مراقي الفنّ.

والتّجديد في شعره جاء مُكلّلًا بكلّ قيود الفنّ الرّفيع من وزنٍ، وقافيةٍ، ولغةٍ، وأسلوبٍ، وموسيقى؛ إذ يمثّل في شعره تاريخ العراق السّياسيّ والاجتماعيّ والفكريّ، لأنّه يُجسّدُ بصدقٍ الأحداث الجِسام المتتالية

الّتي مرّت على العراق بكلّ تقلّباته، وفي الوطن العربيّ. فأصبحت قصائده منارات تُضيء لعشّاق الشّعر والوطنيّة والقوميّة معًا، ففي شعر الجواهريّ، تتردّد أصداء شعراء العربيّة الكبار أمثال: المعرّي، والمتنبّي، وأبي تمّام، والبحتريّ، والشّريف الرّضيّ، وغيرهم من أصحاب القامات الكبرى، فكان يُحاذيهم ولا يتخلّف عنهم، بل يتجاوزهم بمذاق العصر وفتنة المغيرة والقدرة على خلق وإبداع صور شعريّةٍ جديدةٍ. فكان على الشّاعر لكي يصل إلى هذه الدّرجةِ أن يكون أكثر من مُجدّدٍ لنفسه وللفنّ، وأن يتحدّث لصالح أمّته ولبلاده ولصالح الأجيال الصّاعدة، وأن يهُزَّ مفاهيم العالم من حوله، ويتنبّأ بما يغيب عنه.

وفي حديثنا عن الوطن، عن العراق، لا بدَّ لنا من الوقوف في حضرة قصيدة "يا دجلة الخير"، الّتي تُعدُّ من عيون الشّعر العربيّ، نظرًا إلى عمق ارتباط العراقيّ بعراقه الحبيب. فضمّنها الشّاعر أرْقى الصّور الوصفيّة، مُختارًا من دجلة رمزًا للوطن ليُناجيه ويبثّه شوقه ويشكو له ظروف الغربة والعَوَز والشّعور بالاضطهاد. والغربة هي تكوينٌ آخر للإنسان، إنّما تجعله مُتفجّعًا وثائر المشاعر؛ وهذا يُولِّدُ الشّعر.

يقول الجواهريّ واصفًا أسى غربته وحنينه إلى العراق:

حيَّيْتُ سفحَكِ عنْ بُعْدٍ فَحَيّيني يا دجلة الخيرِ يا أُمّ البساتينِ
حّيَّيْتُ سَفْحَكِ ظَمْآنًا ألوذُ بهِ لَوْذَ الحَمائمِ بَيْنَ الماءِ والطّينِ
يا دجلةَ الخَيْرِ يا نَبْعًا أُفارِقُهُ على الكَراهَةِ بَيْنَ الحينِ والحينِ
إنّي وَرَدْتُ عُيونَ الماءِ صافيةً نَبْعًا فنَبْعًا فما كانت لِتَرويني (الجواهريّ،دت: ٦٥٨)

في هذه الأبيات، يعترف الجواهريّ بأنّ ظمأهُ الأبديّ لا تجليه إلّا دجلة، ظمأ الشّوق والبُعد والاغتراب، وظمأ الظّلم الّذي ألمّ به، ظمأ الذّكريات والحبّ والحريّة....والحنين يُلغي الغربة بخلق الوطن في المنافي والأماكن البعيدة، ويُعبّر عن ذلك بأسلوب الخطاب "حيّيت سفحك"، وبأسلوب النّداء "يا دجلة الخير"، وهو يُطالبُ وطنه بالحضور وردّ التّحيّة "فحيّيني"؛ لذا، حين يصبح الحنين ظمأً تكون الغربة قد بلغت مرحلةً متقدّمةً ومحرقة في وجدان الشّاعر؛ إذ يمثّلُ تُرجمان الغربة، وقد تجلّى واضحًا في رائعته الشّعريّة.

ويبقى أسلوب الخطاب هو بريد الغربة في هذه القصيدة: "يا دجلة الخير".

فقد استخدم الشّاعر أسلوب النّداء في معظم قصيدته في سبعةٍ وأربعين مَوْضِعًا وذلك للدّلالة على تمسّكه بدجلة، الّتي تمثّل الوطن. واللّافت في ندائه، أنّه لم يوردْ دجلة منفردة بل مرتبطة بلازمة الخير، (خمسٌ وعشرون مرّة)، حتّى أنّه اختار هذا النّداء عنوانًا لقصيدته.

وكان اختيارًا موفّقًا، إذ يُمثّل تكثيفًا لمضمون القصيدة وقضيّتها.

ويسترسل شاعرنا في نداء دجلته، فيقول:

يا دِجْلةَ الخيرِ يا أطيافَ ساحرةٍ يا خَمْرَ خابيَةٍ في ظلِّ عُرْجونِ
يا سَكْتَةَ الموتِ، يا إعصارَ زَوْبَعةٍ يا خِنْجَرَ الْغَدْرِ، يا أغصانَ زَيْتونِ
يا أُمَّ بَغْدادَ، مِنْ ظَرَفٍ، ومِنْ غَنَجٍ مَشى التّبَغْدُد حتّى في الدّهاقينِ (الجواهريّ، دت: ٦٥٩).

يلحّ أسلوب النّداء استحضارًا للوطن الحاضر الغائب، "يا دجلة الخير، يا سكتة الموت، يا أمّ بغداد"، والنّداء لا يُفرّق بين النّهر والوطن، ولا يُفرّق بين بغداد ونهر دجلتها، وتكرار النّداء يدلّ على بُعد المسافة بين المنادي والمنادى ويدلُّ على الحُضور في آن. وقد أسهم نهر دجلة في خلق بغداد الجميلة، الفاتنة "يا أمّ بغداد من ظرفٍ ومن غنج"، وانتشر جمال بغداد إلى القرى حيث أصبحت بغداد موجودة في سائر أنحاء العراق: "مشى التّبغدد حتّى في الدّهاقينِ".

والشّاعر هنا يشمّ عطر بغداد، ويشبّه مياه دجاة بخمرة معتّقة، إنّها نضجت تحت أغصان النّخيل وسعفه، وفي هذا إشارة إلى عمق المدينة التّاريخيّ، وعمق حضور الوطن. ودجلة الّتي تحوّل الماء خمرًا هي ساحرة تتقن مهنتها، وللسّحر هنا دلالة خلّاقة "يا أطياف ساحرة". ودجلة لا يتوقّف في تدفّقه، لذا هو مُسكت الموت، وحين تهبّ عواصفه يغضب كالعراقيّ نفسه، ويصبح خنجرًا لقتل الغدر: "يا خنجر الغدر". وعلى الرّغم من أنّ دجلة الخنجر حين تغضب، إلّا أنّها معطاءة، ويتجلّى عطاؤها بأشجار زيتونها: "يا أغصان زيتون". وقد أسهم نهر دجلة في خلق بغداد الجميلة، الفاتنة: "يا أمّ بغداد من ظرفٍ ومن غَنَجٍ"، فقد انتشر جمالها إلى القرى حيث أصبحت بغداد موجودة في سائر أنحاء العراق: "مشى التّبغدد حتّى في الدّهاقين". والجواهريّ يعتبر دجلة وَلودًا؛ وهذا يعني القدرة على إخصاب الأرض ثروةً ورجالًا: "يا أمّ بغداد".

ولا يُمكن أن تُذكر بغداد إلّا ومعها شيء من شاعرها أبي نواس الّذي كان شاهِدًا على فُيوضاتها الحضاريّة، ومجالس لَهْوها، وجواريها، وخمّاراتها، الّتي تسكنُ في النّواسيّ كما تسكن روحه فيه، فيقول:

يا مُسْتَجَمَّ (النُّواسيّ) الّذي لَبِسَتْ بهِ الحضارةُ ثَوْبًا وَشْيَ "هارونِ"

(الجواهريّ دت:٦٥٩)

يفوح التّاريخ الحضاريّ لبغداد بأشعار أبي نواس، وفي حضوره تتجلّى بغداد مزهوّة بهارون الرّشيد، الّذي يُعطي صورة الانفتاح وخروج المنطقة من بَداوتها "لبِسَت به الحضارة"، حتّى أضحت بغداد عاصمة الدّنيا.

ومن ثَمَّ ينتقل الجواهريّ إلى السّياسة الّتي تعيشها بغداد كما يعيشها العراق كلّه والوطن العربيّ، فيقول:

يا دِجلةَ الخيْرِ ما يُغْليكِ مِنْ حَنَقٍ يُغلي فؤادي، وما يُشْجيكِ يُشْجيني
ما إن تزال سِياطُ البَغْيِ ناقِعَةً في مائِكِ الطُّهْرِ بَيْنَ الحينِ والحينِ

كان الجواهريّ ينفعل حتّى لكأنّ جرح العراق هو جرح في جسده، وهو يُصرّح بذلك، "ما يشجيك يشجيني"، ويتعدّد النّداء بتعدّد الشّوق والأماني.

يُقارن الجواهريّ بين طُهر ماء دجلة الّذي أنجب وروى أناسًا طيّبين، وبين سِياط البَغي المسمومة الّتي تجلد كرامة الشّعب. ويؤكّد أنّ هذه السّياط الباغية المسمومة تُعاوِدُ الانتقام من الشّعب بين الحين والحينِ.

ينساب نهرا دجلة والفرات وتنتشر روافدهما في جسد العراق، كما تنتشر شرايين الدّم في جسد الجواهريّ، فاحتلّ كلّ منهما، مَكانة كبرى في قصائده، وبصورٍ متعدّدة حيث يُوظّف الشّاعر النّهر بما يتناسب وموضوع قصيدته، والشّاعر المجدّد يَنْبَري بقصائد خالدة للرّافديْن.

فالشّعر عند محمّد مهدي الجواهريّ بَوحُ الرّوح وغناؤها، إذ يقولُ مبيّنًا علاقة روحه بالشّعر:

يا دِجْلَةَ الخَيْرِ إنّ الشّعرَ هُدْهدةٍ للسّمْعِ ما بينَ تَرْخيمٍ وتَنْوينِ

والشّعر في رأيه صوت الحياة، وصانع رفاها لأنّه يصعّد بالنّفس، ويسقيه ألحانه رَفاهًا وعلَلًا كشرب الماء القراح، والشّعر لا يُخطئ في حمل روح الحياة، لأنّه إيقاعُ الدّاخلِ بانسجامٍ مع العالم الخارجيّ، أنّه يُضمّن توازن روح الكون خاليًا من شذوذ أداء الشّاعر لما سكبت الحياة فيه، والشّاعر ترجمان الطّبيعة كما يرى الجواهريّ:

عَفْوًا يُرَدّدُ في رَفْهٍ وفي عَلَلٍ لَحْنُ الحياةِ رخيًّا غيرَ مَلْحونِ

للجواهريّ عمر مديد قِوامه الغضب، وغضبٌ مديد قِوامه الشّعر، وشعر رحبٌ مرجعه العراق؛ إذ أصبح الشّاعر مرآة تعكس أسى العراق الطّويل وسعادته الهاربة. وقد حوَّل هذا كلّه إلى صوْتٍ جَماعيٍّ يحكي حزن العراق في منْفاه الدّاخليّ، ويتحدّث عن حزنه الذّاتيّ في المنْفى الخارجيّ وهو في الخامسة والتّسعين من عمره، ولعلّ سنونه المئة علّة وجوده قرنًا كاملًا، هو هذا العطر الزّاخر بالفيوضات الأدبيّة الّتي لا تنحصر لا في زمان ولا مكان.

كثيرٌ همُ الشّعراء الّذين عاشوا هموم أمّتهم، وقليلٌ من هذا الكثير مَن وقفوا بشعرهم عند مُقتضيات الحال الّذي يستدعيه واقع شعوبهم، فالجواهريّ لم يرتضِ لنفسه أن يغرّد خارج سرب وطنه، فكتب شعره محمّلًا بالأوجاعِ، واستطاع أن يوحّد ذاته بالموضوع ليتغلّب على اغترابه، وليتوصّل إلى حقائق مكتومة من خلال خفايا التّجربة الّتي عاناها.

لغة الجواهريّ، لغةٌ فخمةٌ تُضاهي لغة أمراء الشّعر العبّاسيّ، فيقول محمود درويش عنه: "الجواهريّ خليطٌ من المتنبّي والبُحتري وكامل التّراث العربيّ على شرط تاريخيٍّ مُعاصر" (جحا، ٢٠٠٣ :٣٠٧)، تمتاز لغته بالفخامة وقوّة الإيقاع واغترافها من تُراث الشّعر العربيّ ولكن بتميّز وفرادة ممّا يجعله مُتفرّدًا بلغته وقاموسه.

يُستغربُ أن يكون الجواهريّ صاحب الأسرة العريقة بالدّين والوَجاهة الاجتماعيّة، أن يميل إلى العاطفة، إلى العشق، إلى التّغزّل المكشوف، وهو ابن النّجف حيث التّحفّظ والتّزمّت فضلًا عن التّقاليد الموروثة بالنّسبة إلى المرأة وعلاقتها بالرّجل، فكيف له أن يحبّ ويعشق وهو ابن النّجف؟ ففي قصيدة "إليها"، يجنح شاعرنا إلى الغزل الإباحيّ بحدّة ونَهَم وظمأ لجسد الأنثى المترع بما يستهويه ويجذبه، ويتعجّب القارئ من كلا الشّاعرين، عمر بن أبي ربيعة ومحمّد مهدي الجواهريّ، الّمنبثقين من رَحِمَيْ مدينتَيْن مقدّستَيْن، مكّة المكرّمة والنّجف الأشرف، ومع ذلك يبدو إقبالهما على نهم الجسد غزيرًا ومكشوفًا ومُتخطّيًا قداسة المدينتَيْن.

فهل السّبب خصوصيّة ذاتيّة وتركيبة خاصّة لم تأبَه بالمحيط الدّينيّ، أمْ أنّ وفود الحاجّات والزّائرات لهاتيْن المدينتيْن يُشكّلُ مَعرضًا لتتبّع الجمال الوافد، وشفيعهما أنّ الوضع المكانيّ غير المحصور بخصوصيّة التّجمّع الواحد كان مُغريًا لِسِعَتِهِ، وعدم حصر المكان بالمساءلة الاجتماعيّة؟

إذا كُنّا قد عرفنا عمر بن أبي ربيعة في مناهجنا الدّراسيّة، وفي قوله اللّاصق بكلّ لسان: قد عرفناه، وهل يخفى القمر"، إنّ الجواهريّ لم يستثنِ الجسديّة المثيرة، بل غاص في مُتعة الجسد حتّى النّمالة، إذ يقول في قصيدة "إليها"الّتي نُظمت في العام ١٩٤٩:

تهضّمَني قدُّكِ الأهْيَفُ وَأَلْهَبَني حُسْنُكِ المتْرَفُ

وَضايَقَني أنّ ذاكَ المِشدَّ يَضيقُ بِهِ خَصْرُكِ المرْهَفُ

(الجواهريّ، دت: ٣٧٥).

بمجرّد رؤية الشّاعر للقدّ الأهيف، بدأ يُعاني ويشكو، ويستعمل ياء المتكلّم تعبيرًا عن انعكاس جمال القدّ على ذاته الملتهبة" تهضّمني، ألهبني، ضايقني"، هنا حضور الجسد يَطغى ويُغطّي النّزعة الوجدانيّة عند الشّاعر؛ وارتباط الجسد بضمير المتكلّم يكشف ما في أعماق هذا الفتى الشّرقيّ الّذي يضمُر كثيرًا من البداوة الشّرسة في اقتحام قبيلة الجسد. ونلاحظ بوضوحٍ أنّ ضمير المتكلّم يرتبط بأفعالٍ تحمل وجعًا يحمل آثارًا حسّيّة.

الجمع بين الذّات الموالّهة بالجسد والمتمنّية أن تكون الحِزام تُقيم علاقة شعريّة بين الصّورة الجميلة في القدّ وقدرة الشّاعرعلى تبيان ما فيه من رغبةٍ وشاعريّة. ويستمرّ في تنقّله في جغرافيّة فتاته، وينتقل من الورك والقدّ إلى العيون، فيقول:

فداءً لِعَيْنَيْكِ كلُّ العيون أخالَطَ جَفْنَيْهِما قَرْقَفُ
كَأنّي أرى القُبَلَ العابثاتِ من بيْنِ مؤْقَيْهِما تَنْطِفُ
وَرَعْشَةَ أَهْدابِكِ المُثْقِلاتِ على فَرْطِ ما حُمِّلَتْ تَخْلِفُ

لقد وصف الشّعراء العيون باعتبارها كنز الجمال وما تختزنه النّفس من ألَقٍ. أمّا في شعر الجواهري، وفي هذهِ القصيدة تحديدًا، وكأنّها تُحرّضنا على العيون باعتبارها من أوانِي اللّذة، قبل أن تكون مرآة للجمال الخالدة البعيدة عن الشّهوات المادّيّة. إذ يرى في عيْنَيْ الفتاة الّتي يتغزّل بها آنية للّذة الصّادرة عن عبَث جمال العيون، وفي هذا ابتعاد عن رمزيّة العيون المسروقة من الغزلان وما فيها من حورٍ وإيحاءٍ، وهذا يتجلّى في الأبيات الثّلاث من قصيدته حيث يعتبر العيون ملحقًا لنَزَوات الجسد ورغباته، حتّى لكأنّ عينَيْها طريقٌ لغرائزها المادذيّة البعيدة عن الإيحاء.

ولكنّنا نرى جمالًا حقيقيًّا في قوله: "أخالط جفْنَيْهما قَرْقفُ". وجمال الصّورة مُتَولّدٌ من معنى وجود الخمرة في العين، فنقول العيون السّكرى، بين منطقة النّعاس واليَقَظة، والجمال يتجسّدُ بِسَكَرِ العيون، وهذا يُدخل أثر الخمرة إلى أبعد من الكأس الموجودة في ما في الحسناء.

ويستمرّ تجوال الشّاعر في خرائط الجسد، فيعلو ليصف شَعر فتاته الّذي يشبه بسواده اللّيل الشّديد الحالك، واستعمال السّواد في الشّعر يُعطي إيحاءً عاليًا بحضور الجمال، وهذا معروفٌ في الشّعر العربيّ قديمه وحديثه، فيقول:

كما اللّيْلُ صَبَّ السّوادَ المخيفَ صَبَّ الهَوى شَعْرُكِ الأَغْدَفُ

إنّ الخوف من الجمال الغزير مُنْبعثٌ من فرادة الجمال، حتّى أنّ شاعرنا يُضعّفُ الصّورة حين يصف تلبّد شَعر فتاته بظليل الغمام في قوله:

تَلبّدَ مِثْلَ ظَليلِ الغَمامِ وراحت بِهِ غُمَمٌ تُكْشَفُ

إنّ لون الغمام مهما كان كثيفًا لا يُعادل بسواده ظُلمة اللّيل الواقب الغاسق، وقد استخدم الشّاعر صورة الغمام للإيحاء بكثافة شعر الحبيبة، وإذا كان ظليل الغمام يكشف هَمّ المزارع لقدوم المطر، فإنّه أيضًا يكشف غَمَّ الشّاعر بحضوره، فالحبّ يكون تعبيرًا عن الكشف عمّا يُخالج الذّات.

حتّى يصل في نهاية القصيدة إلى مرحلة الفُجور، فأصبح يتحدّث بلا أقنعة، والّذي يقرأ المقطع الأخير من هذه القصيدة، يُدرك حسّيّة هذا الشّاعر الممتلئ ظمأً إلى حوّاء، إذ راح يُحذّرها من انقضاء فترة الشّباب وهما ظامئان لنبع الحياة، لأنّ جذوة الشّباب ستُطفئها السّنون، ويومَها لا يُجدي التّوثّب، فيقول:

أميلي فيُنْبوعُ هذا الجمالِ إلى أَمَدٍ ثُمَّ يُسْتَنْزفُ

وهذا الشّبابُ الطَّليقُ العِنان سَيُكْبَحُ مِنْهُ وَ يُسْتَوْقِفُ

(الجواهريّ، دت: ٣٧٥).

وتجدر الإشارة إلى أنّ الجواهريّ لم يكن لديه أيّ تجربةٍ في هذا المجال، وما تلك القصائد إلّا استجابةً لرفض واقع غير مقبولٍ لديه، واستجابةً لانطلاق غرائز مكبوتة كانت تبحث عن مُتنفّسٍ للتّحرّر من خلالها، كقصيدة "جرّبيني، ليلةٌ معها، عَريانة".

إنّ المرأة في شعر الجواهريّ، ليست العامريّة، ولا بُثينة، ولكنّها أنثى ذات حُضورٍ طبيعيٍّ في النّفس الإنسانيّة، وعند الشّاعر يكون حضورها أعلى لارتباط الشّعر بالشّعور.

عاصر شاعرنا سياسة عصره، فقد أدرك الاحتلال الفكريّ العثمانيّ وما فيه، ومشكلة الدّستور العثمانيّ، وقبله الإيرانيّ، وحقبة الاحتلال الإنكليزيّ فأدرك ثورة النّجف في العام ١٩١٤م، ووقع أثرها في الواقع النّجفيّ، وثورة العراق الكبرى.

٣-الصّورة الشّعريّة في قصيدة «يا دجلة الخير»

يكتسب الشّعر أهمّيته ودوره وغناه من الصّورة الشّعريّة؛ لأنّها تعطي الألفاظ المؤلّفة للّغة قدرتها الإيحائيّة في الدّلالة فتغدو القصيدة الّتي مسّت كلماتها "الصّورة ينبوعًا لا ينضب للإمكانيّات الدّلاليّة والصّوتيّة" (بموت، ١٩٩٦: ٩٦). فالصّورة الشّعريّة هي "جسدٌ يمتدّ بين كلمة وأخرى، ليست تشبيهًا، وليست رمزًا لشيء غريب عنها، ولكنّها ترمز إلى ذاتها، إنّها غايةٌ، هي الفكرة، هي المعرفة، هي الحلم..."(المصدر فتتبدّى الصّورة "عنصرًا حيويًّا من عناصر التّكوين النّفسيّ للتّجربة الشّعريّة، ولتبلورها اللّغويّ في بنية متشابكة، لها نموّها الدّاخليّ وتفاعلاتها الفنّيّة" (أبو ديب،٢٠١٤: ٩) وقد اهتمّ بها الشّعراء؛ لأنّ "العاطفة الغاية الأولى للشّعر" (العشماوي،١٩٩٤: ٢٨-١٠٤)، فالصّورة تترجم ما ينتاب الشّاعر في داخله؛ إذ توحي إلى النّفس بشتّى الإيحاءات، وتؤثّر فيها مختلف المؤثّرات حتّى تنطبع في الأذهان، وتستقرّ في الأعماق" (عبد التّوّاب، د.ت: ٩).

الجواهريّ شاعرٌ غزيرُ العطاء، خصب الخيال، مشبع بالتّراث، عاش حياة طويلة مُترعة بالتّجارب الذّاتيّة الّتي غذّت شاعريّته، وعاش تقلّبات عصره وما رافقه من أحداث جِسامٍ، ولهذا جاءت صورته الشّعريّة تعكس ذاته وتجربته وحزنه وغربته وتحوّلاته، ودراسة الصّورة في شعره تحتاج مجلّدًا ضخمًا، ونحن سنحاول دراسة صورته الشّعريّة في قصيدته "يا دجلة الخير"؛ لأنها تُمثّل تجربته الشّعريّة في أخصب مراحلها، وتمثّل غربته ونضج تجربته المنتمية إلى ذاته قبل كلّ شيء.

ففي قوله:

حيَّيْتُ سفحَكِ عنْ بُعْدٍ فَحَيّيني يا دجلة الخيرِ يا أُمّ البساتينِ

(الجواهريّ، دت:٦٥٨)

في هذا البيت تشخيص لنهر دجلة الّذي يُشبّهه بالأم "يا أمّ البساتين"، وهنا استعارة مكنيّةٌ؛ إذ حذف المشبّهه به وكنّى بشيء من لوازمه.

حيَّيْتُ سَفْحَكِ ظَمْآنًا ألوذُ بهِ لَوْذَ الحَمائمِ بَيْنَ الماءِ والطّينِ

(الجواهريّ، دت:٦٥٨)

هنا تشبيهٌ بليغٌ؛ إذ ذكر المشبّه والمشبّه به وحذف الأداة ووجه الشّبه.

وفي قوله:

وأنت يا قارِبًا تَلْوي الرّياحُ بِهِ لَيَّ النَّسائِمِ أَطْرافَ الأفانيْنِ

(الجواهريّ، دت:٦٥٨)

تشبيهٌ بليغٌ، إذ ذكر المشبّه والمشبّه به، وحذف الأداة ووجه الشّبه، إذ إنّ لَيّ الرّياح للقارب يشبه ليّ النّسائم لأغصان الأشجار.

وفي قوله:

وَدِدْتُ ذاكَ الشِّراعَ الرَّخْصَ لَوْ كَفَني يُحاكُ منهُ غداةَ البَيْنِ يَطْويني

في هذا البيت، يختصر الجواهري مرارة غربته، فهذا البيت كناية عن رغبته للموت في وطنه.

وفي قوله:

تَهُزُّني فَأُجاريها فَتَدْفَعُني كالرّيح تُعجّل في دَفعِ الطّواحينِ

في هذا البيت، تشبيهٌ تامّ الأركان: إذ يشبّه نفسه مدفوعًا بعواطفه بالرّيح الّتي تحرّك رحى الطّواحين. فالشّاعر مشبّه، والرّيح مشبّه به، والكاف أداة التّشبيه، و(العجلة) وجه الشّبه.

وفي قوله:

يا سكْتَةَ المَوْتِ يا إعْصارَ زَوْبَعَةٍ يا خَنْجَرَ الغَدْرِ، يا أغْصانَ زَيْتونِ

(الجواهريّ، ص٦٥٩)

في هذا البيت، تتفرّع أربعة تشابيه بليغة:

- دجلة سكتة الموت: فقد شبّه دجلة الخير بسكتة الموت، هنا تشبه بليغٌ، فقد ذكر المشبّه (دجلة الخير) والمشبّه به (سكتة الموت) وحذف الأداة ووجه الشّبه.

- دجلة إعصار زوبعة: تشبيه بليغٌ.

- دجلة خنجر غدر: تشبيهٌ بليغٌ، ونستطيع أن نعدّه تشبيهًا مؤكّدًا، حُذفت أداته، واعتبرنا الغدر وجه الشّبه.

إنّ الشّاعر يشبّه صفة دجلة بالغدر لأنّه تخلّى عنه في غربته.

- دجلةُ أغصانُ زيتونٍ: تشبيهٌ بليغٌ.

إذ شبّه دجلة بأغصان الزّيتون، فقد ذكر المشبّه والمشبّه به وحذف الأداة ووجه الشّبه.

وفي قوله:

يا أُمَّ بَغْدادَ، مِنْ ظَرَفٍ وَمِنْ غَنَجٍ مشى التَّبَبَغْدُدُ حَتَّى في الدَّهاقِينِ

- دجلة أمّ بغداد ظرفًا وغنجًا: هنا تشبيهٌ مرسلٌ لتعدّد وجه الشّبه (الغنج والظّرافة).

- مشى التّبغدد حتّى في الدّهاقين: كنايةٌ عن سريان حُسن بغداد وظرفها وغُنجها في القُرى.

وفي قوله:

يا أمَّ تلكَ الّتي مِنْ (ألفَ لَيْلَتِها) لِلْآنَ يَعْبِقُ عِطْرٌ في التَّلاحينِ

في هذا البيت، يشبّه بغداد بشهرزاد وحكايا ألف ليلة وليلة. وفي هذه كنايةٌ عن استمرار حُسن بغداد من أيّام هارون الرّشيد حتّى الآن.

وفي قوله:

يا مُسْتَجَمَّ (النُّواسيَّ) الّذي لَبِسَتْ بِهِ الحَضارةُ ثَوْبًا وَشْيَ (هارونِ)

في هذا البيت يشبّه بغداد بحانة أبي نواس: تشبيه بليغٌ، وولنّ هذه الحانة مكانٌ للاستجمام وفيه نُسجت ثياب الحضارة الّتي ارتدتها الخلافة العبّاسيّة.

تتكرّر الاستعارات المكنيّة حتّى في البيت الواحد ، وذلك لاعتمادها على التّشخيص الّذي يربط بين الواصف والموصوف.

أدري بأنّكِ من ألفٍ مضَتْ هَدَرا للآن تَهْزَينَ منْ حُكْمِ السّلاطينِ

تَهْزَينَ إن لم تزل في الشّرقِ شاردةً منَ النّواويسِ أرواح الفراعينِ

- الأنغام السّمر: استعارةٌ مكنيّةٌ، فقد أعطى للنّغم صفة الجسد ولونه، وحذف المشبّه به، وأبقى اللّون جزءًا من لوازمه.

- على أيّ قيثارٍ قد انفجرت: استعارة تصريحيةٌ حيث يشبّه الأفواه المقهورة بالقيثار الّذي يبثّ ألحانًا فيها أنين ووجع وعذاب، هنا صرّح بالمشبّه به.

- دجلة تهزأ من حكم السّلاطين: استعارةٌ مكنيّةٌ.

- أرواحُ الفراعين: استعارةٌ تصريحيّةٌ، إذ شبّه المخلوقات الضّعاف بالنّواويس الحقيرة.

غنى صور الجواهريّ الشّعريّة، تُعبّر عن ذاته، لأنّ شعره صورة عن أعماقه وترجمان ذاته. فنرى في شعره أنّه أطلق العنان حتّى تجاوز المألوف، وهذا مردّه إلى طبيعة بيئته الّتي كان يعيشها، على الرّغم من تجديده في طبيعة الموضوعات التي تتلاءم مع أحداث عصره.

لقد لجأ الجواهريّ إلى توليد صور حديثة من صور قديمة، فعمليّة الصّورة المستندة إلى المخزون التّراثيّ الشّعريّ، ليست عمليّة منفصلة عن الشّاعر، بل عمليّة متّصلة يشارك في صنعها وإكمالها؛ لأنّها المولِّدة للأنساق الجديدة في أنظمتها المختلفة، للحصول على صور جديدة بعد إدخالها في نسيجه، ملتحمًا بها التحامًا منصهرةً فيه، حتّى أصبح مخزونه الشّعريّ ينصهر انصهارًا جديدًا، متّخذًا نسقًا يجري في نسغ القصيدة، فتبدو منسجمةً مع منطق الحياة وتناقضاتها نحو آفاقها التّجديديّة. وقد جعل عمليّة الإبداع وقفًا على المجابهة الّتي فتّقت الذّات المتفرّدة، والّتي قرّبت "بينه وبين واقعه وخصوصيّاته، وتمهّد لاستشراف موقف جديد" (علوان،١٩٨٣ :٢٧٣).

ب- المستقبلات البديلة، وتأثيرها في تشكيل الهُويّة الثّقافيّة التّجاوزيّة.

يعتمد الجواهريّ في شعره على البيان، من تشابيه واستعارات وكنايات، كما أنّ معجمه خاصٌّ به، وقريبٌ من معجم الشّعر العبّاسيّ في كثيرٍ من من مناحيه وتشبيهاته وأسلوبه وتراكيبه. فقد مثّلت قصائده النّزعة التّحرّريّة بولادة تجارب جديدة من دون التّخلّي عن المعطيات القديمة، فتآلفت في الشّعر الجديد التّجديدات الجريئة مع معطيات المدارس القديمة في وسطٍ من البحث الدّائب لاكتشاف ذرًا لم تُستشرف

من قبل... فبانت صوره الشّعريّة مميّزةً، متّخذةً منحًى مبدعًا في كتاباته، مستمدّةً من تجارب الواقع أفكاره المتنوّعة ورؤاه الخاصّة.

نجح الجواهريّ في اجتيازه للقصيدة الكلاسيكيّة نحو الواقعيّ والمحلّيّ والوطنيّ مُحاذيًا في مسيرته العربيّ والعالميّ؛ إذ نمت تجربته وغدت منتميةً إلى عصرها، ومستبِقةً حالها ومتطلّعةً نحو المستقبل، وبذلك أصبح شعره يتخطّى المراحل ويأبى الجُمود، يتجاوز الموروث القديم والمألوف، إلى امتدادات واسعة الأبعاد. فقد أضحت تجربته الشّعريّة مثالًا للشّعر الّذي لا يؤثّر فيه تقادم العهد ولا أُفول الجيل الّذي انتمى إليه. وقد رسّخت القصيدة الجواهريّة قوالب جديدة بالنّزول إلى أرض الواقع تفاعلًا مع تجربته، فغدت مُتجاوزةً ما سلف. وقد ذكر النّاقد الرّاحل عبد الجبّار عباس ذلك قائلًا: "حرص الجواهريّ على أن تتكافأ في شعره الجِدّة والعراقة فكان إقباله على شعر الفحول القدامى إقبالَ مَن يقرأ الدّيوان فيسيل فيه دمًا وفكرًا وروحًا. لئن كانت الثّورة رحلةً مستمرّةً إلى المستقبل، فإنّ عظمة الجواهريّ تقوم في جانب مهمّ منها على أنّه انفرد بين شعراء جيله وكثير من صغار شعراء الجيل التّالي، وجعل من نقده لآفات مجتمعه وثورته على لصوصيّة حكّام العهد المباد العملاء رحلةً إلى الثّورة والمستقبل يُردّدها شعرٌ لا تبلى جِدّته ولا يغرب شبابه... إنّه طارَ إلى المستقبل بجناحٍ أقدمَ عمرًا" (علوان، :٢٧٣)، والسّياق الّذي ينتهجه شاعرنا هو "الّذي يدفع دماء المعاصرة في القصيدة، ولذلك تجدهُ ينقل القصيدة الكلاسيكيّة نقلةً فنّيّةً ونوعيّة سواء في اللّغة أم الصّياغة أم الأسلوب" (غالب، ١٩٩٥: ٦). وعليه، يرى الدّكتور جلال الخيّاط ظاهرة الغضب والعنف في شعر الجواهريّ فيزعم أنّه "تجاوز الحاضر المتخلّف، ليبني مستقبل أفضل لأنّه ينظر إلى الإصلاح من خلال رفض الماضي المطلق" (الخيّاط،١٩٧٥ :٨١)، إلّا أنّ شاعرنا لم يرفض الماضي رفضًا قاطعًا، بل تعلّق بكثيرٍ من حباله حين كان يريد أن يُجسّد فكرة الغضب على الواقع، والثّورة على القيود. فالجواهريّ يختزن في ذاكرته كثيرًا من موروثه الثّقافيّ، ويعيد صياغة ذلك الموروث والإفادة منه بين الحين والآخر مُتفنّنًا في أسلوب تلك الصّياغة وشكلها الفنّيّ ؛إذ وظّف الجمع والتّكثيف بقدرةٍ لغويّة أسهمت في ملء فراغ النّصّ الّذي حدّده أمبرتو إيكو بقوله: "النّصّ إن هو إلّا نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي مِلؤها" (إيكو، ١٩٩٦ :٦٣). ولعلّ نوثروب فراي لم يكن مبالِغًا حين قال: " وكلّ ما هو جديد في الأدب ليس إلّا مادّة قديمة صُنعت مرّة أخرى بطريقةٍ تقتضي تصنيفًا جديدًا" (فضل، ١٩٨٠، ٣٣٨). ف "التّجديد عنده يجب أن يكون مقيّدًا بكلّ قيود الفنّ من وزن وقافية وأسلوب وموسيقى وجمال في الإعداد، فالمشي أسهل من الرّقص ولكنّ الرّقص هو فنٌّ مع أنّه مَشيٌ" (الدّجيليّ، ١٩٧٢، :٤٩)، فهو يعارض ما يُسمّى

بالشّعر الحديث أو الحرّ، فالحداثة لا تعني الرّكاكة إنّما هي تجديد لروح الشّعر العربيّ وتطوّره نحو الأفضل، وإن كان تجديده هذا في الشّكل لا يتجاوز موروثه فهو يُجدّد فيه ولا يأتي بجديد عليه، تعبيرًا عن أصالة مبدعٍ كبيرٍ يرى في قديمه جديدًا متجدّدًا.

وتقليد الجواهريّ من حيث نظمه للشّعر على عروض الخليل بن أحمد الفراهيديّ، لم يكن خضوعًا، وإنّما مجاراة وارتداء سمته لمنافسته ثمّ تجاوزه. فقد تغيّر موضوع نظم قصائده، (المدح، والهجاء، والوصف) وحلّت مكانها موضوعات جديدة (الظّلم الاجتماعيّ، والإقطاع، حقوق الشّعب...)؛ إذ بدأ يطّلع على أيديولوجيّة جديدة تُصوّر صراع الطّبقات، وتدعو إلى العدالة الاجتماعيّة...فأصبحت قصائده جزءًا من لغة العصر، محمّلة بمضامين جديدة، ومنجم لغويّ حديث، بذلك استطاع الشّاعر الولوج إلى عوالم أدبيّة لم تكن معروفة من قبل، "بإقامة علاقات جديدة ما بينها، توحي بأصالة تجربة الشّاعر" (الجنابيّ، ۲۰۰۳، :۱۱) مخترقًا بناء الشّعر القديم بحركة تصاعديّة مستمدًّا مفرداته من الحياة المألوفة، فقد أدخل لغة عصره في نسيجه الشّعريّ بعد أن شحنها بصدق مشاعره، وسِعة خياله؛ ليتربّع على عرش الأدب العربيّ لحقبة انتقاليّة استغرقت عقدًا كاملًا تقريبًا، ليدخل بعدها إلى مرحلة التّجديد الفعليّ في شعره، بعد أن مزج التّراث بالمعاصرة بغية مقتضيات الحداثة، ذلك للتّعبير عن المستقبل المشرق، ولا سيّما أنّ الجواهريّ "اكتشف أنّ زمن العبوديّة قد تغيّر، وأصبح بوِسع الشّاعر أن يتمرّد على نمط الضّغوط القديم بالجديد" (فاخرميا، ۲۰۰٦، :۹۲-۹۳). استندت ثقافتنا العربيّة إلى معارف سابقة، وأضافت إليها عبر تجربتها الحضاريّة وتطوّر وعيها. فهي صورة متطوّرة ومتجدّدة في رحلتها الحضاريّة، فلو حصرت ثقافتنا العربيّة نفسها في الصّحراء لَظلّت أسيرة المكان، ولو رفضت الجديد لصارت أسيرة الزّمان. فالثّقافة كالشّجرة تجدّد لحاءها، وتحافظ على ما صلُح من نسغها باستمرار، وتبقى شجرة مثمرة معطاء، بل إنّ عطاءها وليد تجدّدها الدّائم. واللّغة كالكائن الحيّ يحمل في أجنّته كلّ الخصائص الماديّة والرّوحيّة والفكريّة لأمّة من الأمم. لقد استحالت اللّغة العربيّة شجرة وارفة الظّلال يستظلّ بها العرب جيلًا بعد جيل، ويُشذّبون غصونها حسب العصور والفصول، ويسكبون فيها حسَّهم وروحَهم، فكانت إيقاعيّة الحروف المركّبة صدًى لما في الإنسان العربيّ من فكرٍ وإحساسٍ. واللّغة العربيّة حاضنة الذّات العربيّة فكرًا وثقافةً وحضارةً بكلّ العناصر المكوّنة للثّقافة والحضارة النّاتجة منها، وهي إنجازات الفكر العربيّ عبر تاريخه الطّويل، فقد تميّزت بخصائصها المتفرّدة بها عن اللّغات الأخرى، و بسبب غزارة قاموسسها، وقدرتها على التّطوّر الحضاريّ.

المصادر والمراجع

- أبو ديب، كمال. (١٩٨١). جدليّة الخفاء والتّجلّي. ط٤. بيروت: دار العلم للملايين.
- إيكو، أمبرتو. (١٩٩٦م). القارئ في الحكاية "التّعاضد التّأويليّ في النّصوص الحكائيّة". ترجمة: أنطوان أبو زيد. ط١. المركز الثّقافيّ العربيّ. بيروت: الدّار البيضاء.
- جحا، ميشال خليل. (٢٠٠٣). أعلام الشّعر العربيّ الحديث "من أحمد شوقي إلى محمود درويش". ط٢. بيروت: دار العودة.
- الجنابيّ، يونس عباس. (٢٠٠٣). الجواهريُّ وهُويّة المعاناة الفكريّة. لا.ط. بغداد.
- الجواهريّ، محمّد مهدي. (د.ت). الدّيوان في سبعة أجزاء. صحّحه وضبط بحوره الدّكتور مرشد جعفر الدّاكي. لا.ط. لا.م.
- الخيّاط، جلال. (١٩٧٥). الشّعر والزّمن. لا.ط. دار الحريّة للطّباعة.بغداد: وزارة الإعلام.
- الدّجيلي، عبد الكريم. (١٩٧٢). الجواهريّ شاعر العربيّة. لا.ط. مطبعة الآداب. النّجف الأشرف.
- عبد التّوّاب، صلاح الدّين. (لا.ت). الصّورة الأدبيّة في القرآن الكريم . لا.ط. لا.ن.
- العشماويّ، محمّد زكي.(١٤١٤/١٩٩٤). قضايا النّقد الأدبيّ بين القديم والحديث. ط١.بيروت: دار الشّروق. بيروت.
- علوان، علي عباس.(١٩٨٣). تطوّر الشّعر العربيّ الحديث في العراق. لا.ط. بغداد: منشورات وزارة الإعلام.
- العلويّ، حسن. (١٩٨٦). الجواهريّ ديوان العصر. لا.ط. دمشق: منشورات وزارة الثّقافة.
- غالب، علي ناصر. (١٩٩٥). "لغة الشّعر عند الجواهريّ". أطروحة دكتوراه. جامعة البصرة.
- غراب، سعيد أحمد. (٢٠٠٧). شعر المناسبات الدّينيّة ونقد الواقع المعاصر. ط١. العلم والإيمان للنّشر والتّوزيع. كفر الشّيخ.
- فاخرميا. (٢٠٠٦). الجواهريُّ شاعر التّجديد والثّورة، لا.ط. سوريا: دار المرساة للطّباعة والنّشر.
- فضل، صلاح. (١٩٨٠م). نظريّة البنائيّة في النّقد الأدبيّ. لا.ط. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريّة.
- هلال، محمّد غنيمي. (١٩٩٧م). النّقد الأدبيّ الحديث. لا.ط. بيروت: دار العودة.
- الورقيُّ، السّعيد.(١٩٨٤م). لغة الشّعر العربيّ الحديث "مقوّماتها الفنّيّة وطاقاتها الإبداعيّة". ط٣. بيروت: دار النّهضة العربيّة للطّباعة والنّشر.
- يموت، غازي. (١٩٩٦م). الفنُّ الأدبيُّ "أجناسه وأنواعه". ط٢. دار الحداثة. لا.م.

Al-Jawahiri: A Vision of the Cultural Contract for Alternative Receptions

Abstract:
Poetry is one of the intellectual structures that continuously undergo transformation, as it serves as a relief from the burdens of a dark world constantly threatened by change. Therefore, poetry remains in a state of transformation, producing intellectual mechanisms that must culturally evolve without settling to respond to the social, cultural, and political transformations. This response is necessary to keep pace with the attempts to advance poetically in theory and creative creation. These attempts were priorities of the poetic revival movement, in which the poet Muhammad Mahdi Al-Jawahiri played a pioneering role, seeking uniqueness and a transcendent vision in Arabic poetry, making him the poet of the future at that time. He exceptionally utilized the Arabic language, revealing the dialectical relationship between vision and the multifaceted referential world.

Al-Jawahiri's poetic vision was neither stable nor certain, as its components were subject to real (temporal and spatial) changes, psychological states, and free intellectual and cognitive growth, establishing a transcendent awareness with a dynamically evolving vision, revealing an infinite horizon parallel to the depth of Al-Jawahiri's poetic experience...

Keywords: Poetic revival, transcendence, vision, thought, culture.