جامعة مؤتة

كلية الدراسات العليا

شِعريّة الهِجَاءِ السّياسي - دراسة في شعر أحمد مطر

إعداد الطالب

هشام حمد الكساسبة

إشراف

الأستاذ الدكتور سامح عبد العزيز الرواشدة

أطروحة مقدمـــة إلى كليـــة الدراســـات العليـــا
استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه
في الأدب / قســـــم اللغـــة العربيـــة وآدابهـــا

جامعة مؤتة، 2016م

الآراء الواردة في الرسالة الجامعية لا تُعبر
بالضرورة عن وجهة نظر جامعة مؤتة

MUTAH UNIVERSITY

College of Graduate Studies

جامعة مؤتـــة

كلية الدراسات العليا

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب مشام حمد عطا الكساسبة

والموسومة بـــ:

شعرية الهجاء السياسي دراسة في شعر احمد مطر

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درج الدكتوراه في دراسات أدبية

القســـم : دراسات أدبية

	التوقيع	التاريخ	
أ.دسامح عبدالعزيز خلف الرواشدة		٢٠١٦/٠٢/٢٤	مشرفا ورئيسا
أ.د.محمد علي الشوابكة		٢٠١٦/٠٢/٢٤	عضوا
أ.د. طارق عبدالقادر المجالي		٢٠١٦/٠٢/٢٤	عضوا
أ.د. محمد عزالدين المناصرة		٢٠١٦/٠٢/٢٤	عضوا
		٢٠١٦/٠٢/٢٤	عضوا

عميد كلية الدراسات العليا

د.محمد المحاسنة

الإهداء

إلى تلك الروح الغائبة الحاضرة، التي أشعلتني وانطفأت، لها مني عميــق الــدعاء بالرحمات **(أبي في ذاكرة الوجدان)**.

إلى الحاضرة المتربعة على عرش الروح، التي أطعمتني شهد الحياة **(أمي)**.

إلى قمري ونجومي في سماء الصفاء والنقاء **(زوجتي وأبنائي)**.

إلى تلك الأرواح التي ما فنيت تدعوا لي ... **(إخوتي)**.

هشام حمد الكساسبة

الشكر والتقدير

أتقدّم بجزيل الشّكر وعظيم الامتنان لأستاذي الفاضل الأستاذ الدكتور سامح الرواشدة لإشرافه على إنجاز هذه الدّراسة ومتابعتها وتقويمها، ولِمَا أحاطني به من اهتمام ورعاية طيلة مراحل البحث والدّراسة؛ حيث كان نِعمَ الموجّه لي بجميع مراحلها كما أتقدّم بجزيل الشّكر إلى الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة: الأستاذ الدّكتور محمّد الشّوابكة، والأستاذ الدكتور عزّ الدين المناصرة والدكتور طارق المجالي؛ لتفضّلهم قبول مناقشة هذه الدّراسة، وتحمّل أعباء قراءتها وتصويب ما اعوجّ فيها، وجزاهم الله عنّي خير الجزاء وعظيم الثواب.

هشام حمد الكساسبة

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
الإهداء	أ
الشكر والتقدير	ب
فهرس المحتويات	ج
الملخّص باللغة العربية	هـ
الملخّص باللغة الإنجليزية	و
المقدمة	ز
مدخل: الشعر السّياسي	1
الفصل الأول: التوازي والتكرار	5
1.1 التوازي الصوتي (الفنولوجي)	10
2.1 التوازي الصرفي	14
3.1 التوازي النحوي التركيبي	24
4.1 التوازي والقافية	30
الفصل الثاني: شِعريّة التناص	37
1.2 التناص الديني	40
2.2 التناص التاريخي	49
الفصل الثالث: شِعريّة المُفارَقَة	56
1.3 أنواع المُفارَقَة في تجربة أحمد مطر الشِعريّة	59
1.1.3 المُفارَقَة اللفظيّة	59
2.1.3 المُفارَقَة الهزلية	66
3.1.3 المُفارَقَة التصويرية	70
1.3.1.3 مُفارَقَة الأحداث	71
2.3.1.3 مُفارَقَة الفجاجة	73
3.3.1.3 المُفارَقَة الدرامية	74
4.3.1.3 مُفارَقَة الاستخفاف بالذات	79
5.3.1.3 المُفارَقَة ذات المعطيات التراثية	81
6.3.1.3 المُفارَقَة بين طرفين معاصرين	85

4.1.3 مُفارَقَة التشويه 87
الفصل الرابع: شِعريّة الانزياح 90
1.4 الانزياح الإسنادي (المنافرة) 91
1.1.4 التنافر الاسمي 93
2.1.4 التنافرُ الفعليّ 98
3.1.4 التنافرُ الإضافي 102
4.1.4 التنافرُ النعتي 105
2.4 الانزياحُ التركيبيّ 107
1.2.4 التقديم والتأخير 107
2.2.4 الحذف 110
3.2.4 الإلتفات 117
3.4 الانزياح البصري 120
1.3.4 الفراغ والمساحة المفتوحة 121
2.3.4 التقطيع 123
الفصل الخامس: الصورة الشِعريّة 127
1.5 الصورة الحسيَّة 130
1.1.5 الصورة اللَّمسية 130
2.1.5 الصورة السمعية 134
3.1.5 الصورة الشمية والذوقية 136
4.1.5 الصورة البصرية 140
2.5 تراسل الحواس 142
3.5 الصورة الساخرة 144
4.5 التجسيم والتشخيص 149
5.5 الصورة الدرامية 154
6.5 استثمار الصورة من خلال البناء التوقيعي 159
الخاتمة 164
ثبت المصادر والمراجع 167

الملخّص

شِعريّة الهجاء السّياسي - دراسة في شعر أحمد مطر

هشام حمد الكساسبة

جامعة مؤتة، 2016

تحرّى الباحث – في أطروحته هذه – دراسة بعض الظواهر الأسلوبية في تجربة أحمد مطر، التي أسهمت في تشكيل سماته الشِّعريّة، وتتبّعها ورصدها، معلِّلةً أبعادها الدلالية.

تضمّنت الدراسة مقدمّةً وتمهيداً وخمسةَ فصول، إذ عرض التمهيد للشعر السّياسي، من حيث المفهوم والحدود.

وتناول الفصل الأول ظاهرة التّوازي والتكرار، وقد جاءت هذه الظاهرة موزّعةً على ثلاثة أنماط، يمثّل النمط الأول: التوازي الصوتي، ويمثّل النمط الثاني: التوازي الصرفي، وجاء الأخير ليمثل: التوازي النحوي – التركيبي – وأُنهِيَ الفصل بالدور الذي تلعبه القافية في تحقيق إيقاع النّص.

أمَّا الفصل الثاني: فقد تناول التّناص من جانبين هما: - الديني والتاريخي-، وبهما كُشِف أثر التناص في تحقيق شِعريّة الهجاء السّياسي.

وتناول الفصل الثالث ظاهرة المُفارَقَة بأنواعها(المُفارَقَة اللفظيّة، والمُفارَقَة الهزليّة، والمُفارَقَة التّصويريّة، ومُفارَقَة التشويه) و قد كشفَتْ عن تناقضات الواقع المظلم مع الماضي المشرق.

في حين درس الفصل الرابع ظاهرة الانزياح بأشكاله(الانزياح الإسنادي، والانزياح التّركيبي، والانزياح البَصَرِي) وقد أسهمت هذه الظاهرة في تحقيق شِعريّة النص.

وجاء الفصل الأخير ليتناولَ الصورة الشِعريّة، وقد تم دراستها من عدّة جوانب حيث كان لها أثر بالغ في وسم النّص بالشِعريّة.

وقد أنهى الباحثُ الدراسةَ بخاتمة تضمَّنت أبرزَ النتائج التي توصلت إليها، ثمَّ عَرَض ثبتاً بالمصادر والمراجع التي أفادَتْ منها.

Abstract

The Poetic characteristic of Political Satirizing- A study in Ahmad Matar's Poetry

Hesham Hamid Al-Kasasbeh

Mutah University , 2016

In his thesis, the researcher addressed some of the stylistic phenomena in Ahmad Matar's poetry which contributed to forming his poetic characteristics, pursuing these phenomena, and monitoring them so as to attribute their semantic dimensions.

The study included the following: An introduction, a preface and five chapters. The preface introduced the political poetry in terms of concept and limitations.

The first chapter addressed the phenomenon of parallelism and repetition. This phenomenon was distributed to three patterns, the first one represents the acoustic parallelism. The second pattern represents the morphological parallelism, whereas the last pattern represents the grammatical parallelism. The chapter was concluded by showing the role that the rhyme plays to achieve the rhythm of the text.

The second chapter addressed intertextuality from two sides: the religious and the historical sides, and in them he discovered the effect of intertextuality on achieving the poetry political satirizing.

The third chapter addressed the irony phenomenon with all its types (the verbal irony, the comic irony, the pictorial irony and the mutilation irony), and it revealed the paradoxes of the dark present with the brightness of the past.

The fourth chapter discussed the displacement phenomenon with all its kinds (predicative displacement, compositional displacement and visual displacement), in which this phenomenon contributed to achieving the poetic characteristic of the text.

The fifth chapter discussed the poetic image, which was addressed from several patterns and which had a big influence in marking the text with the poetic characteristic.

The researcher concluded the study with a conclusion that included the most prominent results of the study. Then, he viewed the resources and references which he included in his study.

المقدّمة:

الحمدُ لله ربِّ العالمين، المُنعِمِ علينا بنور الهداية، والصّلاةُ والسّلامُ على النبيّ العربيّ ومَنْ اتّبع نهجه إلى يوم الدين وبعد.

فقد ظلَّ الشّعر السّياسي عبر عصور الشّعر العربي بمثابة المنبر المعدّ لنشر الدّعايات لكل الأطراف السّياسية المتصارعة؛ حيث كانت السّجالاتُ الشِعريّةُ مِثالاً حيّاً للصراعات السّياسية منذ نشوء هذا الشّعر في العصر الجاهلي، الذي تمثّل بمناصرة القبيلة، أي أنّه نشأ مع الجماعة العربيَّةِ في شكلها القَبَليّ، وانتقل معها حين أخذت صورة الإمارة والدولة، حاملاً بذلكَ هويتها وكيانها، فكانَ بمثابة المرآة التي عكست أحداثَ ذاك العصر.

وانطلاقاً من ذلك، فإنّ هذا اللون من الشعر لم يكن وليد الحداثة، إلا أنه أخذ طابعاً أشمل وأعمّ لعمق الحدث المتغلغل في الواقع العربي الراهن، وليس أدلَّ على ذلكَ من الكوارث والنكبات التي حاقت بالأمة العربية، حين تعرضت للاستعمار الذي كوَّن شرخاً في جسدها ظلّ يعاني منه أبناء الأُمّة حتى يومنا هذا، حيثُ ترك بصماتٍ واضحةً فوق الأرض والإنسان، وقد أدرك هذا البُعد المأساويّ بعضٌ من مثقفي العرب، لا سيّما أنّهم رأَوا أنّ تلك البصمات قد طالَتْ بعض السُّلطات العربيّة، لتغدو أكثرَ ولاءً وانتماءً للغرب فرفضوا الحياد، والصّمت، على الرّغم من إدراكهم قسوة الأساليب الّتي ستُمارَس بحقّهم، فبَرَزَت أصواتهم تنادي بدحض السّلطة التي انحرفت عن مسارها حين أخَذَت تتكّل بالمثقف وتضطهد الحرية؛ فظهرت الآفاتُ السّياسيّة والاجتماعيّة والاقتصاديّة.

وكان من بين هذه الأصوات التي ظهرت نصرةً للحق ووفاءً للعروبة الشّاعر العراقي أحمد مطر الذي توسم المثقفون باسمه بروز الأمل.

وُلد أحمد مطر سنة (1954) في قرية (التنومة) إحدى نواحي شط العرب في البصرة، إذ عاشَ فيها طفولته قبل أن تنتقل أُسرته إلى محلَّة الأصمعي.

بدأ مشواره الشّعريّ في سنٍّ مبكرةٍ، إلاّ أنَّ هذه التجربة لم تخرج عن نطاق الغزل والرومانسية، مقلّداً في ذلك التراث العربيّ القديم.

لقد شاب حياته كثيرٌ من القسوة والظروف القاهرة التي تتمحوّر حول الفقر والحرمان، إضافةً إلى الأحداث السّياسيّة التي كان يمرُّ بها العراق، وهو أمرٌ جعله يلقي بنفسه في دائرة السياسة مرغماً، فأخذ يتناول موضوعات تنطوي على تحريض الناس واستنهاض هِمَمِهِم بغيةَ البعث والخلاص، يقول: (ألقيت بنفسي مبكراً في دائرة النار عندما تكشفت لي خفايا الصراع بين السلطة والشعب، ولم تطاوعني نفسي على الصمت أولاً، وعلى ارتداء ثياب العرس في المآتم ثانياً، فجذبت عنان جوادي ناحية ميدان الغضب)، من هنا أخذت حياة أحمد مطر اتجاهاً آخرَ تمثَّل بالاضطهاد والتنكيل والنفي، فقد سُجِن في مدينة الكوت، وانتقلَ بعدها هارباً من السلطة في وطنه إلى الكويت، حيثُ عملَ في جريدة (القبس) التي كانت فاتحة تجربته، وفي القبس تعرف إلى الفنان الكاريكاتيري ناجي العلي، لكنَّه لم يستقر طويلاً في الكويت، فانتقلَ إلى لندن سنةَ (1986) بسبب رفضه المساومة على مبادئه ومواقفه الجريئة، ورفضه التقليل من الحدة في أشعاره التي كان ينشرها في (القبس).

ونظراً لما تميّزت به أعمال أحمد مطر من طاقةٍ فنِّيّةٍ عاليةٍ ورؤىً دلالية أغنَت التجربة على النهوض والانطلاق، فقد رأيت في دراستها وتقصّي خباياها أمراً أغرى بي لتناول تلك الأعمال في دراسةٍ أسلوبيةٍ، معتمداً المنهج الوصفي التحليلي في أطروحتيّ الموسومة بـ (شِعريّة الهجاء السّياسي – دراسة في شعر أحمد مطر)، التي تكمن أهميّتها في أنّها تتناول موضوعاً هامّاً في تجربة الشّاعر التي لم تلقَ اهتماماً بالغاً لدى كثيرٍ من الباحثين، وجُلُّ ما نجده دراساتٍ عامّةً لم تتناول الموضوع بشكلٍ مُستَقلٍّ.

وقد قُسِّمَتْ مادة الدراسة إلى تمهيدٍ وخمسة فصول، عرض التمهيد للشعر السّياسي من حيثُ المفهوم والحدود. وتناولَ الفصل الأول التوازي والتكرار وقد تمَّ دراستهما عبر التقسيم التالي.

التوازي الصوتي (الفونولوجي) والتوازي الصرفي (المورفولوجي) والتوازي النحوي التركيبي.واختُتِم هذا الفصل بالدور الذي يلعبه التوازي في تحقيق إيقاع النص.

وجاء الفصل الثاني ليدرس التناص الذي شكّل نموذجين – الديني والتاريخي – ودار الفصل الثالث حولَ المُفارَقَة التي قُسِّمَت بدورها أقساماً شتّى تمثّلت فيما يلي:

أ. المُفارَقَة اللفظيّة؛ وقد تمَّ تناولها حسب نمطين: تضاد بين لفظين، وتضاد اللفظ مع السياق.

ب. وتناول القسم الثاني المُفارَقَة التصويريّة، وقد تمَّ دراستها حسب الأنماط التالية: (مُفارَقَة الأحداث، ومُفارَقَة الفجاجة، والمُفارَقَة الدرامية، ومُفارَقَة الاستخفاف بالذّات، والمُفارَقَة ذات المعطيات التراثية، والمُفَارقة بين طرفين معاصرين)

ج. المُفارَقَة الهزلية.

د. مُفارَقَة التشويه.

أمَّا الفصل الرابع، فقد نهض بدراسة الانزياح الذي قُسِّم إلى أقسامٍ مختلفةٍ: تناول الأول الانزياح الإسنادي وفق الأشكال التالية: تنافر الإسناد الاسمي، وتنافر الإسناد الفعلي، والتنافر الإضافي، والتنافر النعتي، أمّا الثاني فقد نهض بدراسة الانزياح التركيبي الذي انحصرَ فيما يلي: التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات، في حين جاء الثالث لدراسة الانزياح البَصَرِي الذي أخذ الأشكال التالية: الفراغ، والمساحة المفتوحة، والتّقطيع.

أمّا الفصل الخامس والأخير، فقد تناول الصورة الشِعريّة التي تمَّ رصدها من خلال تقنياتها المختلفة المتمثلة بالصّورة الحسّيّة، وتراسل الحواس، والصورة السّاخرة، والتّجسيم و التشخيص، والصورة الدرامية، واستثمار الصورة من خلال البناء التوقيعي.

وأُنهيت الدراسة بخاتمةٍ، عرضت أبرز النتائج التي توصّلت إليها، ثمَّ بثبتٍ للمصادر والمراجع التي اعتمدتها، والتي أُدين لها لما قامت به من إثراء الدراسة وإغنائها، وللأنصاف لابدَّ من الإشارة إلى أن التجربة المطريّة قد حظيت باهتمام بعض الدارسين الذين تناولوها بالشرح والتحليل، نذكر منها (عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر) لكمال غنيم، و(الغضب والتمر وفي شعر أحمد مطر) لأحمد جلال العاصي.

ووفاءً مني لمبدأ حق، وامتثالاً لقول الله عز وجل: ﴿هَلْ جَزَاءُ الْإِحْسَانِ إِلَّا الإِحْسَانُ﴾ أتقدم بعميق الشكر والامتنان لأستاذي الدكتور سامح الرواشدة، لمتابعته المتواصلة لهذا العمل، والذي ما كان ليرى النورَ لولاه، فإنّك والله خيرُ من أعطى وقدَّم، راسماً طيفك في كلِّ فكرٍ حرّ، فجزاك الله خير الجزاء، ولا يفوتني أن أتقدّم بجزيل الشكر لأعضاء لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور محمّد الشوابكة والأستاذ الدكتور عزّالدين المناصرة والدكتور طارق المجالي فجزاهم الله عنّي خير الجزاء وعظيم الثواب.

اللهمّ هذا جهدي أضعه بين أيديكم، فإن أصبت فهو من الله – عزّ وجلّ – وإن قصرت فحسبي أني اجتهدت وما توفيقي إلاّ بالله.

والسلام عليكم ورحمة الله وبركاته

الباحث

مدخل: الشعر السّياسي

يُعد الشعر السّياسي أداة من الأدوات السّياسية النافعة للسلطة العادلة أو الجائرة على حدّ سواء، وقد ظلّ هذا اللون من الشعر متداولاً عبر العصور المختلفة فلا تكاد تخلو حقبة زمنية منه.

ولا بدّ للدراسة وهي بهذا الصدد من توضيح المعنى المعجمي للفظة "سياسة"، إذ أوردها صاحب اللسان تحت مادة "سَوَسَ"، والسوس: الرياسة، يُقال: ساسهم إذا رأسهم، ويُقال: سوّسوه إذا رأسوه، وساس الأمر سياسة قام به، والجمع ساسة وسوّاس:

سادة قادة لكلِّ جميع ساسة للرّجال يوم القتال

ويُقال: سُوّس الرجل أمور الناس إذا ملك أمرهم، ويروى قول الحطيئة:

لقد سُوّست أمر بنيك حتى تركتهم أدقّ من الطحين

وفي الحديث: كان بنو إسرائيل يسوّسهم أنبياؤهم، أي تتولى أمورهم، كما يفعل الأمراء والولاة بالرعية، والسياسة : القيام على الشيء بما يصلحه، وبهذا فإنّ السياسة بالمعنى اللغوي: ولاية شؤون الرعية، وتدبير أمورها، والاضطلاع بأمرها ونهيها[1].

أمّا في الاصطلاح، فقد كانت في عُرف المسلمين منوطة بالإمامة، أي الخلافة، من هنا نجد أن الماوردي عرّفها بقوله: "الإمامة موضوعة لخلافة النبوّة في حراسة الدين وسياسة الدنيا"[2].

وعرّفها ابن خلدون في مقدمته بأنها: "حمل الكافة على مقتضى النظر الشرعي، في مصالحهم الأخروية والدنيوية الراجعة إليها إذ إنّ أحوال الدنيا ترجع

([1]) ابن منظور،(جمال الدين محمد بن مكرّم) لسان العرب، تحقيق عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، م6، مادة "سَوَسَ"، ص108.

([2]) الماوردي (أبو الحسن علي بن محمد)، أدب الدنيا و الدين، تحقيق و تعليق محمد فتحي أبو بكر، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط2، 1991، ص336 .

كلها عند الشارع إلى اعتبارها بمصالح الآخرة، فهي في الحقيقة خلافة عن صاحب الشرع في حراسة الدين وسياسة الدنيا"[1].

ولا يختلف الغربيون في نظرتهم للسياسة عن المسلمين فقد نظروا إليها على أنها فنّ الحكم، والرجل السّياسي هو الذي يمارس أعمال الإدارة المدنية وهو أيضاً الحاكم الرسمي الموجه الناصح[2].

على أنّ ما يهمنا في هذا الصدد هو الشعر السّياسي أو الأدب السّياسي الذي هو "الفن القولي شعراً وكتابة وخطابة وحواراً، الذي يتعاطى شؤون الحكم تأييداً أو تفنيداً، أو يتناول علاقة الأمة بغيرها في حرب أو سلم"[3].

هذا الأدب عرفته كل العصور، فهو ليس وليد الحداثة، فقد كان شائعاً في العصر الجاهلي، وإن كان على مستوى مصغّر، لأنه مصبوغ بصبغة القبيلة التي كانت أشبه بـ"دويلة، أو تشبه الدويلة شبهاً قويّاً، إلا أن نظام الدويلة مكتوب، ونظام القبيلة هو عُرفها المتبع وتقاليدها المتوارثة، ومن هنا يصح أن نعد الشعر القبلي المتصل بمصالح القبيلة والدفاع عنها والرد على خصومها شعراً سياسياً"[4].

وبمجيء الإسلام خضعت كثير من القبائل المتناثرة تحت إمرة سلطان واحد فاندثرت العصبية القبلية وحل محلها الروح الإنسانية الواحدة فأخذ الشعر يسند هذا النظام الجديد ويسايره فكان سجل الأمة في عهد تكوينها، والدولة الإسلامية في بسط نفوذها[5].

([1]) ابن خلدون،(عبدالرحمن بن محمد)، مقدمة ابن خلدون، تحقيق علي عبد الواحد وافي، مطبعة البيان العربي بمصر، ط1957,1، م2، ص518.

([2]) الحوفي (أحمد محمد)، أدب السياسة في العصر الأموي،دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط5، ص7.

([3]) الحوفي، أدب السياسة في العصر الأموي، ص8.

([4]) الحوفي، أدب السياسة في العصر الأموي، ص9.

([5]) انظر: الشايب (أحمد)، تاريخ الشعر السياسي الى منتصف القرن الثاني، دار القلم، ط1، 1976، م1، ص162-166.

واعتمادا على ذلك يصح القول إن هذا الشعر قد اصطبغ بصبغة سياسية أخذت تظهر في شعر عدد من شعراء هذا العصر ، كحسان بن ثابت ، وكعب بن مالك وعبد الله بن رواحة ، حتى إذا وصلنا إلى الدولة الأموية وجدنا أن هذا الشعر كان لسان الثورات الأهلية طوال احتدامها ، والأحزاب السياسية في فترة اضطرابها، وكان لظهور الفرق السياسية من خوارج وشيعة وزبيريين وعباسيين الأثر العظيم في تطور هذا اللون من الشعر، فبرز عدد غير قليل من الشعراء الذين كانوا سجل هذا العصر مثل عبدالله بن همام السلولي والكميت بن زيد الأسدي وظهر من الخوارج عمران بن حطان، ناهيك عن النقائض التي دارت بين الجرير والفرزدق، وإن مثل هذان الشاعران المنهج السياسي بشكل مصغر لأنهما تفاخرا بالقبيلة[1].

ولم يسقط هذا الشعر بسقوط الدولة الأموية بل شق طريقه ليأخذ موقعه في الدولة العباسية فكان سجلا حافلا لأحداث هذه الدولة إذ صور واقعها المعيش من حيثُ الطالبان الذين ينقمون عليها والشعوبية التي تناهضها[2].

أما في العصر الحديث، فقد عانت الأمة العربية والإسلامية من تمزقات سياسية خضعت نتيجتها خلال الحربين العالميتين الأولى والثانية لسيطرة الدول الأجنبية، إلا أن نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كانتا فاتحة الانطلاق للدول المُستعمرة عبر الثورات التي شُنّت في وجه المستعمر الدخيل، فالمستعمر وإن كان قد ذهب بصورته الفيزيائية، فإن آثاره ومخلفاته كانت ولا زالت باقية في تلك الدول، وذلك من خلال ربط سياستها بسياسته، الأمر الذي جعل عدداً غير قليل من زعماء تلك المرحلة متواطئين مع السياسة الغربية، فأخذوا يعملون على قمع الحريات بغية إبقاء الأمور على ما كانت عليه، إرضاءً للسياسة الغربية.

ومن هذا المنطلق نجد أن كثيراً من شعراء الحداثة قد نذروا أنفسهم للذود عن الكرامة والحريّة العربية المسلوبة، فأخذوا ينظمون قصائدهم الثورية، آملين منها أن تكون المفعول الأمثل والأقوى لإيقاظ الشعوب من سباتها.

([1]) انظر: الشايب، تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، ص 160 - 168.

([2]) الشايب، تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، ص 167.

ووفاءً لهذا المبدأ نجد أن شريحة لا بأس بها من هؤلاء الشعراء قــد حُــرّم عليهم العيش في أوطانهم، عندما فرضت السلطات عليهم النفي والتطواف والتشرد في سائر المعمورة، ولم يقتصر الأمر على هذا الحد، بل تجاوز ذلك عندما أُسقطت عن بعضهم الهوية، ليحرموا من أوطانهم إلى الأبد، وليس أدل على ذلك من الشاعر العراقي بدر شاكر السياب ، ومظفر النواب وغيرهم ممن حُرموا من أوطانهم ونُكّل بهم.

وأحمد مطر في ظلّ هذه المعطيات أبى على نفسه إلا أن يدخل دائرة النار، عندما تكشّفت له خفايا الصراع بين السلطة والشعب، حتى بات يُلقّب بهجّاء السياسة العربية، الأمر الذي جعله من أقرب شعراء الحداثة إلى قلب المثقف العربــي، لمــا لقصائده من وقع على القلب؛ لأنها –حقيقة- تحاكي الطموح العربي والآلام الحيــة للأمة.

الفصل الأول

التوازي والتكرار

لقد راج مفهوم التوازي رواجاً واسعاً عندما واجه استحساناً وقبولاً كبيـــرين لدى النقاد المحدثين، ولا شكّ أنّ جذور هذا المفهوم كانت ضاربة في الدرس النقدي العربي، إذ كان متداولاً لدى النقد العربي القديم تحت أسماء مختلفـــة، "كالمســـاواة والطباق والموازنة والتناسب والمقابلة والمشاكلة والترصيع والتصريع ورد العجـــز على الصدر"[1].

وقد عُرّفت الموازاة لغة في لسان العرب على أنها: "المقابلـــة والمواجهـــة"، يقول ابن منظور: "الأصل فيه الهمزة، يُقال: آزيته إذا حاذيته"[2].

أمّا في الاصطلاح، فقد تفاوتت المعاجم اللغوية والمصطلحية والتاريخية في تعريف التوازي وتحديد خصائصه، إلا أنها تكاد تتفق على أنه: "التشابه القائم على تماثل بنيوي في بيت شعري أو أبيات شِعريّة، وعادة ما يكون التشابه بين المتوازيين باعتبارهما طرفين متعادلين في الأهمية من حيث المفهوم والدلالة، ومتماثلين مـــن حيث الشكل وفي التسلسل والترتيب"[3].

ويأخذ التوازي هذا التعريف في المعاجم الأدبية الأجنبية: "تشـــابه البنيـــان، واختلاف المعاني".[4]

([1]) انظر، القيرواني (ابن رشيق)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل – بيروت، ط5، 1981، ج1، ص174، 250، 326، و ج2، ص5، 9، 19.وانظر أيضا : الخطيب القزويني (محمد بن عبدالرحمن بن عمر)، الإيضاح في علوم البلاغة و المعاني والبيان والبديع، تحقيق ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية – بيروت، ط1، 2003، ص343 – 390 .

([2]) انظر، ابن منظور، لسان العرب، م3، مادة "وَزَيَ" ص922.

([3]) مفتاح (محمد)، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، بيـــروت، ط1، 1996، ص97.

(4) مفتاح، التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية، ص 97 .

وقد تمثلت مظاهر التوازي في المقولات المنطقية الأرسطية والعربية[1]، فكتاب الخطابة –لأرسطو- يتوقف على الجوانب المهمة لهذا النسق تحت تسميات مختلفة، كالتقابل والمضارعة والسّجع[2].

وذهب الناقد الأمريكي (غي ولسن ألن) إلى أنّ الباحثين في العصور الوسطى قد تنبهوا إلى أهمية التوازي في الإنجيل، وبيّن أن أول من شرح هذه الظاهرة شرحاً مفصلاً هو الراهب (لوث) عام 1753، محاولاً استخلاص بعض ضروب التوازي في الأسلوب الإنجيلي[3].

كما يرى (ألن) أن الشاعر الأمريكي (وولت وتمن) قد كرّس ضرب التوازي في تجربته الشِعريّة، مستفيداً من الأسلوب الإنجيلي، ومستعيضاً به عن الوزن التقليدي الذي يفتقر إليه شعره[4].

وقد رأى الغربيون أن كلّ ما يخص البنية الإيقاعية والموسيقية خاضع للتوازي، وهذا ما نستشفه عندما نقل (رومان ياكبسون) وجهة نظر (هوبكنز) التي تقول: "إن الجانب الزخرفي في الشعر وقد لا نخطئ حين نقول بأنّ كل زخرف يتلخص في مبدأ التوازي، وإنّ بنية الشعر هي بنية التوازي المستمر، الذي يمتد مما يُسمى بالتوازي التقنّي للشعر العبري، والترنيمات التجاذبية للموسيقا المقدسة ،إلى تعقيد الشعر اليوناني والإيطالي والإنجليزي"[5].

وتظهر جهود (رومان ياكبسون) في أوج ذروتها حين وضع أنماطاً مختلفة للتوازي، جعلها تتمحور في أربعة مستويات، أولها: مستوى تنظيم وترتيب البنى

([1]) تامر (فاضل)، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987، ص230.

([2]) انظر، طاليس (أرسطو) الخطابة، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الرشيد للنشر، العراق، دط، 1985، ص217- 232.

([3]) تامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، ص230.

([4]) تامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، ص231.

([5]) ياكبسون (رومان)، قضايا الشِعريّة، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر- المغرب، ط1، 1988، ص105، 106.

التركيبية، وثانيها: مستوى تنظيم الأشكال والمقولات النحوية، وثالثها: مستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة، ورابعها: مستوى تنظيم وترتيب الأصوات تأليفات والهياكل التطريزية"[1].

وكما أسلف البحث، فإن هذا المفهوم كان متداولاً في البلاغة العربية القديمة تحت تسميات مختلفة، ولعلّ من يستعرض الجهود البلاغية العربية القديمة يجد جهد السلجماسي يتجه نحو هذا المفهوم، وذلك أنه وضَّح التفكير البلاغي الذي تتحرك من خلاله، وقد أطلق على هذا الجنس مصطلح (التكرير)[2]، وهو مصطلح تلتقي فيه كل الأشكال البلاغية في نظامها التشكيلي على مبدأ التكرار، واعتماداً على ذلك يمكن النظر إلى أنّ التوازي ضربٌ من التكرار، وأنّ التكرار يشكل ركيزة أساسية في أبنية التوازي.

وقد كان لدراسة الإعجاز القرآني الأثر الكبير في مثل هذا الالتفات إلى التكرار؛ لأنّ القرآن الكريم جمع بين طيّاته نماذج طيبة منه، الأمر الذي أغرى النقاد والبلاغيين في محاولة تسويغ مثل هذه النماذج، ولعلّ ابن قتيبة من أوائل الذين تناولوا هذه الظاهرة ، عندما تعرّض لبيان أسلوب التكرار في بعض سور القرآن الكريم، ويُفسّر ابن قتيبة ذلك بقوله: "إنّ هذه التكرار جاء على مذهب العرب، وأنّ الغرض منه التوكيد والإفهام"[3].

وقد نقل أبو هلال العسكري كلام ابن قتيبة، ولم يضف ما هو جديد، سوى استشهاده برأيه أنّه جعل التكرار صورةً من صور الإطناب في الكلام [4].

([1]) ياكبسون، قضايا الشِعريّة ، ص106.

([2]) سجلماسي(أبو محمد القاسم الأنصاري)، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، تحقيق وتقديم: هلال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1، 1980، ص476.

([3]) انظر، ابن قتيبة(أبو محمد عبدالله بن مسلم)، تأويل مشكل القرآن، شرح: أحمد صقر، إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط2، 1994، ص235-238.

([4]) انظر، العسكري(أبو هلال)، الصناعتين، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1984، ص213.

أمّا ابن رشيق، فيعدُّ من أكثر البلاغيين والنقاد العرب التفاتاً إلى هذه الظاهرة، إذ إنّ كتابه (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده) شاهدٌ على ذلك، فقد خصص فيه باباً سمّاه "باب التكرار"[1].

وفي العصر الحديث برزت جهود (سيّد قطب)، فقد أدّى دوراً نشطاً وفعالاً لمّا قال: "إن النص القرآني قد جمع بين مزايا النثر والشعر جميعاً، فقد أعفى التعبير من قيود القافية الموحّدُة، والتفعيلات التامة، فنال بذلك حريّة التعبير الكاملة عن جميع أغراضه العامة، وأخذ في الوقت ذاته من الشعر الموسيقا الداخلية و(قرائن) الفواصل المتقاربة في الوزن، والتي بدورها تغني عن التفاعيل والتقفية (الفواصل) التي تغني عن القوافي"[2].

ولم تغفل القصيدة الحديثة عن الدور الرائد الذي يصنعه التكرار في طبيعتها، "فهو يقوم بوظيفة إيحائية بارزة، وتتعدد أشكاله وصوره بتعدد الهدف الإيحائي الذي ناط الشاعر به، وتتراوح هذه الأشكال ما بين التكرار البسيط الذي لا يتجاوز تكرار لفظة معينة، أو عبارة معينة، وبين أشكال أخرى أكثر تركيباً وتعقيداً، يتصرف فيها الشاعر في العنصر المكرّر، بحيث تغدو أكثر وأقوى إيحاءً"[3].

ومهما يكن من أمر، فإن التكرار يمنح المعنى غنى وعمقاً دلالياً، على أن يحسن الشاعر توظيفه والتصرف به، وإلا ما زاد على أن يكون مجرد زخرفة لفظية لا تستسيغها الأذهان، ولقد تنبهت نازك الملائكة لهذا الأمر، انظر إليها إذ تقول: "إنّ اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام وإلا كانت لفظةً متكلفة لا سبيل إلى قبولها، وأنه لا بدّ أن يخضع لكل ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وبيانية وجمالية"[4].

([1]) انظر، القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج 1، ص174.

([2]) انظر، قطب (سيّد)، التصوير الفني في القرآن، دار المعارف بمصر، ط2، 1956، ص74.

([3]) زايد (علي عشري)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1978، ص60.

([4]) الملائكة (نازك)، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين - بيروت، ط7، 1983، ص26.

وخلاصة القول: إنّ التوازي ليس مجرد زخرفة أو حلية يُلبسها الشاعر قصيدته، وإنما هو وسيلة لغوية بمقدورها أن تؤدي في القصيدة دوراً تعبيرياً لا يمكن تجاهله، فالتكرار بشتى أنواعه أول ما يوحي به هو سيطرة هذا العنصر المكرر، وإلحاحه على فكر الشاعر أو شعوره أو لا شعوره[1].

وتقر دراسة (التوازي في شعر يوسف الصائغ) بأن التوازي سمة إيقاعية لا يكاد يخلو أي شعر منها، بل تتجاوز ذلك إلى كثير من صيغ الخطاب الأخرى من مثل النثر والخطابة والنصوص الدينية، كما رأت هذه الدراسة في عبارة (أكتافيوباز) القائلة: "إنّ الشاعر يمنح الحريّة لموادّه، أما الناثر فيسجنها" مدخلاً مناسباً للحديث عن دور التوازي في الشعر، معللةً ذلك أنّ التوازي يتولّد من الآفاق الحرّة التي يمنحها الشاعر لمواده"[2].

ومن هذا المنطلق، سيقوم هذا الفصل من الدراسة برصد بعض النماذج الدالة على التوازي والتكرار، معللاً أبعاده الدلالية ودوره في عملية الخطاب الشعري، وقد قسمت مادة الدراسة ضمن الأقسام التالية:

أ- التوازي الصوتي (الفونولوجي).

ب- التوازي الصرفي (المورفولوجي).

ج- التوازي النحوي (التركيبي).

د- التوازي ودوره في تحقيق إيقاع النص.

إنّ من يستعيد مرجعية الأعمال الكاملة للشاعر أحمد مطر، لا يحتاج إلى عظيم جهد ومشقة لكشف التوازي بشتى أنواعه، فأعمال شاعرنا تعجّ به، حتى لا تكاد تقرأ قصيدة تخلو منه، والحقّ أن شاعرنا أبدع في توظيف التوازي الذي جاء منسجماً مع الفكرة والدلالة المرتجاة، وستقوم الدراسة بجلب شواهد كنماذج دالة على ذلك:

([1]) زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص106.

([2]) الرواشدة (سامح)، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، م16، ع2، 1988، ص9.

1.1 التوازي الصوتي (الفونولوجي)

إنّ من بين الخصائص التي تتمتع بها العربية أنها لغة أصوات ومخارج، فالصوت فيها يرتبط بالمعنى، ويؤدي دلالته، فالأصوات ذات طابع سماعي، وسماعها هو الذي يثير في النفس استجابة مع ذلك الجو الذي ترد فيه، ففيما يتعلق بأسلوبية الصوتيات يرى (شارل) أنّ المادة الصوتية تكمن فيها إمكانات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقها وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذّة"[1]، فرصد الأصوات المتوازية من حيث تراكمها الصوتي والفضاء التوازني يمثل "عماد الموسيقا الشِعريّة ومفسرها"[2].

وقد عرف الشعر العربي القديم هذا الضرب من التوازي، إذ درسه النقاد العرب القدامى تحت بند تكرار الحرف، ومن هنا نجد أنّ الشعراء المحدثين قد ساروا في خطاهم في تحقيق هذا الأمر.

ومهما يكن من أمر، فإنّ التوازي الصوتي يحدث نغمة موسيقية لافتة، ويخدم النص دلالياً، كما يسهم في تهيئة السامع للتعايش في أعماق اللفظة الشِعريّة، ومن الشواهد الدالة على هذا الضرب، قول مطر:

"أنا لستُ إلا شاعراً
أبصرتُ نار العارِ
ناشبة بأردية الغفاةْ
فصرختُ: هبّوا للنجاة
فإذا أفاقوا للحياة
ستحتفي بهم الحياة
وإذا تلاشت صرختي
وسط الحرائق كالدخان

([1]) الربابعة (موسى)، التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، مؤتة للبحوث والدراسات، م5، ع1، 1990، ص160.

([2]) تليمة (عبد المنعم)، مدخل إلى علم الجمال، دار الثقافة- القاهرة، ط1، 1978، ص119.

فلأنّ صرخة شاعرٍ

لا تبعث الروح الطليقة في الرّفات"[1].

لا ريب أنّ تكرار حرف الراء في النص الشعري السابق قد ألبسه جوّاً إيقاعياً جميلاً، فقد تكرر إحدى عشرة مرة في مقطوعة ضئيلة نسبياً.

إن هذا الصوت يتسّم بالقوة والفخامة، كما يتّسم أصلاً بإشعار المتلقي بالتكرار المتواصل، وهو ما ينسجم ورغبة الشاعر الملحة بتحرير المجتمع من التبعية الزائفة والعمل على بعثه وخلاصه، لأنّ في الراء اهتزازاً و حركة تنسجم والنزعة التي تلح على الشاعر للخلاف أو الانفلات من قيد الرتيب و الساكن ، كما أن صوت الراء ينتج عن طريق تكرار ضربات اللسان على اللثة تكرارا سريعا، هو ما يعبر عن تكرار صرخات الشاعر المتواصلة وتحريضه للعمل على بعث المجتمع و خلاصة، و جاء الصوت مقترنا بصوت الألف، ليعبر عن طول الفترة الزمنية التي يستغرقها هذا التحرر، وثمّة شاهد آخر على هذا الضرب، يبدو في قوله:

"تسعٌ على أعقاب تسعٍ تسعى

إلى سلام عادلٍ،

بورك هذا المسعى

بين عدالة (العصا)

وبين سلم (الأفعى)"[2].

لا يخفى على المتلقي المساحة الواسعة التي احتلها صوت السين في الأسطر الشِعريّة المدونة أعلاه، وقد ساهم رواج هذا الصوت في خدمة إيقاع النص وإبداء دلالته، فالسين حرف مهموس رخو وهو أحد الحروف الصفيرية[3]، ولعل توظيف الشاعر لهذا الصوت بشكل مكثف قد كشف عن الخيبة التي ستلحق بالأمة جرَّاء هذا

([1]) مطر (أحمد)، الأعمال الشِعريّة الكاملة، دار الالتزام للنشر والتوزيع، إربد، دط،2007، ص79.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص113.

([3]) عباس (حسن)، خصائص الحروف العربية ومعانيها، منشورات اتحاد الكتّاب العرب،دط، 1998، ص79.

السلام، فهو مشوب بالغدر والترقّب والتوجس، كما أنّ هذا الصوت يوحي بالهمس والسرية اللتين تشيان بطبيعة هذا السلام، فكأنه قائم على قانون ما بني على باطل فهو باطل ، فالسلطة العربية تدرك تماما أنه سلامٌ هشٌ، جاء قسرا وليس اختيارا، بما يمثله السطر الرابع (بين عدالة العصا) القائم على التسلط والإجبار الذي لا يخلو من المراوغة و المكر و الخبث، حسبما يشي بذلك السطر الأخير (بين سلم الأفعى).

وبناءً على ما سبق، يمكننا القول : إنّ هذا الصوت قد عرّى الواقع العربي، عندما أعلن عن الخيبة التي ستلحق به بسبب هذا السلام، فهو مشوب بالغدر والترقب والتوجس ، و في النص طاقات صوتية في حرف العين و حروف المد المناسبة، لترهل الحال و تمددها الزمني ، وإليك شاهد آخر على هذا الضرب، يبدو في قوله:

"صورة الحاكم في كلّ اتِّجاه
أينما سرنا نراه
في المقاهي
في الملاهي
في الوزاراتِ
في الحاراتِ
والباراتِ
والأسواق
والتلفاز
والمسرحِ
والمبغى
وفي ظاهر جدران المصحاتِ
وفي داخلِ دوراتِ المياهِ
أينما سرنا نراه"[1].

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص252.

لقد أخذ حرف الألف موقعه من المقطوعة السابقة بشكل كبير، الأمر الـــذي جعل المتلقي يبحث عن السّر الذي توارى خلف هذا التوظيف المكثـــف، فالشـــاعر وبأسلوب هزلي ساخر يصف البهرجة الزائفة التي يتحلى بها قُوّاد أمتنا، فصـــورهم تغطي كل أرجاء الوطن (فـــي المقـــاهي، والملاهـــي، والـــوزارات، والحـــارات، والبارات...الخ)، ولعلّ المبالغة في هذا الأمر هو ما أغرى الشاعر بتوظيف صوت الألف بهذه الكثافة الهائلة، فالألف حرف مدّ، فيه إطلاق لمجـــرى الـــنفس، بحيـــث تشعرك بكثافة الشيء وانتشاره، وليس هذا حسب، وإنما أخذت مدلولاً آخر عنـــدما أشعرت المتلقي بالسأم والضيق، فالمبالغة بالشيء حتماً ستولد هذا الشعور في نفس الفرد، ومن الشواهد الدالة كذلك قوله:

"مِمَّ تخشى؟
نملةٌ لو عطست تكسح جيشاً
وهباءٌ لو تمطى كسلاً يقلب عرشا
فلماذا تبطش الدميةُ بالإنسان بطشا
إنهضوا
آن لهذا الحاكم المنفوش مثل الديك
أنّ يشبع نفشا
انهشوا الحاكم نهشا
واصنعوا من صولجان الحكم رفشا
واجعلوا الكرسي نعشا[1].

لا يمكن للمتلقي أن يتجاهل وقع صوت الشين المؤثر في المقطوعة، فالدراسة تجزم أنّ الشاعر قد وفّق بالتلاعب في توظيف هذا الصوت في هـــذا المقـــام،فهو مهموس رخو ، يوحي بإحساس لمسي بين الجفاف و التقبض[2]،وبالنظر ملياً فـــي المقطوعة نستشف أنّ الشاعر يتنبأ للخطر المحدّق بالأمة، المتمثل بانحراف السلطة عن مسارها الصحيح، وانحرافها كذلك عن الدور المطلوب منها، فأخـــذ يحـــرض

(1) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص164.
(2) عباس، خصائص الحروف العربية ومعانيها، ص 115

بالتمرد ضد هذه السلطة التي أصبح فسادها منتشرا في كل أرجاء الوطن، كما يشي بذلك صوتا الشين و الألف اللذان يوحيان بهذا البعد، فالشين فيه انتشـــار لمخـــرج الصوت المقترن هنا بانتشار فساد السلطة، سانده بذلك صوت الألـــف الـــذي فيـــه انطلاق وانتشار لمجرى النفس أيضاً، هذا الانتشار أخذ الشاعر يحذر الشعوب من استمراريته، حاثهم على الثورة التي هي الوحيدة القادرة على إيقافه، مثلما يشي بذلك صوتا السين والصاد بما يمثلانه من حدة تنسجم مع الثورة التي يريـــدها الشـــاعر، فكان لهذا الصوت الأثر البالغ في الإفصاح عن مدى الحنق الذي يعتـــري الشـــاعر تجاه تلك السلطة.

2.1 التوازي الصرفي

ويعتمد هذا الضرب من التوازي على تكرار بنى لفظية ذات صفات متشابهة، كأن تتكرر المفردة نفسها في بداية الأبيات، أو في جزء منها، أو تتكـــرر مفـــردات ذات خصائص متشابهة نوعاً ما، كالصيغ الاشتقاقية –اسم الفاعل- مـــثلاً، أو اســـم المفعول، والجموع، وأسماء وأفعال على وزن واحد [1]، ومن أمثلة هذا الضرب في التجربة المطرية، قوله:

"مخبرٌ يسكنُ جنبي
مخبرٌ يلهو بجيبي
مخبرٌ يفحصُ عقلي
مخبرٌ ينبشُ قلبي
مخبرٌ يدرسُ جلدي
مخبرٌ يقرأ ثوبي
مخبرٌ يزرعُ خوفي
مخبرٌ يحصدُ رعبي
مخبرٌ يرفعُ بصمات يقيني

([1]) الرواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، ص106.

مخبرٌ يبحث في عينات ريبي
مخبرٌ خارج أكلي
مخبرٌ داخل شربي
مخبرٌ يرصد بيتي
مخبرٌ يكنس دربي
مخبرٌ في مخبرٍ
من منبعي حتى مصبّي"[1].

تردد في النص الشعري السابق صيغ متشابهة تشابهاً حرفياً من حيث الشكل وعدد الأحرف، وهي لفظة (مخبر)، ومن المعروف أنّ التكرار بكافة أشكاله لا يمكن أن يكون قد وُظف لمجرد زخرفة لفظية حسب، بل لغاية ما انفكت تلازم الشاعر، فوجد في التكرار الدور الرائد في إيصالها إلى المتلقي، فالشاعر عندما أراد أن يوضح مدى مراقبة الأمن له، وكبت حريته – في كل طقوس حياته- عمد إلى تكرار هذه اللفظة التي تؤكد وبشكلٍ جليّ مدى الحصار الذي يعانيه الشاعر في وطنه، فالمخبرون ينتشرون في كل أرجائه، حتى أصبح الشاعر يراهم في مأكله ومشربه و في جميع تفاصيل حياته، وجاء التكرار لهذه اللفظة مقترنا بتكرار صيغة الفعل المضارع، وهذا ما يؤكد استمرارية الحصار، و استمرارية مراقبة الأجهزة التجسسيّة ومدى ملاحقتها له، فوطن الشاعر أشبه ما يكون بدولة بوليسية هدفها الأسمى التنكيل بالمثقفين، وثمة شاهد آخر يبدو في قوله:

"حكامنا طبول
جيوشنا طبول
شعوبنا طبول
وسائل الإعلام في أوطاننا طبول
غفوتنا تأتي على قرقعة الطبول
صحوتنا توقظها قرقعة الطبول
طعامنا تطبخه قرقعة الطبول

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص213.

شرابنا ينبع من قرقعة الطبول
مؤتمنون دائماً
ومؤمنون دائماً
والفضلُ للطبول" [1].

إن التكرار في هذه المقطوعة لا يحتاج إلى عظيم جهد ومشقة لكشفه، فهو يتجلى بكل شفافية في لفظة (طبول)، التي وشت بالواقع المرير الذي تعيشه الأمة، فها هو مطر يجمع بين الحكام والجيوش والشعوب بكافة أطيافهم ليضعهم في دائرة الطبول، ونحن نعلم ما لهذه اللفظة من دلالة سلبية في الذاكرة الإنسانية،فهي ترمز إلى الإنسان الفاقد لقيمه و مبادئه الفكرية، بحيث يغدو إنساناً مهمشاً لا قيمة له، ولا غرابة في ذلك، إذ إنهم تقاعسوا عن الدور المطلوب منهم مكتفين بالأقوال من غير أفعال، وثمة مثال على تكرار الكلمة يبدو في قوله:

"من فوق هامتي الغلط
وتحت رجليّ الغلط
وعن يميني الغلط
ومن أمامي الغلط
ومن ورائي الغلط
في عالمٍ من غلط"[2].

إن من يستعيد مرجعية النص الشعري، لا بدّ أن يستشف التكرار المثير للفظة (غلط) التي – وعلى ما يبدو أنها فرضت نفسها على الشاعر- وقد جاء التكرار بهذا الكم ليؤكد للمتلقي حِدّة الفوضى والتخبط التي تعيشها الأمة، فها هو الشاعر يعيش في عالم مليء بالأخطاء التي انسحبت لتطول حتى أعضاء جسمه، فهي تأخذ موقعها من فوق رأسه، وتحت رجليه، وعن يمينه، وعن شماله، ومن خلفه، وكأنها أصبحت جزءاً من بيئته، و قد كشف التكرار عن حالة عدم الرضا لدى الشاعر، حتى بات يشعر أن هذا الغلط قد شمل العالم بأسره.

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص156، 157.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص34

إن هذا التكرار –وبهذه الهيئة المكثفة- جاء ليؤكد على فكرة أرّقت الشـــاعر طامحاً من وراء ذلك كله إلى أن يقرّ هذا اللفظ في أذهاننا، لأنّ التكرار قائمٌ علـــى التأكيد والإفهام، وستنهي الدراسة تكرار الكلمة بهذا الشاهد الأخير، يقول:

"أحضر سله
ضع فيها أربع تسعات
ضع فيها صحفاً منحله
ضع مذياعاً
ضع بوقاً، ضع طبله
ضع شمعاً أحمر
ضع حبلاً
ضع سكيناً
ضع قفلاً.. وتذكر قفله
ضع كلباً يعقر بالجمله
يسبق ظله
.....
.....
.....
ثم اسحب كرسياً واقعد
فلقد صارت عندك
..... دولة[1].

لقد احتلّ اللفظ (ضع) مساحة لا بأس بها في نصّ شعري قصير، ويبدو أنّ توظيفه بهذه الهيئة اللافتة للنظر لم يكن لمغزى زخرفي، بل تجاوز ذلك ليحقق عمقاً دلالياً ما كان له أن يرى النور لولاه، فها هو الشاعر يؤكد من خلال تكراره لهـــذه اللفظة على المقومات المطلوبة لكي تصنع دولة، فلفظة (ضع) هي المفتـــاح لبنـــاء دولة، وهي مقرونة بكل ما يُدان به الإنسان بدءاً من الصـــحف المنحلـــة مـــروراً

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص88، 89.

بالمذياع، فلا فائدة منها سوى نقل أخبار السلطة، والبوق والطبلة، مما يدل على سذاجة السلطة و تقاعسها عن الأداء بواجبها، والشمع الأحمر والحبل والسكين والقفل دلالة البطش وكبت الحريات، وانتهاءً بالكلب –الذي يعقر بالجملة- دلالة على شدة الرقابة التي تمارسها السلطة بحق الشعب، و محاربتها لكلمة الحق وللمثقفين الباحثين عن الحريّة والخلاص.

وقد جاء هذا التكرار دالاً على بؤس الحياة في ظلّ هذه الدولة، كما جسّد واقعاً سياسياً أليماً يحيا في ظله الإنسان.

ولم يقتصر التكرار عند أحمد مطر على الكلمة حسب، بل انسحب ليطول صيغاً صرفية كان لها الدور الرائد في خدمة إيقاع النص، وفيما يلي بعض النماذج الدالة على ذلك، يقول:

"في دائرة الأمن القومي
وضعوني قيد التحقيق طوال اليوم
زعموا أني
رددت كلاماً أثناء النوم
نزعوا جلدي
نبشوا عظمي
قرأوا كلّ خلايا لحمي"[1].

لعلّ البنى الصرفية في النص المدون أعلاه تظهر دوراً إيقاعياً في النص الشعري، فكلمة زعموا توازيها نزعوا ونبشوا و قرأوا ، كما أن كلمة جلدي توازيها عظمي ولحمي، فقد جاءت هذه الألفاظ متقاربة إلى حدّ بعيد من ناحية الشكل والوزن، إذ أنّ (زعموا، نزعوا، نبشوا) جاءت على وزن واحد (ب ب -) كما أن (جلدي، عظمي، لحمي) اتفقت على وزن (- -).

إن هذا التوافق – في الشكل والوزن- بين هذه الألفاظ، دلَّل على قدرة الشاعر على استخدام الصيغ الدالة المعبرة، فهو ينتقل من صيغة الجمع المتمثلة بالفعل الماضي المسند إلى واو الجماعة ثم يأتي بالاسم مقترنا بياء المتكلم، ليعبر

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص 127.

بذلك عن كثرة المحققين في دائرة الأمن القومي، وطول الفترة الزمنية التي يستغرقها التحقيق، وعلى فرادة الأسلوب الذي تتمتع به هذه الدائرة في الأوطان العربية، وهو أسلوب لا يعرف إلا الطابع السلبي القائم على الترهيب، وانظر إلى الشاهد الذي يقول:

"فكلّ الناس محكومون بالإعدام
إن سكتوا، وإن جهروا
وإن صبروا، وإن ثأروا
وإن شكروا، وإن كفروا"[1].

انبثق الإيقاع عبر توظيف الشاعر لصيغ صرفية أدت دوراً رائداً في إثراء النص الشعري –جمالياً ودلالياً- فقد عمد الشاعر لتوظيف صيغ صرفية متشابهة نوعاً ما من ناحية الشكل، ومتطابقة في الوزن، ومن الأجدر أن تورد الدراسة هذه الألفاظ وهي: (سكتوا، جهروا، صبروا، ثأروا، شكروا، كفروا) وقد جاءت جميعها على وزن (ب ب -)، وقد دلَّ هذا التوازي على الحتمية الواحدة التي تنتظر الناس في وطن الشاعر، أو في الأوطان العربية بشكل عام وهي الإعدام، ففي كلتا الحالتين –الثورة والسّلم- فإن المصير واحد، تُرى هل أراد مطر عبر هذا التوظيف أن يبرهن على مدى مأساة الإنسان العربي المعاصر، وأنه في جميع أحواله فاقدٌ للهوية والحريّة...؟؟ ثم هل أراد عن طريق تكرار الصيغ السابقة التي توحي بالتناقض (سكتوا ، جهروا)،(صبروا ، ثأروا) ، (شكروا ، كفروا) أن يعبر عن حالة الحيرة التي أصبح يعيشها الأحرار داخل أوطانهم ؟ وانظر إليه إذ يقول:

"جلد حذائي يابسٌ
لون حذائي قاتمٌ
أشعر بي كأني ألبس قلب الحاكم"[2].

لا تخفى الصيغ الصرفية التي انبثق عنها الإيقاع في الأسطر الثلاثة السابقة، إذ اتفقت لفظتا (جلدُ، لونُ) على وزن واحد (- ب) واتفقت كلّ من (يابسٌ، قاتمٌ)

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص 162.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص212.

كذلك على وزن واحد (- ب -) ومن الملاحظ على هذه الألفاظ أنها حملت دلالات سلبية عندما أخذت تشعر أو تذكر الشاعر بسلبية قلب الحاكم، فالجلد اليابس واللون القاتم ما هما إلا صورة عن قلب الحاكم، من هنا نستشف أنّ هذا الاتفاق في الوزن بين هذه الصيغ، جاء على غرار طابع السلبية الذي يتصف به قلب الحاكم، وإليك هذا النموذج الآخر من التوازي الصرفي، يقول:

"وابصق بوجه قادة الجريمة المنظمة
ذوي الكروش المتخمة
من دمنا المسال
الفاتحين جرحنا
دكان برتقال
والقاطعين رأسنا
بسيف رأس مال
من كلّ ذي عمالةٍ
وكل ذي عمامةٍ
وكلّ ذي عقال
والراكبين نعشنا
سفينة في دمنا
كي يهربوا من ساحة القتال"[1].

لم تتكرر في هذه الأسطر الشِعريّة كلمة بعينها، وإنما جاء هذا التكرار ليدخل ضمن صيغة لغوية هي اسم الفاعل، ويظهر ذلك في (الفاتحين، القاطعين، الراكبين) وربما خدم هذا التوظيف الفكرة التي تسيطر على مخيلة الشاعر وإيصالها إلى المتلقي بكل يسر وسهولة، فجميع هذه الألفاظ حملت دلالات سلبية أخذ يمارسها القادة تجاه رعاياهم، فهم الذين مارسوا بحقهم التشرد والتجويع وخنق الحريات، حتى أنهم لم يتوانوا عن استخدام أبشع الجرائم بحقّ شعوبهم كالقتل –مثلاً-، وقد حمّل الشاعر هذه الصيغ دلالات تلتقي لتصب في بؤرة القتل والفساد والنفاق والاستبداد،

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص135-136.

ثم تكرر في المقطوعة صيغة (فعال)، و لا يخفى ما بهذه الصيغة من مد وإطلاق لمجرى النفس المتمثل بصوت الألف ثم اللام الساكنة في آخرها، وهذا ما يعبر عن سأم الشاعر و ضيقة من تلك الممارسات، كما تنسجم السكون في آخر هذه الصيغة مع موقف الشعب الساكن بالرغم من سلبية هذه الممارسات . ومن الشواهد الدالة على هذا الضرب، قوله:

"غير أنا منذ أن نولدَ نأتي نركض
وإلى المدفن نبقى نركض
وخُطى الشرطة من خلف خطانا تركض
يُعدم المنتفضُ
يُعدم المعترضُ
يُعدم الممتعضُ
يُعدم الكاتبُ والقارئُ
والناطقُ والسامعُ
والواعظُ والمُتّعظُ"[1].

أمامنا نموذج آخر من نماذج التوازي الصرفي، يمثله الإيقاع المنبثق من صيغة اسم الفاعل التي حفلت بها الأسطر الشِعريّة، ومن الملاحظ أنّ اسم الفاعل في الأسطر السابقة قد جاء مسنداً إلى فعل واحد (يُعدم)، الأمر الذي يسّر في عملية كشف الدلالة المنبثقة من التوازي، وكأني بمطر قد أراد القول: إنّ شريحة المثقفين –في العالم العربي- نهايتها محتومة، وهي الموت.

إنّ من يدقق النظر في هذه الصيغة سيجدها تحمل دلالة ثورية إيجابية، تأبى الظلم، وتتمرد عليه، فكانت لصيقة بكل ذي مبدأ يقدّم حياته ثمناً له، ويقول في موضع آخر:

"إبليس فكَّر مرَّةً
في أن يُطوّر شغله
ليصير أكثر مجرماً

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص129.

ويصير أكثر آثماً
ويصير أكثر مرهقاً
ومنافقاً ومكذّباً ومعذّباً ومهدّماً
ويكون في كلّ الأمور مبجلاً ومنعّماً
فاحتاج دهراً كاملاً
يرعى ويسقي شرّه
حتى استقام وبرعما
ولدى تصلّب جذره
ولدى تفتّح زهره
دفن اسمه في صدره
وغدا يُسمّى حاكماً"[1].

نال التوازي الصرفي نصيباً طيباً في المقطوعة السابقة، وقد تمثّل في توظيف الشاعر لصيغة اسم الفاعل بشكل لافت، ومن الملاحظ على هذه الصيغة أنها جاءت ذات دلالات سلبية بحته، لأنّ المراد من ذلك هو الانسجام مع الفكرة المطروحة، والمتمثلة برسم صورة للحاكم العربي الذي هو أشبه ما يكون بشيطان، ومن الملاحظ على هذه الصيغة أنها جاءت متفقة في الوزن، حيث اتفقت (مجرماً، آثماً، مرهقاً) على وزن (- ب -)، واتفقت (منافقاً، مكذّباً، معذّباً، مهدّماً) على وزن (ب – ب -)، ولعلّ مطراً قد كثف من صيغة اسم الفاعل ذات الدلالة السلبية في هذا المقام ليؤكد على أنّ حكام الأمة هم هادموها، وسنعرض لنموذج آخر، يقول:

"الآمر بالفتوى أعور
والناطق بالفتوى أعمى
والعامل بالفتوى أحول
الحاضر، مُرتبكاً يسأل
بالأعين هذي يا ربّي..

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص227.

كيف أرى درب المستقبل؟"[1].

شكّل التكرار المثير لاسم الفاعل (الآمر، الناطق، العامل، الحاضر، مرتبكاً) توافقاً صوتياً، مما أكسب النص إيقاعاً موسيقياً داخلياً زاد من جاذبيته، ناهيك عن البعد الدلالي الذي توارى خلف هذا التوظيف المكثف لاسم الفاعل، فالشاعر وبأسلوب ساخر يكشف مدى هشاشة المجتمع العربي وسلطاته، فالسلطة العربية عوراء، وحاشيتها عمياء، وشعوبها أعينهم حولاء، وما بين هذا وذاك سيضيع مستقبل الأمة، إنّ مطراً بهذا التوظيف قد عرّى السلطة العربية وحاشيتها محملاً إياهما مسؤولية تخلف الشعوب، وضياع مستقبلها.

ومن خلال التقطيع العروضي ستوضح الدراسة هذا الأمر بالتفصيل، فقد اتفقت صيغة اسم الفاعل التي تحمل الدلالة السلبية –رمز الهدم- على وزن واحد (الآمرُ، الناطقُ، العاملُ) (- - ب ب)، في حين جاءت صيغة (مرتبكاً) – رمز الخوف -على وزن (- ب ب -)، ألا يصح أن يكون هذا الاختلاف دلالة الضياع الذي يعيشه الإنسان العربي المعاصر في ظلّ السلطة العربية!!؟؟ و هل جاء الانحراف في صيغة اسم الفاعل دلالة على انحراف السلطة عن مسارها الصحيح؟

كما تتردد صيغة اسم المفعول في كثير من أعمال أحمد مطر، وستكتفي الدراسة بقوله:

"حيّ على الجهاد
تفكيرنا مُؤمَّمٌ
وصوتنا مُبَاد
مرصوصة صفوفنا... كلاً على انفراد
مُشرعة نوافذ الفسادْ
مُقفلة مخازن العتادْ
أموالنا... سنابلٌ
مودعةٌ في مصرف الجراد"[2].

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص 29.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص50-51.

يظهر التوازي الصرفي بشكل جليّ في صيغة اسم المفعول التي غطّت مساحة شاسعة من المقطوعة أعلاه (مؤمم، مباد، مرصوصة، مُشرعة، مُقفلة، مودعة)، أن من ينعم النظر في صيغة اسم المفعول سيجد أنها جاءت ذات طابع سلبي بكل ما في هذه الصيغة من دلالة، فالمجتمع العربي مُباح ومستعبد بتفكيره وحريته وهو مجتمع مُشتت وليس هذا حسب، بل أضحى مستنقعاً للفساد، وعاجزاً عن حماية نفسه بفضل تقاعس حكامهم، وهم فوق ذلك كله مسلوبو الرزق عندما شرع الحكام بنهب خيراتهم ومقدراتهم على مرأى منهم (مودعة في مصرف الجراد)، ومن هنا نستشف أن صيغة اسم المفعول بتسميتها ودلالتها قد انسجمت كلياً مع الفكرة المرتجاة، لاسيّما أنها جاءت متلاحقة، مما عزّز في إثراء النص.

3.1 التوازي النحوي التركيبي

تعدّ البنى المتكئة على التركيب النحوي من أهم العناصر المكونة للتوازي، لأن هذه البنى تساعد على تحديد السمات النحوية الأساسية في اللغة وأنظمتها، كما أنها تعين على إدراك أبعادها الدلالية، والتعمق بالفكر اللغوي[1]، ويهدف هذا الضرب إلى تبليغ الرسالة بواسطة تعادل التراكيب النحوية، حيث تصبح هذه التراكيب في الشعر ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية[2].

ولهذا الضرب من التوازي أنماط مختلفة،يتمثل النمط الأول **بالنمط الترادفي**: وفيه يقوم البيت الثاني بتقوية البيت الأول عن طريق التكرار أو المغايرة، من أجل خلق تأثير مباشر على الأذن وتحقيق الإقناع الذهني[3]، و من النماذج على ذلك قوله:

"المرء في أوطاننا
معتقلٌ في جلده

([1]) الرواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، ص19.

([2]) تامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، ص238.

([3]) تامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، ص 232 .

منذ الصّغر
وتحت كل قطرة من دمه
مختبئٌ كلبُ أثرْ
بصماته لها صور
أنفاسه لها صور
أحلامه لها صور"[1].

تكشف الأسطر الثلاثة الأخيرة توازياً تركيبياً، فقد جاءت هذه التراكيب متشابهة بدرجة كبيرة في اللفظ، ومتطابقة في الإيقاع (بصماته، أنفاسه، أحلامه) وجملة (لها صور) التي تطابقت تماماً في الحروف، الأمر الذي أسهم في تحقيق موسيقا هذه التراكيب، بحيث نرى أن الفكرة في السطرين الأخرين جاءت لتقوية فكرة السطر السابق عليهما .

ولأنّ التراكيب الثلاثة أدت الدلالة نفسها، خنق الحريات وكبتها وقتلها، فقد اتفقت في الوزن، واعتماداً على ذلك يمكن القول: إنّ التوازي هنا قد حقق إيقاعاً عذباً، كما أنه خدم المعنى، فجاء على صلة وثيقة بالسياق العام للنص، ومن الشواهد كذلك قول مطر:

"صحيفة
عليها سطورٌ كثيفة
وفيها سطورٌ كثيفة
وفيها خطوطٌ، وفيها صور
تروح وتأتي بنفس الخبر:
يعيش الخليفة... ويحيا الخليفة[2].

إنّ من يتفحّص التركيبين (عليها سطور كثيفة، وفيها سطور كثيفة)، يجد أنهما يمثلان توازياً ترادفياً يكمن في أنّ فكرة السطر الثاني جاءت لتقوية الفكرة المطروحة في السطر الأول، فالشاعر وبسخرية مريرة يتهكم على الصحف العربية

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص 61.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص227.

التي لا تعرف إلا أخبار السلطة (الخليفة)، وكأنها وجدت لهذه الغاية فقط، لتأخذ على عاتقها مسؤولية نشر أخبار السلطة، وصورها، لذا جاء السطر الثاني مؤكداً وداعماً للفكرة المرتجاة التي تتمحور في السطر الأول، ولعلّ خير شاهد على هذا التوازي في التجربة المطرية، قوله:

"أنا لست أهجو الحاكمين، وإنما
أهجو بذكر الحاكمين هجائي"[1].

أراد مطر عبر هذا التوظيف للتوازي من التأكيد على أنّ استخدامه للون الهجاء هو أهون عنده من ذكر الحكام، فمجرد ذكرهم كأنه يهجو هجاءه، فهم –عند مطر- يدنسون الهجاء ذاته.

من هنا نستشف أن السطر الثاني لم يأتِ عبثاً، بل جاء مؤكداً لحقيقة مغروسة في نفسية مطر، أطلق عنانها عبر هذا التوازي، وثمة شاهد آخر، يتجلى في قوله:

"دولة دون رئيس
ورئيسٌ دون دولة"[2].

إنّ من ينعم النظر في هذين السطرين يدرك أنهما يمثلان توازياً ترادفياً، يكمن في أنّ فكرة السطر الثاني تعمل على تقوية فكرة السطر الأول، أو تشابهها بصورة أو بأخرى، فالشاعر بتوظيفه لهذا التوازي أفصح عن الواقع المرير الذي يعيشه هذا الوطن، وكأني بالوطن ينوح على السلطة، والعكس تماماً، السلطة تنوح على الوطن، فهل أراد مطر أن يوضح عبر هذا التوازي أنّ كلا الطرفين (السلطة والدولة) فاقدتان لمعالم الحياة، تعيشان على الهامش، وهما عاجزتان عن القيام بالدور المطلوب منهما؟، ومطر بهذا التوازي إنما أشعر الإنسان العربي (سلطة وشعباً) ببؤسهما، فهما لا كيان لهما، مُخرجاً إياهما من دائرة الزمن.

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص12.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص149

ويتمثل النمط الثاني بما يسمى **التوازي المتضاد (الطباقي)**: وفي هذا النمط يقوم البيت الثاني بمعارضة البيت الأول أو إنكاره[1]، ومن الشواهد الدالة عليه، قوله:

خفضت رأس دميتي
رفعت رأس دميتي
خلعتها
نصبتها
خلعتها... نصبتها
حتى شعرت بالتعب
.....
.....
.....
.....
أدركت أنّ لعبتي
قد جسّدت
كلّ سلاطين العرب"[2].

يظهر التوازي المتضاد في (خفضت رأس دميتي، رفعت رأس دميتي، خلعتها، نصبتها) إذ جاء السطر الثاني معارضاً للسطر الأول.

إنّ من يستعيد مرجعية النص الشعري، لا بدّ أن يستشف أن مطراً قد رمز بالدمية للحكام العرب، ووفقاً لهذا التأويل فإن التوازي –هنا- يكون قد خدم فكرة مفادها: إنّ الحكام العرب ليس لهم من الأمر شيء، فهم أشبه ما يكونون بالدمى في أيدي الغرب. ويتمثل هذا النمط كذلك في قوله:

حدّثني الجدارُ
فقال لي إن الذي ترثي له

([1]) تامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، ص 231 .

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص73-74.

قد جاء باختياره
وجئتَ بالإجبار
وقبل أن ينهار فيما بيننا
حدّثني عن أسدٍ
سجّانه حمار"[1].

يتضح التوازي المتضاد في (قد جاء باختياره، وجئت بالإجبار) لأنّ من يستعيد مرجعية النص سيدرك أنّ الشاعر يتحدث عن ذاته وسجّانه مستخدماً في ذلك أسلوب المُفارَقَة، ونحن نرى أنّ السطر الثاني جاء مخالفاً للأول، فالسجّان جاء بالاختيار، في حين أنّ الشاعر جاء مكرهاً، وشتّان بين الطرفين، ومما زاد من حدّة التوازي استخدام اللون الطباقي في السطرين الأخيرين (حدّثني عن أسد، سجّانه حمار).

النمط الثالث: التوازي أو التركيبي

وفيه يكون السطر الأول ناقصاً دلالياً، فيأتي السطر الثاني لاستكماله[2]، ومن الشواهد الدالة على هذا الضرب في التجربة المطرية، قوله:

"في بلاد المشركين
يبصق المرء بوجه الحاكمين
فيجازى بالغرامة
ولدينا نحن أصحاب اليمين
يبصق المرء دماً تحت أيادي المخبرين
ويرى يوم القيامة
عندما ينثر ماء الورد والهيل
-بلا إذن-
على وجه أمير المؤمنين"[3].

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص76.

([2]) تامر، مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، ص 232

([3]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص47.

ليس صعباعلى الدارس كشف التوازي التأليفي أو التركيبي المتمثل في الأسطر الشِعريّة السابقة، فالنقص الدلالي في السطر الأول واضح (في بلاد المشركين) لأنه لم يتمم معناه، فجاء السطر الثاني مسعفاً بعض الشيء للسطر الأول (يبصق المرء بوجه الحاكمين)، إلى أن جاء السطر الثالث ليزيل الإبهام والغموض تماماً (فيجازى بالغرامة).

كما يتجلى التوازي التأليفي كذلك في (ولدينا نحن أصحاب اليمين)، إذ جاء هذا السطر ناقصاً دلالياً، ليسعفه بعض الشيء السطر الثاني (يبصق المرء دماً تحت أيادي المخبرين)، ليتضح الأمر من خلال السطر الثالث (ويرى يوم القيامة).

ومهما يكن من أمر، فقد أسعف توظيف هذا التوازي الدلالة التي طمح إليها الشاعر، جاء ذلك عن طريق مقارنة الشاعر بين موقفين متناقضين، والذي يكمن في رسم صورة دقيقة للواقع المرير الذي يعيشه الإنسان العربي في ظل السلطات العربية الدكتاتورية، مقارنة بالسلطات الغربية التي تتماشى ومبدأ الحريّة مع مواطنيها واحترام رأيهم وصون حقوقهم،ففي بلاد المشركين تكون العقوبة مجرد غرامة مالية يدفعها المواطن عندما يتمرد على السلطة، وفي البلاد العربية يدفع الإنسان دمه ثمناً عندما يقدم (ماء الورد) للسلطة دون إذن منهم، وثمة شاهد آخر يقول:

"الناس ثلاثة أموات
في أوطاني
والميت معناه قتيل
قسمٌ يقتله أصحاب الفيل
والثاني تقتله إسرائيل
والثالث تقتله عربائيل"[1].

يكشف التوازي عن واقع الحال البائس الذي أصبح يعيشه العالم العربي – اليوم- فالأوطان العربية أصبحت مستباحة الدم لكافة الطوائف، وهي فوق ذلك أخذت تقتل نفسها بنفسها عندما اختارت الفرقة طريقاً لها، فعمّت الفتنة فيما بينها،

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص117.

حتى أصبحت هشة يسهل كسرها (قسم يقتله أصحاب الفيل، والثاني تقتله إسرائيل، والثالث تقتله عربائيل)، ولعلّ توظيف لفظة عربائيل بهذه الهيئة قد وشت بمعاداة الأمة العربية لنفسها، مسقطاً أحمد مطر عليهم الصهينة، ولا غرابة في ذلك، فكأنما وقفوا إلى جانبها ضد أنفسهم، فقد برع مطر في توظيف هذا التوازي الذي وشى بموت الأمة واندثارها عندما أصبحت متفرقة .

4.1 التوازي والقافية

بدأ اهتمام العرب بالقافية منذ البواكير الأولى للشعر، بل عدّوها أساساً فيه، وجزءاً لا يتجزأ من لحمة النص، وجعلوا الخروج عليها بدعة وظلالاً، لأنها هي القادرة على إكساب الشعر موسيقا تخرجه من صفة النثرية، فظلّت القافية ملازمة للشعر العربي في العصر الجاهلي وعصر صدر الإسلام، والعصر الأموي، إلى أن جاء الأدب الأندلسي، فنشأ الموشح والبند وفنون الشعر الشعبي، وشاعت الأغاني التي تستعمل أكثر من قافية واحدة.

أما في العصر الحديث، فقد راجت الرباعيات والثنائيات وخطط القوافي المعقدة، فأخذ عدد غير قليل من الشعراء ينادون بنبذ القافية أسوة بالشعر الغربي الذي عرف الشعر المرسل، وهو لون يفتقر إلى القافية[1].

وتؤكد نازك الملائكة على ضرورة القافية للشعر الحرّ بالذات، تقول: "ومهما تكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر، فإن الشعر الحر بالذات يحتاج إلى القافية احتياجاً خاصاً، وذلك لأنه شعر يفقد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع، وأنّ الطول الثابت للشطر العربي الخليلي يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية، ويعطي القصيدة إيقاعاً شديد الوضوح، وأما الشعر الحرّ فإنه ليس ثابت الطول وإنما تتغير أطوال أشطره تغيراً متّصلاً، فالقافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحر، لأنها تحدث رنيناً وتثير في النفس أنغاماً وأصداء، وهي فوق ذلك فاصلة قوية بين الشطر والشطر"[2].

([1]) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص188.

([2]) الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص190-192.

وثمّة دور تلعبه القافية ببنية الخطاب الشعري، لأنّ الوزن الشعري وثيق الارتباط بمبدأ التوازي، مما يؤكد الدور العظيم الذي تؤديه في تشكيل الإيقاع وصلتها الوثيقة بالقضية المعالجة[1].

ولأنّ التجربة المطرية قد أدركت الدور الطيب الذي يلعبه التوازي في إيقاع النص، فقد شرعت بتوظيفه توظيفاً ينسجم و أفكارها ودلالاتها، وقد رصدت الدراسة قصائد جمّة بهذا الشأن، وستتوقف على نموذج دال على ذلك، يقول:

"عبّاس وراء المتراس
يقظٌ منتبه حسّاس
منذ سنين الفتح يلمع سيفه
ويلمع شاربه أيضاً
منتظراً.... محتضناً دفّه
بلع السّارق ضفّه
قلب عبّاس القرطاس
ضرب الأخماس لأسداس:
بقيت ضفّه...
لملم عباس ذخيرته والمتراس
ومضى يصقل سيفه
عبر اللص إليه وحلّ ببيته
أصبح ضيفه
قدّم عباس له القهوة
ومضى يصقل سيفه
صرخت زوجته عبّاس
أبناؤك قتلى... عبّاس
ضيفك راودني عباس
قم أنقذني يا عباس

([1]) الرواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، ص10.

عباس وراء المتراس
منتبه لم يسمع شيئاً
زوجته تغتاب الناس
صرخت زوجته: عباس
الضيف سيسرق نعجتنا
عباس اليقظ الحساس
قلّب أوراق القرطاس
ضرب الأخماس لأسداس
أرسل برقية تهديد
فلمن تصقل سيفك يا عباس؟!
لوقت الشدّة
اصقل سيفك يا عبّاس"[1].

ضمّ النصّ قوافي عدة أدت دوراً طيباً في الإيقاع وتحقيق الدلالة، فقد جاءت لفظة المتراس قافية مرتين، لتوازيها إلى حدّ كبير القرطاس التي شكلت قافية مرتين، أما لفظة حسّاس فقد اتفقت مع لفظة عبّاس التي جاءت لتشكل قافية سبع مرات، ولفظة أسداس التي صنعت القافية مرتين، ولفظة الناس التي توازت مع شقيقاتها (حسّاس، عبّاس، أسداس)، ومن الملاحظ على هذه القوافي أنها تنتهي بسين ساكنة مسبوقة بحرف مد.

أمّا القائمة الثانية فتتمثل بلفظة (دفّه) التي توازيها لفظة (ضفّه) لتشكل قافية مرتين، و(سيفه) التي شكلت قافية مرتين كذلك، و(بيته)، و(ضيفه)، أما لفظة (القهوة) فتوازيها إلى حدّ ما لفظة (الشدّة)، وقد جاءت جميعها منتهية بهاء ساكنة.

ولا بدّ للدراسة من تحليل النص الشعري، لتتمكن من توضيح الدلالة التي لعبها التوازي في الإيقاع، فعباس ما هو إلا رمز مبتدع للحاكم العربي المتخاذل والمتقاعس عن أداء واجبه، والذي لم يعرف إلا رفع الشعارات البراقة الخادعة في الوقت الذي يُغتصب فيه الوطن.

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص42.

وترجّح الدراسة بأنّ الضيف المقصود بالنص الشعري هو الكيان الصهيوني الغاصب للأرض، لكن إلامَ ترمز الزوجة في النص الشعري؟ هل هي رمز للأرض العربية المغتصبة (فلسطين-مثلاً-)؟ أم هي رمز للكرامة العربية المسبيّة التي أخذت تستغيث بقُوّاد الأمة للعمل على تحريرها وبعثها؟؟

وأيّاً يكن من إشكالية هذا الرمز، فإن الدلالة التي تتمحور حوله تصب في بؤرة المستغيث المستنجد، فها هي الزوجة تستغيث بعباس، وتخبره بالجرائم التي ارتكبها ضيفه، إلا أنّ عباسا يتجاهل الأمر كأنه لم يسمع شيئاً، وظلّ يصقل سيفه الذي ما عرف المقارعة يوماً، وأخذ يلمّع شاربه (وقد يكون هذا دلالة الرجولة المهدورة)، كما أنه أخذ يقلب أوراق القرطاس، إلا أن المتلقي يُفاجأ أنّ عباسا وبالرغم من كل الكوارث التي صنعها الضيف في بيته، ظلّ ساكناً، وكل ما قام به هو إرساله برقية تهديد لذاك الضيف، وهذا دلالة العمل الوحيد الذي يسرع إليه حكام أمتنا عندما يقوم العدو بأيّ فعل مشين داخل أرض العرب المغتصبة، فهم لا يجدون إلا الشجب والاستنكار والتهديد ، مفتقرين للجرأة في أيّ فعل يلبي طموح المستغيثين.

وقد جاءت هذه القوافي ساكنة "مما جعل الوقفة ذات دور بنيوي في النص، لأن التسكين يدفعنا إلى التوقف القسري مما يحيل الكلمة الأخيرة قافية بارزة في النص"[1]، وانطلاقاً من ذلك فإن التوازي –هنا- قد أدى دوراً نشطاً وفعالاً في تحقيق إيقاع النص، فقد انسجمت القوافي الساكنة هنا مع موقف عباس الساكن والجامد إزاء الجرائم التي ارتكبها الضيف في بيته، ساندها في ذلك حرف المد الذي سبق معظمها، فقد أعطى حرف المد دلالة البلادة التي اتصف بها عباس (حكّام الأمة).

ومهما يكن من أمر، فقد اتسمت هذه القوافي بالضعف والسكون والجمود، مصورة بذلك الواقع الهزيل الذي يعيشه قُوّاد الأمة.

([1]) الرواشدة، التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، ص25.

ولا يقتصر الأمر على ذلك، وإنما تلعب القوافي الداخلية دوراً طيباً في إثراء إيقاع النص، لا يقل شأناً عن الدور الذي تؤديه القوافي الخارجية، وقد رصدت الدراسة قوله:

"بَتر الوالي لساني
عندما غنيتُ شعري
دون أنْ أطلب ترخيصاً بترديد الأغاني
بَتَر الوالي يدي لما رآني
في كتاباتِيَ أرسلتُ أغاني
إلى كلِّ مكان
وضَعَ الوالي على رِجليَّ قيداً
إذْ رآني
بين كلّ الناسِ أمشي
دون كفّي ولساني
صامتاً أشكو هواني
أمَرَ الوالي بإعدامي
لأنِّي لم أُصفِّق
- عندما مَرَّ –
ولم أهتفْ..
ولم أبرحْ مكاني"[1]

ب ب - - / - ب - - /
- ب - - / - ب - - /
- ب - - / ب ب - - / - ب - - / - ب - - /
ب ب - - / - ب - - / - ب - - /
- ب - - / ب ب - - / ب ب - - / ب
ب - - / ب ب - - /

(1) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص40.

ب ب - - / - ب - - / - ب - - /

- ب - - /

- ب - - / - ب - - /

- ب - - / ب ب - - /

- ب - - / - ب - - /

ب ب - - / - ب - - / -

ب - - / - ب - - /

- ب - - / ب

ب - - / -

ب - - / - ب - -

إنَّ من ينعم النظر في المقطوعة يجد أنَّ كلمة الوالي قد شكَّلت قوافي داخلية مثيرة للانتباه، أكّد ذلك التقطيع العروضي المبين أعلاه، إذْ جاء الصوت الأخير من كلمة الوالي بدايةً للتشكيل الإيقاعي الثاني (فاعلاتن)؛ ونجد هذا الأمر يتكرر في المواطن التي ترد فيها هذه الكلمة.

وعلى ما يبدو أنَّ هذه الكلمة قد سيطرت على نفسية الشاعر بعد أنْ تغلغلت سلبيتها السوداوية فيه، لاسيَّما أنها مقرونة بألفاظ دالة على قسوة الأساليب التي يستخدمها الوالي بحق الشاعر (بَتَر – التي تكرّرت مرتين -، وضع، أمر)، ولا يخفى ما تحمله هاتان اللفظتان من دلالات سلبية – حسبَ سياق النص.

من هنا نجدُ أن كلمة (الوالي) تكررت بشكلٍ متوازٍ، كاشفة عن دورها البارز في النص، والمتمثلة بتنوع الأساليب القمعية التي تمارسها السلطة بحق المثقف العربي الرافض لفساد السلطة، وثمة شاهد على دور القوافي الداخلية في تحقيق إيقاع النص:

"فألفينا بباب الصبرِ آلافاً من القتلى

وآلافاً من الجرحى

وآلافاً من الأسرى

وهدَّ الحِملُ رحمَ الصبرِ

حتَّى لم يُطقْ صبرا" [1]

أخذت كلمة (آلافاً) موقعها في الأسطر لتؤسس قوافي داخلية، جذبت المتلقي، وعبر التقطيع العروضي يتضح لنا ذلك:

ب - - - / ب - - - / ب - - - / ب - - -

ب - - - / ب - - -

ب - - - / ب - - -

فقد شكل الصوت الأخير من هذه الكلمة نهايةً للتشكيل الإيقاعي (مفـــاعيلن)، لنجد هذا الأمر يتكرر في المواطن التي وردت فيها هذه الكلمة.

يتحدث الشاعر عن الهزائم التي لحقت بالأمة، والتي كان نتيجتهـــا ضـــياع فلسطين واحتلالها، وليس هذا حسب، بل الخسارة الفادحة التي تعرضت لها الأمـــة حين أصبحت دماء أبنائها كالأنهار الجارية، وهذا دلالة الموت الذي حصد الكثيـــر من الأرواح حسب ما تشي به لفظة (آلاف)،واعتماداً على ذلك، نجد أن كلمة (آلافاً) تكررت بشكل متوازٍ، معلنةً عن دورها في الأسطر، الذي يقوم على الإفصاح عـــن حجم الموت الذي تعرضت له الأمة، بفضل الهزائم التي حاقت بها جراء الضـــعف المتغلغل في جسم السلطة العربية، التي ما خلَّفت إلا ضياع الوطن والإنسان.

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص48.

الفصل الثاني

شِعريّة التناص

لقد عرف النقد العربي القديم هذا المصطلح تحت أسماءٍ مختلفةٍ: كالأخذ والسرقة والاقتباس والتضمين والعقد والحل والتلميح والسلخ والمسخ[1]،الأمر الذي جعل القصيدة القديمة تتعالق مع غيرها،إلا أنَّ النقاد في تلك الفترة اعتبروا هذا التعالق من القضايا التي تعيب القصيدة العربية .

أما في النقد الحديث، فقد خضعت القصيدة الحديثة إلى كثيرٍ من التغيرات التي طرأت على شكلها وبنيتها ومضمونها، فقد أصبحت تتحاور مع غيرها من النصوص الأخرى، آخذةً ما يخدم تجربتها المعاصرة، لتعبّر بذلك عن رؤية ما، الأمر الذي أدى إلى شيوع المصطلح وقبوله لدى النقاد المحدثين، الذين وجدوا فيه مجالاً أسلوبياً لتحليل الخطاب الشعري.

وقد ورد هذا المصطلح في لسان العرب تحت مادة (نَصَصَ) وتعني لغة: "النّصّ فعل الشيء، نصّ الحديث ينصّ نصّاً: رفعه وكلّ ما أظهر فقد نصّ

وقال عمرو بن دينار: ما رأيت رجلاً أنصّ للحديث من الزهري، أي أرفع له وأسند، يقال: نصّ الحديث إلى فلان أي رفعه، وكذلك: نصصهُ إليه"[2].

وللإنصاف، لا بدّ من الإشارة إلى أن الفضل في ظهور هذا المصطلح يعود إلى الباحثة جوليا كرستيفا، إذ اتُّفِق على أنه ظهر للمرة الأولى على يدها في عدّة أبحاثٍ لها كُتبت بين عامي 1966-1967[3]، فتعدّ بحق أبرز من قدّم هذا المصطلح

([1]) انظر: العسكري، الصناعتين، ص217-257، وانظر أيضاً: الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة و المعاني والبيان والبديع ، ص343-390، وانظر كذلك: الحاتمي(أبو علي محمد بن حسن)، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: جعفر الكتابي، بغداد، 1997، ج2، ص58. و أنظر كذلك: القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج2، ص 283 .

([2]) ابن منظور، لسان العرب، ج7، مادة: نصصَ، ص109.

([3]) تودوروف (تزفتان) وآخرون، في أصول الخطاب النقدي الجديد، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1987، ص102.

للنقد الحديث، انظر إليها إذ تقول: "إن الدلالة الشِعريّة تحيل إلـــى معـــاني القـــول المختلفة، ومن حسن الحظ أننا يمكن أن نقرأ أقوالاً متعددةً في الخطـــاب الشـــعري نفسه، وبهذا يتخلق حول الدلالة الشِعريّة فضاءٌ نصيٌ متعدد الأبعاد، يمكن لعناصره أن تتطابق مع النص الشعري المعين، ولنطلق على هذا الفضاء اسم التناص، ومـــن هذا المنظور يتضح أنّ الدلالة الشِعريّة لا يمكن أن تعتبر رهينة شيفرة وحيدة، بـــل تتقاطع فيها عدة شيفرات لا تقل عن اثنتين وكل منهما ينفي الآخر"[1].

أما اصطلاحاً، فقد ذهب محمد مفتاح إلى أنّ التناص يُعدّ عملية تواصل بين الموروث القديم والنص الحديث، وهذا يعني أنّ التناص: "وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أيّ خطاب لغوي بدونها، إذ لا يكون هناك مرسل بغيـــر متلـــقٍ، متقبل مستوعب مدرك لمراميه"[2].

وعرف بعضهم التناص: "أن يتضمن نصٌ أدبيٌ ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شابه ذلـــك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع الـــنص الأصلي وتندغم فيه، ليتشكل نصٌ جديدٌ واحدٌ متكامل"[3]، وهو بهذا يصهر مفهـــوم بعض المصطلحات النقدية التي نمت في بيئة قضية الســـرقات الأدبيـــة فـــي هـــذا التعريف.

([1]) انظر: كرستيفا (جوليا)، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، راجعه عبد الجليـــل نـــاظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1991، ص78.

([2]) مفتاح (محمد)، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركـــز الثقـــافي العربـــي، بيروت، ط1، 1992، ص132-135.

([3]) الزعبي (أحمد)، التناص، نظرياً وتطبيقياً، مكتبة الكتاني- اربد، ط1، 1995، ص9.

أمّا بالنسبة إلى تسمية المصطلح فإنّ النقاد المحدثين لم يتفقوا حوله، فبعضهم يميل إلى استخدام لفظة التناص، والبعض يفضل التناصية أو النصوصية، في حين يميل بعضهم الآخر إلى تداخل النصوص، وإن كان أولها أكثر شيوعاً وانتشاراً[1].

ويقابل هذا المصطلح بتعدد ترجماته (التناص أو تداخل النصوص أو النصوصية) في العربية مصطلح (Intertextuality) بالانجليزية، و(Intertextualite) بالفرنسية[2].

أمّا بالنسبة إلى أشكال التناص فقد تتعدد بتعدد الوظيفة التي تؤديها، حيث جعلها محمد مفتاح في كتابه تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، ضمن ثلاث وظائف أجملها فيما يلي: مجرد موقف لاستخلاص العبرة، وتصفية حساب ودعوة لاستخلاص العبرة، وموقف التقاليد السائدة أو التوفيق بينهما[3].

لذا يمكننا القول: بأن أساليب التناص قد تعددت بتعدد الغاية منه، ورافق هذا التعدد في شكل التناص وأسلوبه تعدد في جنس المادة المستحضرة، حيث أصبح للأسطورة والنصوص الدينية والأدبية والتاريخية حضورٌ في القصيدة الحديثة لدى الغالبية العظمى من شعراء الحداثة.

ولا يفوت الدراسة وهي بهذا الصدد من وقفةٍ متأنيةٍ توضح الدوافع التي أغرت الشعراء بتوظيف هذه الظاهرة الأدبية في شعرهم، "فقد كان للمرحلة التاريخية والحضارية التي عاشتها أمتنا في الحقبة الأخيرة، وإحباط الكثير من أحلامها وخيبة أملها في الكثير مما كانت تأمل فيه الخير، وسيطرة بعض القوى الجائرة على بعض مقدراتها، والهزائم المتكررة التي حاقت بها بالرغم من عدالة

([1]) عبد المطلب (محمد)، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1، 1995، ص125.

([2]) الزعبي، التناص، نظرياً وتطبيقياً، ص9.

([3]) انظر: مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، ص132-133.

قضيتها، سببٌ في لجوء غالبية شعراء الحداثة إلى توظيف التناص الـذي يوافـق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم ونقلها إلى المتلقي"[1].

ومهما يكن من أمر، فإنّ الدراسة معنية –في هذا المقام- بدراسة لونين مـن ألوان التناص هما: الديني والتاريخي، اللذان وردا بشـكل مكثـف فـي التجربـة المطرية، لاسيّما التناص الديني الذي احتلّ مساحة شاسعة في الأعمـال المطريـة، وستتناول الدراسة هذين اللونين منفصلين:

1.2 التناص الديني

كان للتراث الديني –في كل العصور- الأثر الكبير في الإلهام الشـعري، إذ استمد منه الشعراء نماذج وموضوعات وصوراً أدبية، فإذا كان الكتاب المقدّس هـو المنبع الرئيس الذي استمد منه الأدباء الغربيون شخصياتهم ونماذجهم الدينية، فـإنّ عدداً كبيراً منهم تأثر ببعض المصادر الدينية الإسلامية وعلى رأسها القرآن الكريم واستقوا منها الكثير من الموضوعات والشخصيات التي كانت محوراً لأعمال أدبيـة عظيمة[2].

أمّا الشعراء العرب، فقد رأوا في الموروث الديني وعلى رأسه القرآن الكريم المنبع الطيب في إثراء تجاربهم الشِعريّة، واعتبروه مصدراً هامـاً عكفـوا عليـه، واستحضروا منه شخصيات تراثية عبروا من خلالها عن تجاربهم المعاصرة.

وأحمد مطر كغيره من شعراء الحداثة الذين فتنهم هذا النموذج من التنـاص، ومن يدرس أعماله لا بدّ أن يلمح النفس الديني في الغالبية العظمى منها، وستتوقف الدراسة على بعض الشواهد الدالة على ذلك، انظر إليه إذ يقول:

"ولمّا آوى الفتية المؤمنون
إلى كهفهم
كان في الكهف من قبلهم مخبرون

([1]) زايد (علي عشري)، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصـر، الشـركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1، 1978، ص151-152.

([2])زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، ص95.

ظننتم إذن، أننا غافلون
كذلك ظنّ الذين أتوا قبلكم
فاستجبنا
ولو تعلمون
بما قد أُعدّ لهم من قوارير
كانت قوارير منصوبة
فوقها يقعدون"[1].

من الواضح أن التناص ينبثق من قوله: "ولما أوى الفتية المؤمنون إلى كهفهم" وهو إشارة إلى قوله تعالى: {إِذْ أَوَى الْفِتْيَةُ إِلَى الْكَهْفِ فَقَالُوا رَبَّنَا آتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا } [2].

فأصحاب الكهف –في القرآن الكريم- لجأوا إليه لسنين طوال فراراً من المشركين، فناموا فيه، لكن اليوم يعيش أصحاب الكهف -في عصر التكنولوجيا- والأجهزة التجسسية بشكل يتيح المجال لرصد حركاتهم وسكناتهم، حتى تكاد أن تكون أقرب إليهم من حبل الوريد، وهذا دلالة تضييق الخناق على الشعوب باستخدام أدق أساليب الرصد، حتى بات المواطن العربي لا يعلم أين المفرّ، ويمضي الشاعر في تناصه مع الذكر الحكيم، يقول:

"هو إبليس
فلا تندهشوا
لو أنّ إبليس تمادى في الضلال
نحن بالدّهشة أولى من سوانا
فدمانا
صبغت راية فرعون
وموسى فلق البحر بأشلاء العيال

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص173.

([2]) القرآن الكريم، سورة الكهف، آية 10.

ولدى فرعون قد حطّ الرّحال
ثم ألقى الآية الكبرى
يداً بيضاء من ذُلّ السؤال
أفلح السِّحر
فها نحن بيافا نزرع القات
ومن صنعاء نجني البرتقال"[1].

أمامنا أسطر شِعريّة بنيت بأكملها على التناص، فقد تعالقت مع قصة موسى عليه السلام وفرعون، في قوله تعالى: { وَلَقَدْ أَوْحَيْنَا إِلَىٰ مُوسَىٰ أَنْ أَسْرِ بِعِبَادِي فَاضْرِبْ لَهُمْ طَرِيقًا فِي الْبَحْرِ يَبَسًا لَّا تَخَافُ دَرَكًا وَلَا تَخْشَى }[2]، وقوله تعالى: { وَاضْمُمْ يَدَكَ إِلَىٰ جَنَاحِكَ تَخْرُجْ بَيْضَاءَ مِنْ غَيْرِ سُوءٍ آيَةً أُخْرَىٰ }[3].

ونحن نرى أنّ موسى عليه السلام باقٍ –هنا- على دلالته الرمزية، كما هو الحال بالنسبة لفرعون الذي بقي محافظاً –هنا- على دلالته، فموسى –عليه السلام- عندما ضرب البحر بعصاه فإنه لم يخلّص شعبه من الظلم حسب، بل صبر على أذاهم وغرورهم، أمّا اليوم فأين هو القائد النموذجي الذي يخلص شعبه من الاستعمار ويصبر عليهم؟ ، ويستكمل الشاعر أركان القصة المرجعية بكلامه عن السحر الذي لم يفلح أربابه في الماضي، لكنهم قد أفلحوا اليوم عندما أخذوا يستخدمون أساليب الخيانات والمؤامرات وتخدير الشعوب بالوعود الكاذبة، وكانت النتيجة أن أصبح لليهود وطن قومي في فلسطين، في حين تحول أهلها إلى لاجئين، وانظر إليه إذ يقول:

"وقضيةٍ حُبلى
قد انتبذت مكاناً
ثم أجهضها المكان

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص91.
([2]) القرآن الكريم، سورة طه، آية77.
([3]) القرآن الكريم، سورة طه، آية22.

فتململت من تحتها

وسط الركام: قضيتان"[1].

يشير السطر الثاني (قد انتبذت مكاناً) إلى قوله تعالى: { وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا }[2]، وهذا تناص واضح مع الذكر الحكيم، فإذا كانت مريم –عليها السلام- قد انتبذت مكاناً آمناً لتضع مولودها، فقد أسعفها ذلك المكان، فإن فلسطين اليوم لم تجد مكاناً آمناً لتحتمي به، وكلما حاولت ذلك لم تجد إلا الإجهاض والتعب، ولا أبوح بسرّ إذا ما قلت إنّ إشكالية التأويل في السطرين الأخيرين (فتململت من تحتها- وسط الركام: قضيتان) قد وقفت حجر عثرة في الكشف عن الدلالة التي تتمحور حولهما، فما هاتان القضيتان؟؟ هل هما الدولة العبرية (الكيان الصهيوني) وفلسطين؟؟ أم هما رمزان يشيران لانقسام الفلسطينيين إلى طائفتين...؟؟

وانظر إليه كيف يتناص مع سورة يوسف، يقول:

"سبع سنابل خضر أعوامي

تذوي يابسةً

في كفّ الأمل الدامي

أرقبها في ليل القهر

تضحك صفرتها من صبري

وتموت فتحيا آلامي

يا صاحب سجني نبئني

ما رؤيا مأساتي هذي؟

فأنا في أوطان الخير

ممنوع منذ الميلاد من الأحلام

وأنا أسقي ربي خمراً

بيدي اليمنى

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص65.

([2]) القرآن الكريم، سورة مريم، آية16.

ويدي اليسرى تتلقى أمر الإعدام"[1].

يبدو التعالق مع سورة يوسف واضحاً في المقطوعة السابقة، حيث ورد هذا التعالق في المواطن التالية: إذ يشير قوله: (سبع سنابل خضر) إلى قوله تعالى: { وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَىٰ سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ سَبْعٌ عِجَافٌ وَسَبْعَ سُنبُلَاتٍ خُضْرٍ وَأُخَرَ يَابِسَاتٍ } [2]، ويشير قوله: (يا صاحب سجني نبئني ما رؤيا...) إلى قوله تعالى: { وَدَخَلَ مَعَهُ السِّجْنَ فَتَيَانِ قَالَ أَحَدُهُمَا إِنِّي أَرَانِي أَعْصِرُ خَمْرًا وَقَالَ الْآخَرُ إِنِّي أَرَانِي أَحْمِلُ فَوْقَ رَأْسِي خُبْزًا تَأْكُلُ الطَّيْرُ مِنْهُ نَبِّئْنَا بِتَأْوِيلِهِ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ } [3].

في حين يشير قوله: (وأنا أسقي ربي خمراً) إلى قوله تعالى: { يَا صَاحِبَيِ السِّجْنِ أَمَّا أَحَدُكُمَا فَيَسْقِي رَبَّهُ خَمْرًا وَأَمَّا الْآخَرُ فَيُصْلَبُ فَتَأْكُلُ الطَّيْرُ مِن رَّأْسِهِ قُضِيَ الْأَمْرُ الَّذِي فِيهِ تَسْتَفْتِيَانِ } [4]، فإذا كان يوسف -عليه السلام- قد دخل السجن ظلماً لا لذنب اقترفه، بل لأنه رفض القيام بالمعصية إرضاءً لله تعالى، فإن يوسف المعاصر –اليوم- يقبع في السجن لأنه خالف أوامر الحكام الجائرة، و إن يوسف المعاصر –هنا- أخذ دلالة الهمّ الجمعي ليصبح رمزاً لآلاف المضطهدين الذين يقبعون في سجون السلطات العربية، ونجده في موضع آخر يتناص مع سورة الكوثر، يقول:

"قالت خيبر:
شبران... ولا تطلب أكثر
لا تطمع في وطن أكبر
هذا يكفي...
الشرطة في الشبر الأيمن
والمسلخ في الشبر الأيسر

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص114.

([2]) القرآن الكريم، سورة يوسف، آية43.

([3]) القرآن الكريم، سورة يوسف، آية36.

([4]) القرآن الكريم، سورة يوسف، آية41.

إنّا أعطيناك "المخفر"

فتفرّغ لحماس وانحر

إنّ النّحر على أيديك سيغدو أيسر"[1].

تمثل الأسطر الشِعريّة الثلاثة الأخيرة تناصاً مع سورة الكـــوثر، ويبـــدو أنّ الشاعر قد صنع التناص –هنا- من خلال المُفارَقَة، إذ إنّ المُعطي في سورة الكوثر هو الله –سبحانه وتعالى- والمُعطى هو الرسول (ص)، وفي المقابل فإن المعطي – هنا- هي إسرائيل، والمُعطى هي فلسطين، وذلك عندما تمن خيبر (إسرائيل) علـــى السلطة الفلسطينية بقطعة صغيرة من أرضهم المغتصبة، وأيّاً تكن الآية التي اعتمدها أحمد مطر في توظيفه –هذا التناص- فإنه أدى دوره بالشكل المطلوب،و انظر إليه اذ يستحضر شخصيتي هابيل و قابيل من الموروث الديني ، يقول:

"إثنان لا سواكما والأرض ملك لكما

لو سار كلّ منكما بخطوه الطويل

لما التقت خطاكما إلا خلال جيل

فكيف ضاقت بكما فكنتما القاتل والقتيل

قابيل.... يا قابيل

لو لم يجيء ذكركما في محكم التنزيل

لقلت: مستحيل

من زرع الفتنة ما بينكما....

ولم تكن في الأرض إسرائيل"[2].

ويستحضر مطر شخصية قابيل ويبقيها على ما عهد منها في التاريخ، فهـــي الشخصية الآثمة التي قتلت نفساً بغير ذي حق (هابيل)، إلا أن الشاعر يتعجب كيف لهذه الفتنة أن تحدث ولم تكن قد وُجدت إسرائيل.

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص185.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص201.

وعلى هذا الأساس يكون الشاعر قد برع في رسم صورة للواقع العربي المرير، معلناً في الوقت نفسه قناعه لا مناص منها مفادها: إنّ إسرائيل جرثومة كل فساد ونفاق في العالم كلّه.

ولم يقتصر التناص عند مطر على القرآن الكريم، بل انسحب ليطول السنة النبوية الشريفة، التي رأى فيها منبعاً خصباً لإثراء تجربته، يقول:

"زعموا أن لنا
أرضاً، وعرضاً، وحميّة
وسيوفاً لا تباريها المنية
زعموا....
فالأرض زالت
ودماء العِرض سالت
وولاة الأمر لا أمر لهم
خارج نص المسرحية
كلهم راع ومسؤول
عن التفريط في حق الرعية
وعن الإرهاب والكبت
وتقطيع أيادي الناس
من أجل القضية"[1].

ينبثق التناص عبر قوله: (كلهم راع ومسؤول عن التفريط في حق الرعية) وهذا إشارة إلى حديث المصطفى (ص): "كلكم راعٍ وكلكم مسؤول عن رعيته، فالإمام راعٍ وهو مسؤول عن رعيته، والرجل في أهله راعٍ وهو مسؤول عن رعيته، والمرأة في بيت زوجها راعية وهي مسؤولة عن رعيتها، والخادم في مال سيده راعٍ وهو مسؤول عن رعيته"[2].

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص85.

([2])البخاري (الإمام أبو عبد الله بن إسماعيل)، الجامع الصحيح المسند من حديث رسول الله وسننه وأيامه، دار الرياض للنشر والتوزيع، ط2، 1999، ص416

وقد خدم التناص –هنا- الإفصاح عن الحكام الذين يتخذون من الدين ستاراً، فإذا كان الرسول (ص) قد نبّه وحذّر من التفريط في الواجبات الموكولة إلى كل شرائح المجتمع، فإن زعماء هذه المرحلة قد فرطوا بواجباتهم الموكولة إليهم تجاه رعاياهم، ونرى كذلك أن أحمد مطر قد استلهم من التراث الإسلامي ألفاظاً جعلها تتعالق وفكرته التي يودّ طرحها، يقول:

"أين سأحكي
وأنا منذ العهد التركي
مدنيٌّ في زمن مكّي"[1].

يشير السطر الأخير إلى توظيف لفظتين استلهمها الشاعر من التراث الإسلامي(مدني، مكي)، ونحن نعلم أن المكي لم يأمر الناس بالقتال، ولم يأمر بالجهر بالدعوة، وكان المسلمون –في هذا العهد- مطاردين مضطهدين على عكس المدني، لذا نجد أن الشاعر قد حمل معطيات مدنية، لكن في ظل معطيات مكية هو زمن الأنظمة العربية الدكتاتورية، وثمة شاهد آخر، يقول:

"أسرتنا بالغة الكرم
تحت ثراها غنمٌ حلوبةٌ
وفوقه غنم
تأكل من أثدائها وتشرب الألم
لكي تفوز بالرضا
من عمّنا صنم"[2].

تمثل كلمة صنم في السطر الأخير تعالقاً مع التراث الديني –في عصر ما قبل الإسلام- ونجد أن الشاعر قد وظفها –في هذا السياق- لتكون عوناً له في الإفصاح عن الفكرة التي تجول في مخيلته، إذ إنها ترمز هنا إلى السلطة الساكنة التي لا فائدة منها، ومع ذلك نجد أن الشعب يطمح لإرضاء هذا الصنم، وستكتفي الدراسة بهذا الشاهد الأخير على هذا الضرب من التناص، يقول:

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص236.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، انظر القصيدة كاملة، ص58.

"إبلٌ جاءت على متن الأثر
وبغالٌ وحميرٌ
وخيام
رملها يتبعها جواً
وحاديها أمير
وإلى أين المسير؟
نحو أوروبا
وماذا سوف تعمل؟
ليرى الغرب المضلّل
صورة الإسراء والمعراج حرفياً
فإن طار البعير
كيف لا يُعقل أن يسري حصان... أو يطير؟!
ورأى الغرب المضلَّل
صورة الكفر المحلَّل
ورأى حرّاس بيت المال
يبتزّون شعباً يتسوّل"[1].

يشير النص الشعري السابق إلى حادثة الإسراء والمعراج، لكن الشاعر قلب المعطيات، محملاً إياها فارقاً في الدلالة، لتخرج عن حقيقتها الرّاسخة والثابتة عندما تتحول إلى حادثة قائدها أمير نفط هدفها الترويج السلبي لإشباع الرغبات، إنها حادثة بدايتها من جزيرة العرب ونهايتها في أحضان المومسات في أوروبا.

والحق أن هذا النمط من التناص في التجربة المطرية جاء بشكل مكثف، وترجّح الدراسة أنّ هذا التوظيف المكثف لهذا النمط يكاد يتمحور حول دلالة بعينها وهي حجم الكارثة وعظم المأساة التي يحياها العالم العربي المعاصر في ظل السلطات الدكتاتورية التي قتلت معالم الحياة، وأجهضت أحلام الأمة، وكانت السبب في تخلفها وجهلها وفقرها.

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص108.

إنّ الدراسة لتلتمس العذر من عدم رصدها لكافة الشواهد الدالة على هذا النمط من التناص في تجربة أحمد مطر الشِعريّة، لأنّ ذلك يحتاج إلى أُطروحة بذاتها تتناول فيه هذا النمط دراسة وتحليلاً.

2.2 التناص التاريخي

يُعد التناص التاريخي أحد نماذج التناص الهامة التي تثري التجربة، وتغني النص دلالياً، وهذا النموذج يعني: "تداخل نصوص تاريخية مختارة ومنتقاة من النص الأصلي للقصيدة، تبدو مناسبة ومنسجمة لدى الشاعر مع السياق العام للنص الشعري"[1]، وقد عرفت التجربة المطرية هذا الضرب من التناص، وستعرض الدراسة نماذج شِعريّة دالة بدا فيها التناص جلياً بكل ما تؤتيه الأخيرة من معنى، يقول:

"لاح لي في مسجد النور
على غير انتظار
يلهبُ الموكب بالعزم
ومن عينيه ينثال بريق الانتصار
راكضاً بين الجموع
هاتفاً: أهلكنا سيف الخضوع
لا رجوع
لا رجوع
آن للجائع أن يشهر للمتخم سيفه
آن أن يشطره نصفين
كي يأكل عند الجوع نصفه
ثمّ يرمي نصفه الثاني
طعاماً للضواري!

([1])الزعبي، التناص، نظرياً وتطبيقياً، ص25.

.....

.....

.....

.....

.....

بعد يومٍ

داهمَ الشرطةُ داري

ثم قادونا إلى محكمة الأمن

وألقى الناهق الرسمي منطوق القرار:

داهم الشرطة وكراً للقمار

ولدى الضبط

رأوا فيه فتى يقرأ قرآناً

ومجنوناً جريحاً نصف عار

يدّعي أن اسمه كان وما زَالَ

(أبو ذر الغفاري)" [1].

يمثل النص الشعري السابق تناصاً مع قصة أبي ذر الغفاري، وهو شخصية ثائرة، أصرّ على إشهار إسلامه في العهد المكي، فبعد أنَّ أشهر إسلامه بين يدي رسول الله (e)، توجه إلى المسجد الحرام صارخا بأعلى صوته: أشهد أن لا إله إلا الله و أنَّ محمداً رسول الله، معلنا بذلك نبرة التحدي في وجه الطغيان الكافر، فصُعِق رجال قريش فانهالوا عليه ضربا حتى كاد يهلك، إلا أن أبا ذر قد وجد في تعذيبه واضطهاده من قبل كفار قريش لذة و حلاوة، فإن يؤذى في سبيل الله أحبّ إليه من الدنيا وما فيها، فعاد في اليوم الثاني ليهين أصنامهم، فجاؤوا إليه و ضربوه حتى

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، انظر القصيدة كاملة، ص103-104، 105.

فقد وعيه، وبهذا بقي أبو ذر نبراساً لقول الحق و محاربة الباطل، معرضاً عن الدنيا وزخارفها [1].

فمثلما تعرّض أبو ذر التراثي للاضطهاد والنفي والتشـــرد جـــرّاء أفكـــاره وطموحاته وتمرده على شرائع السلطة الظالمة، فإن أبا ذر المعاصر قد وقع عليـــه نفس الظلم حين تعرض للاضطهاد و التشرد، دافعاً بـــذلك ثمنـــاً مـــراً لأفكـــاره وطموحاته وقلمه النابض بالحق، وأشعاره التي تمطر السلطة العربية وابـــلاً مـــن الرصاص.

لهذا، فإن استدعاء شخصية أبي ذر من رحم التاريخ الإسلامي كـــان عونـــاً لأحمد مطر في رسم صورة واقعية لما يعانيه من جور وإحباط في ظـــل الســـلطة العربية الدكتاتورية ، فإذا كان أبو ذر التراثي قد رفع صوته لا سيفه بكلمة الحـــق، فإن أبا ذر المعاصر قد استخدم السلاح نفسه مستبدلاً السيف بالكلمـــات، لـــذا فـــإن التناص قد صور السلوك الموحد للسلطة تجاه معارضيها، وهو السلوك الذي لم يكن وليد الحداثة، بل كان معروفاً، في التراث و المتمحور تحت القمع الذي يتمثَّل فيـــه الحاكم، وثمّة شاهد آخر يتمثل بقوله:

"هاك سلاطين العرب
دزّينتان من أبي جهل ومن
أبي لهب
نماذج من القِرب
أسفلها رأس
وأعلاها ذنب"[2].

أراد الشاعر أن يوضّح حدّة القسوة والبطش اللتين يُنعت بهما الحكام العرب، لذا نجده قد استلهم من التاريخ أسماء لشخصيات اتّسمت بالقسوة والصلابة والجهـــل والتخلف جاعلاً منها رموزا لحكام هذا العصر، انظر إليه كيف يستحضر شخصيتي

---

(2) انظر: الحلبي (محمود طعمه)، المائة الأوائل من صحابة رسول الله، دار المعرفة – بيروت، ط1، 2004، ص 78- 79 .

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص209.

(أبي جهل وأبي لهب) ليُلبس حكام هذا العصر صفاتهما، ولا يخفى على المتلقي ما يوحي به هذان الاسمان، فأبو جهل رمز التخلف والجحود، وأبو لهب فتواه مؤداهـــا إلى النار، وها هو يستحضر شخصيتي عنترة وشيبوب[1]، يقول:

"كلُّ أمرٍ عندنا: مؤامرة
بجملة مختصرة
أنت كرة
إن فلتت من تحت رجل (عنترة)
تنططت بين يدي (شيبوب) "[2].

إنّ الوضع العربي الراهن بكل سلبياته، مـــن تعجـــرف الســـلطة وفســـادها وتنكيلها برعاياها، وزرع الأجهزة التجسسية في كل أرجاء الوطن، جعل الشـــاعر يستقي من التراث العربي شخصيات عُهد عنها القوة والصـــلابة ليجعلهـــا تتعـــالق ومضمون أفكاره، فها هو يوظف شخصيتي (عنترة وأخيه شيبوب) ليكونا رمـــزين لحكام هذا العصر وأجهزتهم الأمنية، مع الفارق في الدلالة والتشبيه، لأننا نرى كيف حمّل هذين الرمزين أبعاداً سلبية لم تكن معهودة عنهما في التاريخ ، وانظر إليـــه إذ يستقي من التراث الشعبي مادة خصبة لفكرته، فيستحضر شخصية شهرزاد المألوفة في الذاكرة الجمعية متوسماً فيها الخير في إبداء الدلالة، وتعرية القضـــية المـــراد طرحها، يقول:

"لشهرزاد قصة
تبدأ في الختام
في الليلة الأولى صحت
وشهريار نام
لم تكترث لبعلها
ظلت طوال ليلها

([1]) شيبوب: هو شيبوب بن شدّاد، أخو الشاعر المعروف عنترة بن شداد من جهة الأم، اشتهر برماية السهم والقوس، وكان عدّاء سريعاً لا يُجارى.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص155-156.

تكذب بانتظام
كان الكلام ساحراً
أرّقه الكلام
حاول ردّ نومه
لم يستطع فقام
وصاح: يا غلام
خذها لبيت أهلها
لا نفع لي بمثلها
إن ابنة الحرام
تكذب كذباً صادقاً
يُبقي الخيال مطلقاً... ويحبسُ المنام
قلقتُ من قلقالها
أريد أن أنام
خذها، وضع مكانها
وزارة الإعلام[1].

إنّ من يستعيد مرجعية شخصية شهرزاد مع زوجها شهريار، سيدرك تماماً أنّ الشاعر قد كان موفقاً في استحضاره لهذه الشخصية لتعالقها مع مضمون نصه الشعري، فشهرزاد التي ظلت تسحر شهريار بقصصها المبتدعة من نسج الخيال – ليالٍ عديدة- كي تنجو من القتل، هي الوحيدة –في نظر مطر- التي تكون معادلاً موضوعياً لإعلامنا العربي الهزيل، الذي لم يُعرف عنه إلا الكذب والتدليس على عقول الشعب، وليس هذا حسب، فكلما أخذت شهرزاد تنسج القصص الخيالية لغاية في نفسها –النجاة من القتل- فإن إعلامنا العربي اليوم كأنما وُجد لغاية واحدة هي خدمة الحكام، ودعم مصالحهم الشخصية، ضاربين بأحلام الأمة ومستقبلها عرض الحائط، والحقّ أن توظيف هذا التناص في هذا المقام قد أغنى الدلالة وأكسبها بعداً

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص27-28.

جمالياً جعلها راسخة في وجدان المتلقي، ويستحضر مطر كذلك شخصية شمشون في قوله:

"وأنا (شمشون) [1]
ما هدّمت، يوماً، معبداً
إلا عليهم .... وعليّا"[2].

لا يخفى على المثقف ما لهذه الشخصية من دلالة سلبية في التاريخ القديم، أخذت تمتد لتطول التاريخ الحديث، فشمشون التراثي الذي جرّ الوبال على نفسه وشعبه عاد من جديد، فها هو شمشون المعاصر يدفع ثمن أخطائه وتعجرفه، فقد خسر ذاته، ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل تجاوز ذلك لتقع الأمة بأسرها ضحية لتلك الأخطاء ، وعبر هذا التحليل فإننا نرى أن الشخصية المعاصرة والتراثية قد التقتا في بؤرة واحدة وذلك لحدّة التعالق فيما بينهما، وعلى هذا الأساس، يكون التناص قد وُظِّف بشكل إيجابي، حيث إنه حرر الفكرة من جمودها لتأخذ مداها في الأذهان، وتختم الدراسة هذا الضرب من التناص، بقوله:

"ها هو ذا (يزيد)
صباح يوم عيد
يخضّب الكعبة بالدماء من جديد
إني أرى مصفحات حولها
تقذفها بالنار والحديد
وطائرات فوقها
تقذف بالمزيد

([1]) هو شمشون بن منوح الدني، من شخصيات العهد القديم، وهو بطل شعبي من إسرائيل القديمة، اشتهر بقوته الهائلة، وورد ذكره في سفر القضاة، في الإصحاحات، وتتلخص نهايته عندما استند على عمودين كان البيت قائماً عليهما، فسقط البيت على الأقطاب وعلى كل الشعب الذي فيه، فكان الذين قتلهم شمشون في مماته أكثر من الذين قتلهم في حياته.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص230.

هذا (جهيمان)[1]
يسوّي رأسه الدامي
ويدعو للعلا صحبه
يقسم بالكعبة
أن يترك الكلمة رعباً خالداً
للملك السعيد"[2].

تدور أحداث النص الشعري حول قضية الغزو الأمريكي –الغربي- للعراق، وقد أخذ النص طابع السرد القصصي الذي يشعر المتلقي وكأنّ الحدث ماثلٌ أمامه، وعبر هذا السرد نرى أنّ مطراً قد استحضر من رحم التاريخ قصة غزو يزيد بن معاوية للكعبة، جاعلاً منه رمزاً للسلطة الأمريكية –الغربية- لتصبح الكعبة معادلاً موضوعياً للعراق ، ونرى في الجانب المقابل أن جهيمان أصبح رمزا للسلطة العراقية، وذلك لأن نهاية كل منهما كانت متشابهة نوعاً ما.

ومن الملاحظ على هاتين الشخصيتين أنّ كلاً منهما حمل الدلالة السلبية – وفقاً لرأي الشاعر- فيزيد المعاصر ليس إلا صورة مطابقة ليزيد التراثي، في حين أن السلطة العراقية تكاد تتقارب صورتها مع صورة جهيمان، الشخصية التي استلهمها الشاعر من التاريخ الحديث.

وبعد، فإنّ التناص التاريخي قد أخذ رواجاً واسعاً في التجربة المطرية، وجاء توظيفه وفقاً لما يتماشى مع مبادئها وأفكارها، دون أن يؤثّر النص الدخيل سلباً على النص الأصيل، بل أصبح مكمّلاً وسنداً له في تحقيق الرؤى الدلالية.

([1]) جهيمان: هو جهيمان بن محمد بن سيف الضان الحافي الروفي العتيبي، ولد عام 1936، وتوفي عام 1980، وهو قائد عملية حادثة الحرم المكي عام 1979، انتهت حياته بالإعدام.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص259.

الفصل الثالث

شِعريّة المُفارَقَة

لقد شقّ مصطلح المُفارَقَة طريقه إلى البلاغة العربية القديمة تحت مسميات شتّى: كالتهكم والتورية، وفي عكس الظاهر، وتجاهل العارف، وباب المقلوب، ومخالفة الظاهر، والمدح في معرض الذم والعكس[1].

أمَّا من حيث المعنى المعجمي لهذا المصطلح، فقد أورده ابن منظور في لسان العرب تحت مادة فَرَقَ "والفرق خلاف الجمع، فرقه فرقاً، وفارق الشيء مُفارَقَة وفراقاً: باينه، وفارق فلان امرأته مُفارَقَة وفراقاً: باينها"[2].

أمَّا في الاصطلاح، فقد ارتأت الدراسة أن تسوق التعريفات التالية لهذا المصطلح بادئةً بأهم تعريفات المُفارَقَة في النقد الأجنبي، فهي عند أفلاطون في كتابه (الجمهورية) تعني: "الأسلوب الناعم الهادئ الذي يستخف بالناس"[3].

ونجدها عند (ميويك): "قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيراً واحداً بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغايرة"[4].

ويرى (شليجل): "أنها تأخذ شكلاً من أشكال النقيضة"[5]، ونجدها عند بعضهم: "هي إما أن يعبر المرء عن معناها بلغة توحي بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه، ولاسيّما بأن يتظاهر المرء بتبني وجهة نظر الآخر، إذ يستخدم لهجة تدل

([1]) انظر: الحموي، (ابن حجة)، خزانة الأدب وغاية الأرب، المجموعة الخاصة، الجامعة الأردنية، (د.ت)، ص122، وانظر: ابن الأثير، (ضياء الدين)، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة محمود توفيق، ط1، 1935، ص192، وانظر: العسكري، الصناعتين، ص306، وانظر كذلك: السيوطي،(جلال الدين)، المزهر في علوم اللغة، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى، المكتبة العصرية، بيروت، 1986، ج1، ص231.

([2]) ابن منظور، لسان العرب، م10، مادة (فَرَقَ)، ص300.

([3]) ميويك، المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1993، ص27.

([4]) ميويك، المفارقة وصفاتها، ص43.

([5]) ميويك، المفارقة وصفاتها، ص35.

على المدح ولكن بقصد التهكم أو السخرية، وإما هي حدوث حدث أو ظرف مرغوب فيه ولكن في وقت غير مناسب ألبتة، وإما هي استعمال اللغة بطريقة تحمل معنى باطناً لجمهور خاص مميز، ومعنى آخر ظاهراً موجهاً للأشخاص المخاطبين أو المعنيين بالقول"[1].

وربما بدت رؤية هذا المصطلح أكثر شفافية عند (بوث) فهو يراها: "لعبة لغوية ماهرة وذكية بين عنصرين، أحدهما صانع المُفارَقَة، والآخر قارئها، بطريقة يقدّم فيها صانع المُفارَقَة النص بأسلوب يستثير القارئ، ويدعو إلى رفضه بمعناه الحرفي لصالح المعنى الخفي الذي هو غالباً المعنى الضد، والقارئ في أثناء ذلك يجعل اللغة يصطدم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ له بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يريده ليستقر عنده"[2].

أما في النقد العربي فنجد أن المُفارَقَة عند سيزا قاسم: "طريقة لخداع الرقابة، حيث إنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة"[3].

ونأخذ هذا التعريف عند نبيلة إبراهيم: "تعبير لغوي يرتكز على العلاقة الذهنية بين الألفاظ، أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية"[4].

ونجدها عند علي عشري زايد: "تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين، بينهما نوع من التناقض"[5].

أما بالنسبة للتطوّر التاريخي لهذا المصطلح، فقد ذكر ميويك أنه ورد للمرة الأولى في جمهورية أفلاطون تحت اسم "إيرونيئيا" (eroneia)[6]، ولم تظهر كلمة

([1]) سليمان (خالد)، نظرية المفارقة، مجلة أبحاث اليرموك، م9، ع2، 1991، ص57.

([2]) شوقي (سعيد)، بناء المفارقة في الدراما الشِعريّة، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2001، ص27.

([3]) قاسم (سيزا)، المفارقة في القص العربي المعاصر، مجلة فصول، م2، ع2، مارس 1982، ص143.

([4]) إبراهيم (نبيلة)، المفارقة، مجلة فصول، م7، ع3، 4، 1987، ص132.

([5]) زايد ، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص147.

([6]) ميويك، المفارقة وصفاتها، ص27.

(irony) في الانجليزية إلا بعد عام 1502م، كما أنها لم تأخذ موقعها في الاستعمال الأدبي إلا في بداية القرن الثامن عشر، إلا أن اللغة الانجليزية كانت غنيةً بمفرداتٍ سائرة في الاستعمال اللفظي، يمكن اعتبارها "مُفارَقَة جينية"[1].

كما ظهرت جهودٌ طيبةٌ لمجموعة من العلماء أسهمت في تطور هذا المصطلح، ومن أبرزهم: "فريدريك شليجل" الذي طوّر مفهوم المُفارَقَة الكونيَّة[2].

ويظهر بين النقاد الانجليز كذلك "كونوب نزوول" الذي درس المُفارَقَة عند "سوفوكليس" وكانت دراسته هذه -على حدّ قول ميويك-: "آخر خطوة كبرى في التاريخ الطويل لمفهوم المُفارَقَة"[3].

ومهما يكن من أمر، فإن للمُفارَقَة أهميةً لا يمكن تجاهلها في الأدب، حيث "تغرس في وجداننا فرصة التأمل فيما تقع عليه أبصارنا، أو يتنبه عليه إدراكنا من مظاهر التناقض والتغاير مما يشدنا للتبصر به، والبحث عن العلاقات التي تجمع عناصر المتشكّل أمامنا، وما بينها من اتّساق أو تنافر"[4]، إذ إنها تلعب دوراً في جمع المتضادات في بؤرة واحدة، فتتكشف بذلك حالة عكسية تتمحور حول ظهور حسن أحد النقيضين بإزاء قبح الآخر[5]، وهذا ما رآه (كلينث بروكس) حين أكد أهمية التناقض ودوره في خلق شِعريّة النص[6].

وهكذا بعد أن قدمت الدراسة أهم التعريفات التي ساقها الباحثون لهذا المصطلح وتطوره وماهيته، فإنها معنَّيةٌ بدراسته دراسةً تحليليةً – في التجربة المطرية- التي حفلت كثيراً به، لدرجة أن الغالبية العظمى منها قد بُني على أساس

([1]) انظر: ميويك، المفارقة وصفاتها، ص28.

([2]) وتعرف على أنها مفارقة العالم أو الكون الذي يقع الإنسان فيه ضحية، انظر: سليمان ، نظرية المفارقة، ص63.

([3]) انظر: سليمان، نظرية المفارقة، ص63.

([4]) الرواشدة (سامح)، فضاءات الشِعريّة، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل، المركز القومي للنشر، إربد، (د. ط)، 1999، ص14.

([5]) زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص143.

([6]) وهبة، (مجدي)، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1974، ص331.

هذا المصطلح، وتعزو الدراسة سبب ذلك إلى طبيعة الواقع الذي عاصره أحمد مطر، وهو واقع مليء بالتناقضات، الأمر الذي جعلها تنعكس على تجربته الشِعريّة، فالأدب ما هو إلا مرآة لروح صاحبه.

1.3 أنواع المُفارَقَة في تجربة أحمد مطر الشِعريّة

قسّمت الدراسات النقدية الحديثة المُفارَقَة إلى أنواع متشعبة، فوقف هذا التقسيم حجر عثرة في وجه الدّارس إذا ما أراد حصر هذه الأنواع، فمنها ما انطلق في تقسيمها للمُفارَقَة من ناحية درجاتها، ومنها ما انطلق من ناحية طرائقها وأساليبها، وبعضها الآخر من ناحية موضوعها[1]، وأيّاً يكن من أمر تلك التقسيمات، فقد ارتأت الدراسة أن تدرس المُفارَقَة عبر التقسيم التالي:

أ - المُفارَقَة اللفظيّة.

ب - المُفارَقَة الهزلية.

ج - المُفارَقَة التصويرية.

د - مُفارَقَة التشويه.

1.1.3 المُفارَقَة اللفظيّة

أجمعت الدراسات الحديثة على أنّ المُفارَقَة اللفظيّة "نمط كلامي أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضاً للمعنى الظاهر"[2].

ينشأ هذا النمط من المُفارَقَة من كون الدال يؤدي مدلولين نقيضين، الأول: مدلول حرفي ظاهر، والثاني: مدلول سياقي خفي، وفي هذه الحالة تأخذ المُفارَقَة درجة تقترب من الاستعارة أو المجاز، وكلاهما في حقيقته بنية ذات دلالة ثنائية، إلا أن المُفارَقَة إلى جانب كون المعنى الثاني نقيضاً للأول، تشتمل على علاقة توجّه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول[3].

([1]) سليمان، نظرية المفارقة، ص67.

([2]) سليمان، نظرية المفارقة، ص68-69.

([3]) سليمان، نظرية المفارقة، ص69.

ولعلَّ نوازع مطر النفسية، وطقوس الواقع العربي المرير، هما مـــا جعـــلاه شغفاً بتوظيف هذا النمط الذي راج لدرجة الإسهاب – في تجربته – ، الأمر الـــذي تعذّر على الدراسة استقصاء جميع الشواهد الدالة على ذلـــك، وارتـــأت أن تكتفـــي بالشواهد التالية، يقول:

"عارٌ عليّ السمعُ والبصرُ
وأنا بسيف الحرف أنتحرُ
وأنا اللَّهيب... وقادني المطرُ
فمتى سأستعرُ؟!"[1]

تظهر المُفارَقَة بين (اللهيب، المطر) التي وشت بحالة الشاعر النفسية، الذي رسم صورة المحكوم عندما تكون لهيباً، لتجهر عليه سيوف آلة الحكم الحارقة، ولعلّ المُفارَقَة تكمن في حالة التناقض الظاهرة التي تصوّر آلة الـــبطش الحاضـــرة بيـــد الحاكم، ونحن نستشف أنّ مطراً أراد الإفصاح عن شمول حركة البطش وسرعتها، وسعة توزيعها بشكل متساوٍ بما يشبه صورة المطر الذي يجهض لهيب النار، فهـــو يحارب بسيف الحرف ولكن سرعان ما تواجه مقاومته ما هو أقوى منها، وهو بهذا قد انتزع من المطر دلالته الايجابية –في الخير والنماء- ، وحمّله دلالة سلبية كمـــا هو الحال بالنسبة للهيب الذي حمل دلالة سلبية عندما أصبح فاقداً لقيمته ووظيفتـــه القائمة على الاحتراق. وثمّة شاهد آخر، يقول:

"مشرعةٌ نوافذ الفسادْ
مقفلةٌ مخازن العِتاد
والوضعُ في صالحنا
والخيرُ في ازدياد!"[2].

من الملاحظ أنّ المُفارَقَة انبعثت عبر توظيف الشاعر لـــ(مشرعة، مقفلـــة)، وهما لفظان تقف الاستحالة عائقاً في التأليف بينهما، فإنّ واقع الأمة العربية الراهن بما يمثله من فساد في كل جوانب الحياة، والهزائم المتلاحقة التي لحقت بها، وتعطيل

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص49.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص51.

دور السلاح في الذود عن كرامتها وحماية مقدّراتها، هي التي أغرت مطراً بتوظيف مثل هاتين اللفظتين اللتين أدّتا دورهما –على أكمل وجه- في الكشف عن واقع الأمّة المتردّي المهزوم، ففي الوقت الذي يجب أن تكون فيه (مخازن العتاد) مشرعة الأبواب نجدها قد أقفلت من قبل أصحاب القرار؛ ليعم بذلك الفساد الذي أصبحت أبوابه مشرعةً؛ مما جعل الشاعر ينهي المقطوعة بلهجة ساخرة، يبدو ذلك في قوله:(والوضع في صالحنا، والخير في إزدياد)، ومن الشواهد الدّالة كذلك، قوله:

"قلت لكم:
إنّ الشَّعوبَ المسلمةَ
رغم غِناها ... مُعدمةً
وإنّها بصوتها... مكممةً"[1].

تصوّر هذه الأسطر الشِعريّة المأساة التي تعيشها الأمة الإسلامية، والتي كشفتها المُفارَقَة بكل شفافية ووضوح، فإنّ هذه الشعوب وبالرغم من أن بلادهم هي أم الخيرات، إلا أنها لا تصبّ في صالحهم بشيء، فهي مسلوبة عندما قام حكامهم بنهبها، يشاركهم في ذلك أعداء الأمة الذين فرضوا هيمنتهم على هذه المقدّرات، ولم يقف الأمر عند الجانب الاقتصادي، بل تعدّى ذلك ليطول جانباً آخر، هو الحريّة المسلوبة وعدم ممارسة هذه الشعوب لأدنى حقوقها في تقرير المصير، فهي مكمَّمة بأصواتها، وهذا دلالة تضييق الحريات ومحاصرتها، والرضوخ لقبول الأمر الواقع أياً كانت سلبيته. وانظر إليه كيف يُعبّر عن الواقع السلبي للأمة عبر هذه المُفارَقَة، يقول:

"وأرى حولَ (البيتِ الأسودِ)
بيتاً أبيضَ
يجري بثيابِ الإحرام
يرمي الجمرات على صدري
ويُقبّل خشم الأصنام
ويحدّ السيف على نحري

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص63.

يوم النحر!"[1].

تظهر المُفارَقَة اللفظيّة من خلال توظيف تركيبي (البيت الأسود، البيت الأبيض)، فقد وشيا بحدّة حجم المُفارَقَة وتعاظمها، ومن خلال التحليل يمكن للدراسة التوصل إلى الغاية المنشودة التي طمح إليها أحمد مطر، فالطواف هنا لا يمتّ للطقوس الدينية بشيء، بل جاء بمعنى الإحاطة والتطويف، أي أنّ البيت الأبيض (أمريكيا) لا يطوف حول البيت الأسود (بلاد العرب) طواف محرم للعبادة، إنّما هو طواف من يريد الإحاطة بالشيء.

واعتماداً على ذلك يمكننا القول: أن المُفارَقَة لعبت دوراً ايجابياً في الكشف عن مدى هيمنة البيت الأبيض (أمريكيا) على البيت الأسود (بلاد العرب)، فالبيت الأسود في نظر أحمد مطر ما زال مستعمراً لم ينفض عن كاهله بعد تبعات الاستعمار بكل أشكالها. ومن الشواهد الدالة كذلك، قوله:

"في البلاد العربية
عندما ترفض أن تُولد عبداً
يسحب الجرّاح رجليك
فتأتي مرغماً... بالقيصرية
حاملاً حريّة في يدك اليمنى
وفي اليسرى... وصيّة
فإذا عشت تموت
حسب قانون السكوت"[2].

تكشف الأسطر الشِعريّة السابقة مدى معاناة المثقف العربي في بلاده، فهو دوماً في صراع مع السلطة، هذا الأمر تظهره لنا براعة أحمد مطر في رسمه لمفارقاته، انظر إليه إذ يقول: (حاملاً حريّة في يدك اليمنى، وفي اليسرى وصيّة)،

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص 115.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص 74.

وهو دوماً موقف الثائر المتمرّد على السلطة الجائرة، الباحث عن الحريّة المنشودة، التي قد يكون ثمنها حياته، فـ"الثورة عبورٌ من خلال الموت"[1].

وانظر إليه في مفارقته الأخرى، إذ يقول: (فإذا عشت تموت) فمن المحال أن يلتقي عنصرا الحياة والموت، بل إنهما يمثلان ذروة التناقض، إلا في عالم أحمد مطر الذي جمع بينهما، ويبدو أن الدلالة المرجوّة هي التي فرضت على مطر ذلك، إذ إنّ واقع الإنسان العربي في وطنه فاقدٌ لكل معطيات الحياة، فهي أشبه ما تكون بالموت، لجامع الشبه فيما بينهما من سكون وجمود وانتهاء، وتؤكد الدراسة على أنّ مطراً قد أعطى الصورة الحقيقية –البائسة- بكل ما تؤديه الأخيرة من دلالة على مأساة الثائر المثقف العربي في وطنه، وهو هنا قد حمل الهمّ الجمعي، مبتعداً عن الهمّ الذاتي، ليشمل بذلك كل أحرار الأمة الذين ذابوا في تراب الوطن، متحملين في سبيله كلّ ألوان الاضطهاد والقمع والموت. وانظر إليه كيف يهجو شعراء عصره الذين كانوا أذناباً بباب السلطان، يقول:

"كفرتُ بالأقلام والدفاتر
كفرتُ بالفصحى التي
تحبلُ وهي عاقر
كفرتُ بالشعر الذي
لا يوقف الظلمَ ولا يحرّك الضمائر"[2].

تتجلّى المُفارَقَة بين لفظي (تحبل، عاقر)، وهما لفظان متناقضان لا يلتقيان البتّة، إلا أنه لغاية في ذهن الشاعر قد جاء بهما لإسعافه في انبثاق الدلالة، وعدم تقوقعها داخل نفسها، فالفصحى التي تحبل وهي عاقر، ما هي إلا أولئك الشعراء الذين أخذوا يمجدون السلطة بأشعارهم ،متجاهلين آلام الشعوب التي زرعتها السلطة في أعماقهم، فهم المتاجرون في فضيلة الكلمة، وهم الذين أجهضوا فيها معالم الحق، لتصبح فاقدة لجوهرها، والدور الذي كان ينبغي أن تكون عليه في هذا الموقف.

([1]) الرواشدة (سامح)، شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، وزارة الثقافة، عمان، 1996، ص85.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص74.

وبناءً عليه، فإنّ هذه المُفارَقَة وشت بهجاء أحمد مطر لشعراء السلطة الـذين أعانوها على تدمير معالم الحياة، وإجهاض أحلام الشعوب، فلم تكن هذه الشريحة – من الشعراء- بمنأى عن مسرح الجريمة، وإليك شاهد آخر، يقول:

"رجلٌ أبيض
يغفو متبرداً في الظّل
رجل أسود
يعمل محترقاً في الحقل
هذا الأسود
يجني (القطن)...
وذاك الأبيض
يجني عرَقَ الأسود"[1].

تتضح المُفارَقَة عبر توظيف الشاعر لألفاظ اتّسمت بقوّة التناقض وشراسته: (أبيض، أسود، يغفو، يعمل)، وإنّ من ينعم النظر في هـذه الأسـطر سـيدرك أنّ الشاعر لم يأتِ بها عبثاً، فلم تكن ذات معنى جمالي بديعي، بقدر ما هي ذات مغزى دلالي ارتكز عليها النص الشعري، فها هو الرجل الأبـيض (السـلطة أو الطبقـة الإقطاعية) يغفو متبرداً في الظّل، في حين أنّ الرجل الأسود (الطبقة العامة الكادحة) يعمل محترقاً في الحقل، فيأتي الأبيض مغتصباً خير الأسود، وعلى هـذا الأسـاس تكون المُفارَقَة قد كشفت عن الفجوة الطبقية التي تتصف بها الأوطان العربية، وعن الشريحة الإقطاعية التي تستنزف دماء الكادحين من أبناء هذا الوطن.

ولا يقتصر الأمر على هذا الحد، وإنما وردت ألفاظٌ صـنعت مُفارَقَـةً مـع السياق، بحيث يؤدي إطلاق لفظ واحد –على الأقل- في سياق النص الشعري إلـى توليد المُفارَقَة، ويتم ذلك عبر توظيف ألفاظ ذات طابعٍ تاريخي فـي سـياق نـصٍّ معاصر[2]، ومن الشواهد الدالة على ذلك قوله:

"فإن أطعمتها زهراً

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص16.

([2]) شوقي، بناء المفارقة في الدراما الشِعريّة، ص195.

ستزدهر
وإن أطعمتها ناراً
سيأكل ثوبك الشرر
فليت "اللات" يعتبر
ويكسر قيد أنفاسي
ويطلب عفو إحساسي
ويعتذر!"[1].

إن توظيف لفظة (اللات) في الأسطر الشِعريّة السابقة كفيلة بأن تصنع مُفارَقَةً، وهي ما تسمى بمُفارَقَة اللفظ مع السياق، إذ إنّ ذاكرة المتلقي تدرك –تماماً- أن (اللات) هو اسمٌ لأحد الأصنام التي كان يعبدها الناس في الجاهلية، وقد جاء توظيف هذا اللفظ التراثي في سياق نص شعري حديث؛ ليكشف التشابه بين اللفظ التراثي وقرينه المعاصر، من حيث أنهما رمزان للبُعد عن الحق والحقيقة من جهة، والجمود والسكون من جهة أخرى. وقد وشت المُفارَقَة بالفجوة الشاسعة بين أشعار مطر الغنية بإشعال نور الحياة، وبين السلطة التي تطمس معالمها، وذلك بقتلها تلك الأشعار، وثمة شاهد آخر، يقول:

"شاعر السلطة ألقى طَقَه
ثمّ غطّ الملعقهْ
وسط قِدْرِ الزندقْه
ومضى يُعرب عن إعجابه بالمرقهْ!"[2].

لقد زجّ الشاعر بلفظه (الزندقة) داخل لحمة نصٍّ شعري يوحي بالحداثة.

إنّ من يستعيد مرجعية النص الشعري، يجد أن الشاعر وفي عملية مُفارَقَة يتحدث عن شعره ودوره في البعث والخلاص من السلطة الفاسدة من جهة، وغالبية شعراء عصره الذين تاجروا بالكلمة على حساب المبدأ والحريّة من جهة أخرى، حين أخذوا يمجدون السلطة، ووقفوا معها جنباً إلى جنب في عملية أشبه ما تكون

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص110.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص144.

بإبادة الشعوب، وهؤلاء الشعراء هم من سماهم أحمد مطر بالزندقة، ونحن نعلم ما لهذه اللفظة من معنى، كما نعلم التاريخ المشين لأصحابها.

لذا يمكننا القول: إنّ توظيف هذه اللفظة وبهذه الصورة في سياق نصٍّ حديث، جاء منسجماً وحال أولئك الشعراء، كما أظهرت الفجوة الهائلة ما بينهم وبين الشاعر، فهو صاحب الكلمة المفعمة بالحياة الطامحة للحريّة والعدالة، وهم المتاجرون بها بثمن بخس، فشتّان بين الطرفين. وانظر إليه إذ يوظّف لفظة الطوفان، في قوله:

"إعلامُنا إعلان
يعرض بالمجّان
عجيزةً معجزةً
لم يتغيّر شكلها من زمن الطوفان"[1].

لا يخفى على المتلقي ما للفظة (طوفان) من دلالةٍ في التراث، ذلك الطوفان الذي حدث إبّان فترة النبي نوح –عليه السلام-، التي يرجع تاريخها إلى آلاف السنين، ويبدو أن مطراً قد استحضر هذه اللفظة لأنه رأى فيها السند الأقوى لإظهار الدلالة وتحررها، فهو هنا أخذ بهجاء الإعلام العربي الذي يكاد يكون محصوراً على أخبار السلطة التي لا تتغير –في الوطن العربي-، وفي هذا دلالة افتقار هذا الوطن الكبير للديمقراطية والحريّة والانتخاب، وبتوظيف الشاعر لهذه اللفظة، جعل الأسطر الشِعريّة تتسم بطابعين؛ يمثل الأول طابع المعاصرة، في حين أخذ الثاني طابع التراث، فالإعلام العربي لم يتغير به شيء منذ أن وُجد، لهذا استحضر الشاعر هذه اللفظة في سياق النص المعاصر، ليعبر عن رتابة هذا الإعلام وأخباره التي لا تتغير منذ زمن طويل.

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص164.

2.1.3 المُفارَقَة الهزلية

وهي مُفارَقَة تقوم على "موقف يناقض فعله تماماً، إذ يأتي الفعل مغايراً تماماً للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها"[1]، ومن شواهدها الدالة في التجربة المطرية، قوله:

"حفظ اللهُ أمير المخبرين
فلقد أتخم بالأمنِ بلاد المسلمين
أيها الناس اطمئنوا
هذه أبوابكم محروسةٌ في كلّ حين
فادخلوها بسلام آمنين"[2].

أمامنا أسطر شِعريّة مبنية بأكملها على المُفارَقَة الهزلية، لأنّ ألفاظها لا تمت إلى الواقع بصلة، فأمير المخبرين الذي أتخم بالأمن بلاد المسلمين إنما هو دلالة كثرة المخبرين بشتى أشكالهم، الذين يرصدون حركة أبناء الوطن، مقيدين بذلك حرياتهم ومكبلين آمالهم وطموحاتهم، وعبر هذا التفسير يتولد معنى آخر للأسطر الشِعريّة، يمكن للدراسة أن تعدّه المعنى الذي بُنيت على أساسه المُفارَقَة، وهو بثّ الخوف والرعب في نفوس أبناء الوطن، وهو ما ألفته الذاكرة الإنسانية في أوطاننا العربية، والفرق واضح ما بين الأمن والرعب، ولأن مطراً يعي –تماماً- هذا الرعب الذي يصنعه أولئك المخبرون، فقد جاءت ألفاظه –في النص- كاشفة مُفارَقَة كبيرة، وثمة شاهد آخر، يقول:

"ولاةُ الأمرِ ما خنتم ولا هنتُم
ولا أبديتم اللِّينا
جزاكم ربّنا خيراً
كفيتم أرضنا بلوى أعادينا
وحققتم أمانينا
وهذي القدس تشكركم

([1]) الرواشدة، فضاءات الشِعريّة، ص18.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص60.

ففي تنديدكم حينا
وفي تهديدكم حيناً
سحقتم أنف أمريكا
فلم تنقل سفارتها
ولو نُقلت
-معاذ الله-
لو نُقلت
.... لضيعنا فلسطينا!
ولاة الأمر
هذا النصر يكفيكم ويكفينا
.... تهانينا"[1].

تُرى كيف يبارك مطر لولاة الأمر بذاك النصر المبتدع المزعوم؟ فالواقع مخالف لهذا تماماً، ثم كيف يضع ولاة الأمر في منزلة القوة والشجاعة لتصبح القدس شاكرة لهم؟ وهل حقّاً أنهم سحقوا أمريكا...؟؟ حقاً إنها تساؤلات حتماً ستولد مُفارَقَة قائمة على الهزلية والسخرية، فالواقع يشي بغير ذلك تماماً، فقد أراد مطر من ذلك أن يثير دهشة المتلقي عن طريق المُفارَقَة القائمة على السخرية، بحيث يُشعر المتلقي أن المعنى المُراد هو عكس ذلك، ويقول في موضع آخر:

"أوهمتكم بأنّ بعض الأنظمه
غريبةٌ... لكنها مترجمه
وأنها لأتفه الأسباب
تأتي على دبابة مطهمه
فتنشر الخراب
وتجعل الأنام كالدواب
وتضرب الحصار حول الكلمه
استغفر الله... فما أكذبني!

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص62.

فكلها أنظمة شرعيه
جاء بها انتخاب
ولكنها مؤمنة تحكم بالكتاب
وكلها تستنكر الإرهاب
وكلها تحترم الرأي
وليست ظالمه
وكلّها
مع الشعوب دائماً منسجمه"[1].

من الصعب تجاهل المواقف الساخرة التي تزخر بها المقطوعة، فها هو أحمد مطر وكأنه يعتذر للبشرية جمعاء عن آرائه ومواقفه السابقة تجاه بعض الأنظمة الحاكمة في كونها (غريبة.. لكنها مترجمة، وأنها تأتي على دبابة مطهمة فتنشر الخراب، وتجعل الأنام كالدواب، وتضرب الحصار حول الكلمة)، فيكون الاعتذار: (أنها أنظمة شرعية، جاء بها انتخاب، وكلها مؤمنة تحكم بالكتاب، وكلها تحترم الرأي وليست ظالمة، ومع الشعوب دائماً منسجمة).

إنّ هذا الاعتذار –بحدِّ ذاته- صنع مُفارَقَة قائمة على السخرية، لأنّ مطراً يدرك تماماً أنه انحرف انحرافاً شديداً في وصفه لطبيعة بعض الأنظمة الحاكمة في العالم العربي، إذ إنه يعلم بأنها أنظمة مستوردة، مستعبدة لشعوبها، مجهضة للحياة، وأنها فاقدة لشرعيتها، تمارس الحكم وفقاً لتوجيهات الغرب، بعيدة كلّ البعد عن منهج الكتاب والسّنة، فمن يسترجع تاريخ الصراع الطويل بين مطر وتلك الأنظمة، لا بدّ أن يقرّ في أعماق نفسه بأنّه كان على تناقضٍ مع مفرداته، -أو بعبارة أخرى- مع اعتذاره الذي قدمه للبشرية عن نظرته السابقة لبعض الأنظمة الحاكمة في العالم العربي. وثمة شاهد آخر، يقول:

"أيها الناس اتقوا نار جهنم
لا تسيئوا الظن بالوالي
فسوء الظن في الشرع محرَّم

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص63.

أيها الناس أنا في كلّ أحوالي
سعيد ومنعّم
ليس لي في الدرب سفّاح
ولا في البيت مأتم
ودمي غير مباح وفمي غير مكمّم
فإذا لم أتكلم
لا تشيعوا أن للوالي يداً
في حبس صوتي
بل أنا يا ناس أبكم!"[1].

تظهر المقطوعة أنموذجاً منحرفاً عن الواقع العربي الراهن، أو بعبارة أخرى عن واقع الحياة التي عاشها شاعرنا في وطنه، وهو واقع مليء بالاضطهاد والكبت ومصادرة حريته، ومحاربة كلمته، ونحن نلمح -هنا- أنه قد أخفى نفسه وراء قناع، لتكون الألفاظ وحدها هي من يصنع المُفارَقَة، لمخالفتها عمّا هو متعارف عليه، إذ كيف يبرئ مطر الوالي في كونه سبب تعاسته المتمثلة في اضطهاده وإجهاض كلمته؟ مسقطاً على نفسه سبب ذلك كله، لأنّ المتلقي الذي يعرف طبيعة الظروف الحياتية للشاعر يدرك أن الحقيقة غير ذلك، لذلك نرى أنّ ألفاظ المقطوعة صنعت مُفارَقَةً حادة مع ما هو مألوف لدى صاحبها، فهو المنفي المشرّد المُضطهد المُحاصر، صاحب الكلمة الثورية الجريئة، التي وقفت في وجه السلطة العاتية، والتي بسببها أضحى يتيم الوطن.

3.1.3 المُفارَقَة التصويرية

تعرّف على أنها: "-تكنيك فني، يستخدمه الشاعر المعاصر لإظهار عنصر التضاد بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض، وقد يمتد هذا التناقض ليشمل القصيدة بأكملها، ليس في جملة أو بيت كما في الطباق والمقابلة، ويُرى أن التناقض

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص48.

في المُفارَقَة التصويرية فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان ينبغي أن تتفق وتتماثل"[1].

إن التجربة المطرية قد راجت بهذا اللون من المُفارَقَة، وقد ارتأت الدراسة أن تصنّفها ضمن الأنواع التالية:

1.3.1.3 مُفارَقَة الأحداث

تقوم هذه المُفارَقَة على تعبير الضحية عن اعتماده على المستقبل، لكن تطوّراً في الأحداث يقلب خططه، ويسير في خطوات تبتعد به عن الهدف، وتكون الوسيلة التي يتجنب بها شيئاً هي الوسيلة التي توصله إلى ذلك الشيء[2]، انظر إليه إذ يقول:

"عندي قلمٌ
ممتلئ يبحثُ عن دفتر
والدفترُ يبحثُ عن شعرٍ
والشعر بأعماقي مضمرْ
وضميري يبحث عن أمنٍ
والأمن مقيمٌ في المخفر
والمخفرُ يبحث عن قلمٍ
- عندي قلمٌ
وقّع يا كلب على المحضرْ!"[3].

تصوّر لنا الأسطر الشِعريّة حالة الشاعر مع القلم (الذي ربما يكون في نهاية المطاف نقمة عليه)، هذا القلم يبحث عن دفتر، والدفتر يبحث عن شعر، وضميره يبحث عن أمن، بيد أنّ هذا الأمن موجود في المخفر، فلم يتوانَ شاعرنا عن الذهاب للمخفر الذي هو الآخر يبحث عن قلم، فيتطوّع مقدّماً لهم قلمه، فيفاجأ بأنهم يأمرونه

([1]) زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص76.

([2]) غنيم (كمال)، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1998، ص248.

([3]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص113.

بالتوقيع على المحضر، إنّ هذه المُفارَقَة كشفت عن مأساة المثقّف العربي، فالكلمة تهمة، والقلم سلاح فتاك يُعاقب حامله، وثمة شاهد آخر، يقول:

"هربتُ للصحراء من مدينتي
وفي الفضاء الرحبْ
صرخت ملء القلبْ
إلطف بنا يا ربَّنا من عملاءِ الغربِ
إلطف بنا يا رب
سكتّ فارتدّ الصدى:
خسأت يا ابن الكلب"[1].

يهرب شاعرنا إلى الصحراء التي رأى فيها خلاً وفيّاً يكتم سرّه وشكواه، لكنّ حدسه قد خانه، عندما ارتدّ صدى صوته: (خسأت يا ابن الكلب)، فإن كان قد فرّ من المخبرين في مدينته، فها هو صوته يتحول إلى مخبر يشي به، فهل أراد مطر من خلال هذه المُفارَقَة أن يغرس في أذهاننا أن المخبرين في العالم العربي يمشون مشي الدم في جسم الإنسان؟؟ ونستشف هذا اللون من المُفارَقَة كذلك في قوله:

"دخلتُ بيتي خلسةً من أعينِ الكلاب
أغلقتُ خلفي البابْ
نزلتُ للسردابْ
أغلقتُ خلفي البابْ
دخلتُ في الدولابْ
أغلقت خلفي البابْ
همستُ همساً خافتاً: (فليسقط الأذناب)
وشتْ بي الأبوابُ!
دام اعتقالي سنةً... بتهمةِ الإرهابْ"[2].

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص83.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص24.

لا يخفى تطوّر الأحداث في المقطوعة السابقة، ذلك التطور الذي أجهض خطط الشاعر وطموحاته، فنحن نرى كيف دخل بيته خلسةً خوفاً من الرقباء، مُحكماً إغلاق الباب، نازلاً إلى السرداب، مُحكماً إغلاق الباب، ليدخل في الدولاب، مُحكماً إغلاق الباب، ليهمس همساً خافتاً: (فليسقط الأذناب)، إلا أنّ جميع وسائل الحذر التي حرص عليها لم تنقذه من الأبواب التي وشت به، وقد تكون الأبواب هنا رمزاً دالاً على الخيانة وانعدام الثقة، لأنّ من توسّم فيها الخير، هي نفسها التي وشت به. وقد كشفت هذه المُفارَقَة شدّة الحصار المفروض على الشعب بفضل السلطة التي تزجُّ بعيونها في كافة أرجاء الوطن، حتى وصل الأمرُ بموت الثقة بين الإنسان وأخيه في العالم العربي.

2.3.1.3 مُفارَقَة الفجاجة

ويقوم هذا اللون من المُفارَقَة على تخلي صاحبها عن مكانه لساذج أو فج، يُراد أن يُنظر إليه على أنه غير صاحب المُفارَقَة، رغم أنه يتصرّف نيابة عنه دون علمه بالأمر[1]. ومن شواهدها في التجربة المطرية:

"أيها الولاة
نريد أن نكون حيوانات
نريدُ أن نكون حيوانات
قالوا لنا: هيهات
لا تأملوا أن تعملوا
لدى المخابرات"[2].

نستشف من خلال هذه الأسطر أنّ الشعب هو الذي يمثل صاحب المُفارَقَة، لأنّ من يستعيد مرجعية النص الشعري، يجد أنّ الشاعر أخذ في وصف الحريّة المطلقة التي تتمتع بها الحيوانات، الأمر الذي جعل الشعب يغبطها على ما هي فيه، فأخذوا يطلبون من ولاة الأمر أن يكونوا مثلها، إلا أنّ طلبهم هذا يُواجه بالرفض من

([1]) غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص243.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص94.

أصحاب القرار، فمطلبهم يبدو مستحيلاً، لأنّ هذه الصفة -في نظر الشاعر- لصيقة برجال المخابرات، وهو بهذا أخرجهم من نطاق البشرية ليزجّ بهم في دائرة أُخرى مناقضة تماماً للأولى. وانظر إليه في هذا الشاهد، إذ يقول:

"نبح الكلبُ بمسؤول شؤون العاملين:
سيدي إني حزين
هاك... خذ طالع ملفي
قذرٌ من تحت رجليَّ إلى ما فوق كتفي
ليس عندي أيّ دين
لاهثٌ في كلّ حين
بارعٌ في الشمّ والنبح وعقر الغافلين
بطلٌ في سرعةِ العدوِ
خبيرٌ في اقتفاء الهاربين
فلماذا يا ترى لم يقبلوني
في صفوف المخبرين
هتف المسؤول: لكن
فيك عيبان يسيئان إليهم
أنت يا هذا وفيٌّ وأمين"[1].

ها هو الكلب يسأل عن عدم قبوله في صفوف المخبرين، بالرغم من أنه يمتلك صفات تؤهله لذلك، فهو قذرٌ لا دين له، لاهث باستمرار، ذو براعة فائقة في الشّمّ والنبح وعقر الغافلين، بطلٌ في العدو، ذو مهارة ودراية في كشف الهاربين، إلا أنّ مسؤول العاملين يكشف له سبب عدم قبوله في صفوف المخبرين، إذ إنه يمتلك صفة منبوذة لدى صفوف المخبرين، وهي الوفاء والأمانة، ولا يخفى -في الذاكرة الإنسانية- ما لهذه الصفة من أثر لصيق وجنس هذا الحيوان.

ومهما يكن من أمر، فإنّ هذه المُفارَقَة قد كشفت عن واقع المخبرين السلبي في الوطن العربي الكبير.

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص14.

3.3.1.3 المُفارَقَة الدرامية

وتقوم على جهل الضحية بالموقف الذي هي فيه، وتبدو أبلغ أثــراً عنــدما لا يكون المتلقي وحسب، بل شخص آخر في التمثيلية أو القصة علــى وعــي بجهــل الضحية[1]، ومن شواهدها في التجربة المطرية:

"يا أبا العينين... ما فتواك في هذا الغلام؟

- هل دعا -في قلبه- يوماً إلى قلب النظام؟

لا

- وهل جاهر بالتفكير أثناء الصيام؟

لا

- وهل شُوهدَ يمشي للأمام؟

لا

- إذن صلّى صلاة الشافعيَّة

لا

- إذن أنكر أنّ الأرض ليست كروية

لا

- ألا يبدو مصاباً بالزكام؟

لا

لنفرض أنه نام

وفي النوم رأى حلماً

وفي الحلم أراد الابتسام

لم ينم منذ اعتقلناه

- إذن متّهم دون اتّهام

بدعةٌ واضحةٌ مثل الظلام

اقطعوا لي رأسه

([1])غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص247.

لكنه قام يُصلي
- هل سنلغي الشرعَ
من أجل صلاةِ ابن الحرام؟
صدرت فتوى الإمام
(يُقطع الرأس
وتبقى جثّة الوغد تُصلّي
آه... ياللي
والسلام)" [1].

إنّ المتهم الضحية في الأسطر الشِعريّة يجهل سبب اعتقاله، نلمح هذا الأمر من خلال الحوار الذي جرى بين شخص استدعاه مطر من الخارج وبين (أبي العينين) الذي قد يكون -هنا- رمزاً لواقع (الإفتاء) في العالم العربي المعاصر.

فمن يستعيد مرجعية الأسئلة التي وجهها أبو العينين لذاك الشخص، يجد أنّ جميع إجاباتها جاءت بالنفي، فهو لم يدعُ إلى قلب النظام، ولم يُجاهر به مطلقاً، إلى غير ذلك من نفي الحدث الوارد في المقطوعة، وبالرغم من كل الأدلة التي تُسعف الغلام في براءته، إلا أننا نُفاجأ بذاك الأمر الصارخ: (اقطعوا لي رأسه) وقد نُفِّذ هذا الأمر بحقّ الضحية (الغلام)، وثمة شاهد آخر، يقول:

"حبسوه
قبل أن يتّهموه!
عذّبوه
قبل أن يستجوبوه!
أطفأوا سيجارةً في مقلتيه
عرضوا بعض التصاوير عليه:
قُل لمن هذي الوجوه؟
قال: لا أُبصر
قصّوا شفتيه!

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص17.

طلبوا منه اعترافاً
حول من قد جنّدوه
لم يقل شيئاً
ولمّا عجزوا أن ينطقوه
شنقوه!
بعد شهر برّأوه!
أدركوا أنّ الفتى
ليس هو المطلوب أصلاً
بل أخوه
ومضوا نحو الأخ الثاني
ولكن وجدوه
ميّتاً من شدّة الحزن
فلم يعتقلوه"[1].

لقد أبدع مطر في رسمه للمُفارَقَة الدرامية في هذه المقطوعة بأسلوب يقوم على السرد القصصي، فها هو المتهم لا يجد سبباً لاعتقاله والتنكيل به، ومما زاد من حِدّة المُفارَقَة أنّ المحققين اقتلعوا عينيه ومع ذلك نجدهم يطلبون منه رؤية التصاوير، وليس هذا حسب، بل قصّوا شفتيه ويطلبون منه الاعتراف، ونحن نرى ما بهاتين الصورتين من حدّةٍ في التناقض، لنصل في النهاية إلى الدهشة الكبرى عندما قاموا بشنقه، لتتصاعد تلك الدهشة عندما اكتشفوا أنّ من قاموا بشنقه بريء، فالمطلوب ليس هو بل أخوه الذي هو الآخر مات حُزناً على شقيقه، وقد دلَّت المُفارَقَة الدرامية على شدة الحصار الذي يعانيه الإنسان العربي في بلاده جراء تلك الأنظمة القمعية، حتى وصل الأمر أن يعدم دون ذنبٍ يقترفه، وانظر إليه كيف أبدع في صنع المُفارَقَة الدرامية في قوله:

"خيراً أبا أتانْ ؟
أتقتدُونَني ؟

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص87.

نعم ، مالكَ كالسكرانْ ؟
لا ثيئ بالمرَّة ، يبدو أنني نعثانْ.
هل كانَ للنعاسِ أن يُهَدِّم الأسنانْ
أو يَعْقِد اللسانْ ؟
ــ قل، عذَّبوك ؟
مطلقاً،
كل الذي يقال عن قثوتهم بُهتانْ
ــ بشَّركَ الرحمن
لكننا في قلقٍ
قد دخل الحصانُ مُنذُ أشهرٍ
ولم يزلْ هناك حتى الآن
ماذا سيجري أو جرى لهُ هناك يا ترى ؟
ــ لم يجرِ ثيئٌ أبداً
كونوا على اطمئنان
فأولاً : يثتقبلُ الداخلُ بالأحضانْ
وثانياً : يثألُ عن تُهمتهِ بِمُنتهى الحنانْ
وثالثاً : أنا هو الحِثانْ! [1].

أمامنا نص شعري قائم على السرد القصصي، الذي كشف عن حالة الحمار البائسة الذي خرج من أحد المعتقلات، ومن خلال الحوار الذي تمّ بينه وبين جماعة استدعاها مطر من الخارج، يظهر أن الحمار قد أخفى الحقيقة عندما أخذ يتظاهر بأنه نعسان مُخفياً بذلك حقيقة تعبه وإنهاكه وتعذيبه، بل أخذ في الدفاع المستميت عن مباحث السلطان (كل ما يُقال عن قثوتهم بُهتان)، مما أثار الطمأنينة لدى تلك الجماعة الذين ما زالوا في قلق على مصير الحصان الذي دخل تلك المباحث منذ شهر، فتتكشف المُفارَقَة الدرامية حين أجابهم الحمار (أنا هو الحثان)، وقد دلّت هذه المُفارَقَة على قسوة الأساليب الوحشية التي تُمارسها السلطة العربية وأجهزتها

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص154.

بمواطنيها، وليس أدل على ذلك من تغيُّر نطق بعض الحروف كما هي الحال بالنسبة للحمار الذي أصبح – السين والشين والصاد – عنده ثاءً، فقد كسروا أسنانه وشوَّهوا لسانه، الأمر الذي أدى إلى تغير طبيعة اللفظ لديه بفعل تلك الأنظمة.

4.3.1.3 مُفارَقَة الاستخفاف بالذات

وفيها يلبس صاحب المُفارَقَة قناعاً ذا أثر ايجابي في هيئة تقمّص شخصية، حيث يحمل نفسه إلى المسرح في شخص امرئ جاهل[1]. ومن النماذج الدّالة عليها، قوله:

"شعرتُ هذا اليوم
بالصدمه
فعندما رأيتُ جاري قادماً
رفعتُ كفي نحوه
مسلماً
مكتفياً بالصمت والبسمه
لأنني أعلم أنّ الصمت
في أوطاننا... حكمه
لكنّه ردّ علي قائلاً:
عليكم السلام والرحمه
ورغم هذا
لم تُسجّل ضدّه تهمه!
الحمد لله على النعمه
من قال ماتت عندنا
حريّة الكلمه"[2].

([1]) غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص241.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص60.

تنطوي المُفارَقَة على أنّ صاحبها يمثّل حدة السذاجة، يظهر ذلك عنـــدما رأى في البسمة والصمت الوسيلة المثلى لتفادي الخطر، إيماناً منه بأنّ أيّة كلمة ســـتدخله في متاهات ضيقة، وأنّ الكلمة ريبةٌ -في هذا الوطن- ولشدّ ما كانت دهشته عظيمة حينما سلّم على جاره -مكتفياً بالصمت والبسمة- ليرد ذاك الجار (علـــيكم الســـلام والرحمة)، لذا نرى أن المُفارَقَة قد آتت أُكلها من خلال أمرين: الدهشة والســـذاجة، وقد وشى هذان الأمران بالواقع الأليم الذي يحياه أبناء الأمة والمتمثِّل بكبت الحريات واعتقالها وقتلها، وثمّة شاهد، يظهر في قوله:

"ليت شعري
أيُّ كذاب جبان
يدّعي أنَّ بلادي
تكره الصوت وتغتال الأغاني
ولعمري
من تُرى قالَ بأنَّ الشِّعر ممنوعٌ
وأنَّ الشاعر الحرّ يُعاني
حاشَ لله
فما زلتُ أغنّي
والحكوماتُ تراني
وأنا ما زلتُ أحيا رغم هذا
في أمان.
هاكم الآنَ مثالاً:
(يا حبيبي عُد لي تاني.
إنتَ عمري اللي ابتدأ بنورك صباحُه
إنتَ عمري.
خَدْري.. خَدْري الشّاي خَدْري
مرَّ ظبيٌ.. وسباني)
أرأيتم؟

ها أنا عبَّرتُ عن رأيي
وغنّيتُ
.. ولم يُقطع لساني"[1]

لقد حمَّل الشاعر – صاحب المُفارَقَة – نفسه شخصية امرئ جاهل، يتصف بالسذاجة، مقللاً من شأن نفسه، إذ أخذ يعلن عن زيف شعره، حين كان يدعي أن بلادهُ تقيد حريّة الكلمة، وأنَّ صاحبها يعاني المرارة بسببها، فها هو في حالة استمرارية مع الحروف التي هي طوع يديه، يصوغ منها ما يشاء، على مرأى من السلطة التي احترمت تلك الحروف، ولم تتكِّل بصاحبها، ومما زاد من سذاجة صاحب المُفارَقَة أنه قدَّم أمثلة على حريّة الكلمة في هذا الوطن، وهي أمثلة تحوي مقطعاً من أُغنية عربية (يا حبيبي عُد لي تاني.. إنت عمري اللي ابتدا بنورك صباحه.. إنت عمري)، ثمَّ يأتي بكلماتٍ مبهمةٍ (خَدْري، خدْري الشاي خدري)، وأخيراً يورد شطراً من الشعر الغزلي (مرَّ ظبيٌ سباني)، مقدماً بذلك البرهان الأمثل – على حدِّ إدراكه – على حريّة الكلمة في البلاد العربية، وهو بهذه المُفارَقَة، قد فضَحَ واقع السلطة العربية التي رأت في الكلمة سلاحاً أُعِدَّ لمحاربة عرشها، فلم تألُ جهداً لقمعها، وزجّ صاحبها في دائرة النار

5.3.1.3 المُفارَقَة ذات المعطيات التراثية

ويُقصد بها: "تكنيك فني يقوم على إبراز التناقض بين بعض معطيات تراثية، وبين الأوضاع المعاصرة"[2]. ومن النماذج قوله:

"في زمان الجاهلية
كانت الأصنام من تمرٍ
وإن جاع العباد فلهم
من جثة المعبود زاد
وبعصر المدنية

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(92).

([2]) غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص253.

صارت الأصنام تأتينا من الغرب
ولكن بثياب عربية
تعبد الله على حرفٍ
وتدعو للجهاد
وتسب الوثنية!
وإذا ما استفحلت
تأكل خيرات البلاد
وتُحلِّي بالعباد
رحم الله زمان الجاهلية"[1].

إنّ من يتأمل النص الشعري، يستشف أن الشاعر قد صور حالتين متناقضتين: جاءت الأولى مُستقاة من التراث، في حين جاءت الأخرى مستقاة من الزمن المعاصر. ففي الجاهلية كانت حالة العبودية لأصنام من تمر، فإذا ما جاع العابدُ فإنَّه -حتماً- سيأكلها.

أمّا في عصر الحداثة، فلقد أصبحت حالة العبودية لأصنام مصدّرة من الغرب (زعماء الأمة) الذين لا يملكون من أمرهم شيئاً إلا التنكيل بشعوبهم، تلبية لرغباتهم وإرضاءً لأعداء الأمة، ومن ينعم النظر في النص مليّاً يجد أنّ الأصنام في الجاهلية كانت ذات فائدة -في نهاية أمرها- حين تُؤكل عند الجوع، في حين أنّ أصنام الحداثة لا فائدة فيها، بل على العكس تماماً، فهي مصدر عذاب ونقمة للرعية، لأنها هي التي تبادر حين تجوع أو تستفحل إلى أكل خيرات البلاد والعباد، من هنا نجد أنّ الشاعر أعلنها صراحة (رحم الله زمان الجاهلية)، وانظر إليه كيف يستحضر شخصية الرسول -صلى الله عليه وسلم- وعزّى (وهو صنم من أصنام قريش)، إذ يقول:

"قمّةٌ أخرى
وفي الوادي جياع تتنهَّد
قمة أخرى..

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص58.

وقعر السهل أجردْ
قمة أعلى... وأبردْ
يا محمدْ
يا محمدْ
يا محمدْ
ابعث الدفء
فقد كاد لنا عزّى
وكدنا نتجمّد"[1].

أمامنا نصّ شعري مبني على مُفارَقَة بين طرفين تراثيين هما: شخصية الرسول الكريم محمد -صلى الله عليه وسلم- وعزّى -أحد أصنام قريش-.

فمحمد هو الصورة المشرقة للحق والعدل -التي يفتقر إليها مطر في هذا العصر- في حين يرمز عزّى للجهل والبغي اللذين اتّصف بهما قادة هذا العصر، فيكون (عزّى) هو رمز لقادة هذا العصر الذين أجهضوا أحلام الأمة، وجعلوا الأوطان مستباحة بكلّ ما في الأخيرة من معنى.

إنّ المقابلة بين الطرفين التراثيين تجعل المتلقي يشعر بحدّة المُفارَقَة وشراستها، لاسيّما حين يستدعي تلك الأحداث والصور المتعارف عليها لكلّ طرف منهما، ونجده في موضع آخر يلجأ إلى أسلوب مغاير في صنع المُفارَقَة، عندما يعمل على تحوير النص المقتبس أملاً منه في انبثاق دلالة تتعارض ودلالة النص المقتبس، ومن النماذج الدّالة على ذلك قوله:

"إذا الشعبُ يوماً أراد الحياة
فلا بُدّ أن يُبتلى بالمرينز
ولا بُدّ أن يهدموا ما بناه
ولا بُدّ أن يخلفوا الانجليز"[2].

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص45.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص146.

لا يخفى التحوير الذي استخدمه مطر لأبيات الشاعر التونسي أبـــي القاســـم الشابي:

إذا الشعب يوماً أراد الحياة فلا بُدّ أن يستجيب القدر

ولا بُدّ لليل أن ينجلي ولا بُدّ للقيد أن ينكسر[1].

يصوّر مطرٌ وضع الأمة العربية التي أصبح مصيرها مرهوناً بأمريكا مـــن خلال استدعاء أبيات أبي القاسم الشابي، فأبيات أبي القاسم توحي بمـــدلول الأمـــل القادم المتمثّل بانجلاء يد البطش (المُستعمر)، فتشرق شمس الحريّـــة التـــي طالمـــا انتظرها أبناء ذاك الوطن، ولكن مطراً بتحويره لأبيات الشابي أعطى بـــذلك دلالـــة أخرى مناقضة، فإرادة الحياة مرهونة بجيش المرينز، وهـــذا يـــوحي بالخضـــوع والاستكانة للأمر الواقع، وقبول المستعمر الذي سيعيث في الوطن فساداً بعد ســـلب خيراته، وعلى هذا تتم المُفارَقَة على أساس هذا التناقض بين مدلول كلا النصّـــين. وثمة شاهد آخر، يقول:

"سلوا بيوت الغواني عن مخازينا

واستشهدوا الغرب: هل خاب الرّجا فينا

سودٌ صنائعنا، بيض بيارقنا

خضرٌ موائدنا، حمرٌ لياليناً"[2].

وفي هذا إشارة واضحة لأبيات صفي الدين الحلي:

"سلي الرماح العوالي عن معالينا

واستشهدي البيض هل خاب الرجا فينا

بيضٌ صنائعنا، سودٌ وقائعنا

خضرٌ مرابعنا، حمرٌ مواضينا"[3].

([1]) الشابي، (أبو القاسم)، ديوان أغاني الحياة، ضبط وشرح: إميل كبا، دار الجيل، بيـــروت، د. ط، ص183.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص144.

([3]) الحلي (صفي الدين)، الديوان، دار صادر، بيروت، د. ط، ص445.

يظهر أنّ مطراً قد لجأ إلى تحوير أبيات صفي الدين، يبدو ذلك جليّاً عندما تحولت الرماح العوالي في النص التراثي إلى بيوت الغواني في النص الحديث، والمعالي إلى مخازي، والبيض (السيوف) إلى الغرب، وبيضٌ صنائعنا إلى سود صنائعنا، وخضر مرابعنا إلى خضرٌ موائدنا، وحمر مواضينا إلى حمرٌ لياليا.

وعبر هذا التحوير صنع مطر المُفارَقَة ما بين الصورة التراثية المشرقة المنتصرة، والصورة المعاصرة التي توحي بمرارة الواقع العربي الأليم، إذ غدا رمزاً للخسّة والسقوط.

6.3.1.3 المُفارَقَة بين طرفين معاصرين

لقد وظف مطر هذا النوع من المُفارَقَة في تجربته الشِعريّة، فكثيراً ما كان يصنع مادة المُفارَقَة عن طريق المقابلة بين أطراف معاصرة، فلم يقف الأمر على استحضاره لأطراف تراثية، لأن الواقع الراهن – في عرف مطر- كفيل بأن يصنع مثل هذه المفارقات، ومن الشواهد الدالة على ذلك قوله:

"بالتمادي
يُصبح اللص بأوروبا
مديراً للنوادي
وبأمريكا
زعيماً للعصابات وأوكار الفساد
وبأوطاني التي
من شرعها قطع الأيادي
يُصبح اللصُّ
... رئيساً للبلاد"[1].

إذ يقابل مطر بين حالتين معاصرتين من الحالات التي يكون اللص عليها: تتمثل الأولى بمصير اللص في الغرب، (ففي أوروبا يصبح مديراً للنوادي، وبأمريكا

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص75-76.

يصبح زعيماً للعصابات وأوكار الفساد)، وتتمثل الثانية بمصير اللص في الوطن العربي حيث يتبوأ رأس السلطة، ومما زاد من حدّة المُفارَقَة قوله: (وبأوطاني التي من شرعها قطع الأيادي)؛ لأن اللص -وفقاً للشريعة الإسلامية- حكمه قطع اليد، غير أنهم -في بلاد العرب- تمرّدوا على هذا الحد، فأصبح يُجازى بأعلى المراتب، وهو رأس السلطة.

وقد كشفت المُفارَقَة عن واقع السلطة العربية المتمثل باستغلالها لنفوذها، عندما تعمد إلى احتكار خيرات الوطن لذاتها، ملقيةً بحقوق المواطن عرض الحائط، ومثل هذه المفارقة، نجدُها في قولهِ:

"في بلادِ المشركين
يبصقُ المرءُ بوجه الحاكمينْ
فيجازى بالغرامهْ
ولدينا نحن أصحاب اليمينْ
يبصقُ المرءُ دماً تحت
أيادي المخبرين
ويرى يوم القيامةْ
عندما ينثرُ ماء الورد والهيل
- بلا إذنٍ –
على وجه أمير المؤمنين"[1]

أمامنا مقطوعة ضمّت موقفين متناقضين، تمثل الأول بالحرية السياسية، والاجتماعية التي ينعم بها الإنسان الغربي في بلاده، ويقابلها الموقف الثاني المتمثل بفظاعة الاضطهاد الذي يتعرض له الإنسان الغربي من قِبل بعض السلطات، وممّا زاد من حِدَّة المفارقة أنَّ الإنسان العربي يبصق بوجه الحاكم، فتكون عقوبته غرامة مالية، لتناقضها بذلك صورة الإنسان العربي الذي يتعرض للاضطهاد لأنه نثر ماء الورد والهيل – بلا إذنٍ – على وجه الحاكم.

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(27).

ولا يخفى ما بهذا التناقض الشاسع من سخريةٍ مريرةٍ لواقع بعض السلطات العربية، التي استعلت على رعاياها حتى في حالة ولائهم، وبهذا تكون المفارقة بين الطرفين المعاصرين قد كشفت واقع الأمة العربية ومعاناتها، مقارنةً مع غيرها من الأمم.

4.1.3 مُفارَقَة التشويه

كان لهذا اللون في التجربة المطرية الدور الرائد في إظهار مكبوتات الشاعر، والإفصاح عما يجول في مخيلته من نقد الواقع العربي الراهن، وهو واقع مشوّه مهشّم يصعب معالجته وترميمه وهذا النوع من المفارقة يقوم على السخرية المتمثلة بـ"موقف يناقض فعله تماماً"، إذ يأتي الفعل مغايراً تماماً للوجهة التي يجدُر بالإنسان أن يقوم بها[1]، وقد رصدت الدراسة شواهد عِدّة على هذا اللون -نأخذ منها- على سبيل المثال- قوله:

"يا فتى.... احفظ وصاياي
تعِش بغلاً
وإلا..
رُبّما يمسخك الله... رئيساً عربيّاً!"[2].

إنّ من يستعيد مرجعية النص، يجد أن بغلاً مستنيراً أخذ يعظ آخر فتيّاً، على أنّ ما يهمنا هي الأسطر الشِعريّة المدونة أمامنا، لأنها هي التي كشفت المُفارَقَة، فأحمد مطر -من خلال النص الشعري- أخذ ينتقد أوضاع بعض الحكام العرب، فراح يخلق صوراً رائعة تتم على وضعهم الراهن، فهو يرى أنّ شأن هؤلاء الحكام أقل من شأن البغال، وهو بذلك يزجهم في أدنى مرتبة، بل أخرجهم من جنس الكائنات، ويرى أنّ الله -سبحانه وتعالى- عندما يمسخ البغل يتحوّل إلى رئيس عربي – على حد تعبيره-. وثمّة شاهد آخر، يقول:

"(السلاطين كلاب)

([1]) الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص18.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص15.

ويحكم كفّوا
فأنتم لا تهينون السلاطين بهذا الوصف
بل أنتم تهينون الكلاب!"[1].

نرى أن الشتم والإقذاء كان للسلاطين، وذلك بوصفهم بالكلاب، إلا أننا نلمح التوبيخ في جملة (ويْحَكم كفّوا) لأنّ هذا الوصف ليس إهانة للسلاطين، وإنما هو إهانة للكلاب، ومطر بذلك يجعل منزلة الكلاب أعظم شأناً من منزلة السلاطين، فالكلاب توحي للمتلقي بالوفاء والإخلاص لصاحبها، لتكون الحالة المناقضة للسلاطين الذين يفتقرون لهذه الصفة، فهم الغادرون شعوبهم، والمتآمرون مع أعدائهم عليهم، وثمّة شاهد أخير، يقول:

"رأت الدول الكبرى
تبديل الأدوار
فأقرّت إعفاء الوالي
واقترحت تعيينَ حمار
ولدى توقيع الإقرار
نهقت كلّ حمير الدنيا باستنكار:
نحن حمير الدنيا لا نرفض أن نتعبْ
أو أن نُركبْ
أو أن نُضربْ
أو حتى أن نُصلبْ
لكن نرفضُ في إصرارْ
أن نغدو خدماً للاستعمارْ
إنّ حُموريتنا تأبى
أن يلحقنا هذا العار"[2].

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص128.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص118.

انطوت المقطوعة على مُفارَقَة بلغت أقصى درجات السوداوية والتشويه، فالدول الكبرى (دول الغرب) اتّخذت قراراً بعزل الوالي العربي لتقوم بتعيين حمار بديلاً عنه، غير أن حمير الدنيا بأسرها واجهت ذاك القرار بالرفض القاطع.

إنّ هذه الحمير تقبل أن تتعب، وأن، تُركب، وأن تُضرب، وأن تُصلب، لكنها لا تقبل البتّة أن تقبل بهذا الإقرار من قبل دول الغرب، لأنها تعلم تماماً أنّ قبولها يعني رقّها وعبوديتها.

وقد وشت المُفارَقَة بحقيقة الحاكم العربي المستورد، المصنوع بأيدي غربية، ليكون عوناً لهم في بلاد العرب، كما وشت بموقف الشعب العربي الساكن الذي ارتضى لنفسه مثل هذا الحكم، راسماً في الجهة المقابلة صورة -الحمير- التي أبت على نفسها أن يسجل التاريخ مثل هذا العار.

الفصل الرابع
شِعريّة الانزياح

تعدّ ظاهرة الانزياح من أبرز السِّمات الأسلوبية في القصيدة الحديثة بشكلٍ عام، إذ تنحرفُ اللغة الشِعريّة عن المعيار المتعارف عليه لدى المتلقين، ونظراً لطغيان هذه الظاهرة في القصيدة الحديثة، فقد عدّها (جان كوهن) السِّمة التي تخلق شِعريّة الشعر من حيثُ هي "الشرط الضروري لكلِّ شعر"[1].

إنَّ الانزياح ليس وليد الأسلوبية الحديثة، فقد عرفته البلاغة العربية القديمة تحتَ ما يُسمّى بالمجاز والاستعارة والتقديم والتأخير والحذف والزيادة[2]، وغيرها من المحسنات البلاغية، التي كانت محور اهتمام العديد من النقاد والبلاغيين القُدماء.

أمّا من حيثُ المعنى المعجميّ لهذه اللفظة، فقد أوردها ابن منظور في لسانِ العرب تحتَ مادة (زَيَحَ)" زاحَ الشيء يزيح زيحاً وزُيُوحاً وزِيوحاً وزيحاناً، وانزاح: ذهبَ وتباعد، وأزحته وأزاحه: غيَّره، وفي التهذيب الزيحُ: ذهاب الشيء"[3].

ونظراً للدور البارز الذي يقوم به الانزياح في الدرس الأسلوبي، فقد عرّف جان كوهن الأسلوب بأنّه: "انحراف" إذْ يقول: "الأسلوب كل ما ليس شائعاً أو عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف، ويبقى مع ذلك أنَّ الأسلوب كما مورس في الأدب يحمل قيمة جمالية، إنه انزياح بالنسبة إلى معيار..... إنَّ الانزياح إذن مفهوم واسع جداً يجب تخصيصه، وذلك بالتساؤل عن عِلَّة كوْن بعض أنواعه جمالياً، والبعض الآخر ليس كذلك"[4].

([1]) كوهن (جان)، بنية اللُّغة الشِعريّة، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، (1986)، ص20.

([2]) انظر: الجرجاني (عبد القاهر)، أسرار البلاغة، شرح وتعليق وتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط(1)، (1991)، ص 44، 329، 368.

([3]) ابن منظور، لسان العرب، م4، ص86، مادة زَيَحَ.

([4]) كوهن، بنية اللُّغة الشِعريّة، ص15.

وعلى الرغم من أنَّ كوهن قد حدَّد المعيار الذي يقاس به الانحراف بلغةِ النثر العلمي وقواعد النحو والإلِف والعادة، فإنَّ عدداً من النقاد قد شعروا بصعوبة تحديد النمط المعياري في التعبير، لأنَّ هذه سِمَة نسبية[1]، فشكري عيَّاد – مثلاً – يرى أنّه لا يوجد قانون ثابت يحدِّد طبيعة الانحراف، فلكلِّ ناقد قانونه الخاص، وإنَّ ما يمكن أن يعده قارئ ما انحرافاً لا يكون كذلك عند قارئ آخَر[2].

ويلتقي كمال أبو ديب مع كوهن في تحديد طبيعة الانحراف بما أسماهُ "الفجوة أو مسافة التوتر"[3]، ولعلّه يقصد بها المسافة التي تفصل لغة الشعر عن لغة النثر العلمي، فكلما تباعدت المسافة أو اتسعت الفجوة كانت اللغة أكثر شِعريّة.

لقد أدركَ أحمد مطر – منذُ فجره الشعري – أهمّيةَ هذه الظاهرة في الدرس الأسلوبي، بل رأى أنَّ القصيدة لا تستقيم إلا بها، فشرع بتوظيفها في تجربته بشكلٍ مكثّف، وللإنصاف، إنَّ مطراً كان حاذقاً وماهراً في ربط هذه الظاهرة – بكل أطيافها- بعنصر الدلالة، وقد رأت الدراسة أنّ تتناولَ هذه الظاهرة كالتالي:

1.4 الانزياح الإسنادي (المنافرة)

إنَّ مِنْ أهم الوظائف النحوية التي تؤديها الألفاظ في الجُمل هو "الإسناد"[4]، فالألفاظ تصنع وظيفتها بعلاقاتها لمجاوراتها مما سبق عليها، ومما لحقها من

([1]) المسدي (عبد السلام)، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط(2)، (1982)، ص104.

([2]) عياد (شكري)، مدخل إلى علم الأسلوب، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، د. ط، (1982)، ص46.

([3]) أبو ديب (كمال)، في الشِعريّة، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط(1)، (1987)، ص(13).

([4]) هو أحد المصطلحات البلاغية الذي يعني ضم كلمة أو ما يجري مجراها إلى أخرى بحيث يفيد أن مفهوم إحداهما ثابت لمفهوم الآخر، أو منفي عنه، وصدقه مطابقته للواقع وكذبه عدمها،انظر: مطلوب، أحمد، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مطبعة المجمع العلمي العراقي، د. ط، (1983)، ج(1)، ص201 – 202.

كلمات[1]، ومن هذا المنطلق فإنَّ العلاقات الإسنادية بين الألفاظ تؤدي إلى العمل على تحقيق التلاحم والانسجام بين عناصر التركيب اللغوي.

إلا أنَّ لغة الشعر قد تفقد مثل هذا التلاحم، حين تعمد إلى خلْق فجوة وعدم الانسجام بين المصاحبات اللفظيّة، طامحةً إلى تحقيق شِعريّة الشِّعر، وعبر هذا المبدأ فقد عدَّ جان كوهن "اللغة الشِعريّة باعتبارها انحرافاً عن قواعد قانون الكلام"[2]. وليس هذا حسب، وإنّما اعتبر الخطاب الشعري خطاباً ناقص النحوية بالمقارنة مع النثر وذلكَ في مستوى النحوية الخاص الذي تمثله الملاءمة الدلالية[3]، وهو يسمي الانزياح الناجم عن عدم ملاءمة المسند للمسند إليه انزياحاً إسنادياً أو منافرةً أو مصطلح اللانحوية المأخوذ من المعنى المضاد للنحوية[4]، وبهذا تغدو النحوية "تعجيز الكلمات عن إنجاز تلك الوظائف التي يسندها النحو إليها، والتي تتحقق على مستوى الإسناد Predication والتحديد Determination[5].

ومهما يكُن من أمر؛ فإنّ المنافرة تصنع فجوةً سحيقةً بين الألفاظ وتوقعاتها لدى المتلقّي، مِمّا يؤدي إلى إثارة عنصر المفاجأة لديه، وبفضل هذه المفاجأة يكتسب الشعر سمته الخاصَّة، يقول ريفاتيَر: "إنَّ قيمة كل خاصيَّة أسلوبيَّة تتناسب مع حِدَّة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً، بحيثُ كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفْسِ المتلقي أعمقُ"[6].

وقد شكلت المنافرة ملمحاً بارزاً في تجربة أحمد مطر الشِعريّة بشتّى أشكالها؛ إذْ أمكن للدراسة أن تحصرها ضمن الأشكال التالية:

([1]) الغذامي (عبد الله)، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية في نموذج إنساني معاصر)، كتاب النادي الثقافي، ط(1)، (1985)، ص31.

([2]) كوهن، بنية اللّغة الشِعريّة، ص105.

([3]) كوهن، بنية اللّغة الشِعريّة، ص106.

([4]) الرواشدة (أُميمة)، شِعريّة الانزياح (دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشِعريّة)، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان، (2005م)، ص140.

([5]) ناظم (حسن)، مفاهيم الشِعريّة (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط(1)، (1994)، ص120.

([6]) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص86.

1.1.4 التنافر الاسمي:

ويعني خلق فجوة في العلاقة القائمة بين المبتدأ والخبر مبنيةً على التنافُرِ وعدم التجانُس، ممَّا يؤدي إلى خرق نظام اللغة المعيارية (درجة الصفر للكتابة)[1]، أمّا الشعر فإنّه يتخذ منحى آخر في العلاقة القائمة بين المُبتدأ والخبر، حين يعمد إلى خلق فجوة بينهما قائمة على التنافر وعدم التجانس.

إنَّ من يدرس التجربة المطرية، يدرك أنها لم تكن بمنأًى عن هذا الأمر، فقد راج بها هذا النمط الذي أدّى دوره في النص، فكان بمثابة السند والعون للشاعر في التعبير عمَّا يعتريهِ من رؤى دلالية، وقد رصدت الدراسة بعض الشواهد كنماذجَ دالةٍ على براعة الشاعر في توظيف هذا النمط في تجربته، يقول:

"السلاطينُ دُمى من ورق
فوق عروشٍ من ورق
تحتها النفط اندلقْ
بدلاً أن تلعنوهم
أشعلوا عود ثُقابِ"[2].

يتصدر هذه الأسطر الشِعريّة التنافر الواقع بين المبتدأ (السلاطين) وخبره (دُمى)، وهو بذلكَ قد أخرج السلاطين من البِيئة التي تنبض بالقوة والحياة، إلى أُخرى هي قمَّة في السكون والحِياد، وقد جاءَ هذا الانحرافُ دالاً على انعدامِ الدور المنوطِ بالسلاطين العرب، الذين تتحكم بهم أيدي غربية، ومما زاد من حِدّة الصورة وانحرافها أنها دُمى من ورق، ليعطي بذلكَ مدلولاً أشملَ عن الواقع الأليم لهؤلاء السلاطين؛ وثمّةَ شاهد يبدو في قوله:

"حيَّ على الجهادْ
رمادنا.. من تحته رمادْ
أموالنا.. سنابلٌ

([1])كوهن، بنية اللّغة الشِعريّة، ص24.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص128.

مودعةٌ في مصرف الجرادْ"[1]

لم تألف الذاكرة الإنسانية أن تكون الأموال سنابل، إلا عند أحمد مطر، الذي أخرجَ هذه الألفاظ عن طبيعتها الجامدة وزجها في بيئة أخرى تقف الاستحالة عائقاً في التوفيق بينهما، ونحنُ نرى التنافر وعدم التجانس بين المبتدأ (أموال) وخبره (سنابل)، فكيفَ تكون الأموال سنابل!!؟ بيْدَ أنّ أحمد مطر كان يعي تماماً طبيعة هذا التنافر ودوره في الإفصاحِ عن الدلالة، فأموال الشعب التي تُسلب منه عنوةً تذهب لصالح الحكام الذين أودعوها في مصارف الغرب، فأخذت هذه الأموال تربو وتزيد كالسنابل، في الوقت الذي يعاني فيه أصحابها الأصليون من الجوع والفقر والحرمان، وثمّة شاهد يبدو في قوله:

" فجرِّد اللسان
قُلْ: يسقط السلطانْ
أمَّا إذا لم تستطعْ
فلا تدعْ قلبك في مكانه
لأنه مُدانْ
فدقّة القلبِ سلاحٌ باردٌ
يتركه الشجاعُ بعد موته
تحت يَدِ الجبانْ
لكي يداري ضعفه
بأضعف الإيمان"[2]

ها هي القلوب تتحولُ إلى سلاحٍ في قانون أحمد مطر الشعري؛ إذ إننا نلمحُ التنافُرَ بين المبتدأ الذي جاء شبه جملة (دقّة القلب) وخبره سلاح.

إنَّ من يستعيد مرجعية النص يجدُ أنَّ الشاعرَ قد تعالق مع الحديث الشريف: "من رأى منكم منكراً فليغيره بيده، فإنْ لم يستطيع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه،

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص51.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص77 – 78.

وذلكَ أضعفُ الإيمان"[1]. واعتماداً على ذلكَ؛ نجدُ أنّ هذه الفجوة القائمة بين المبتدأِ والخبرِ، قد وشت بالدور الفعال للقلب في عملية عدم الرضى عن الواقع السلبي الذي تعيشه الأمة، وجوْرِ الحكام وتعنّتهم على الرعية، وانظر إليه إذ يقول في هذا الشاهد:

"أوطاني عُلبةُ كبريتٍ
والعلبةُ محكمةُ الغلقْ
وأنا في داخلها
عودٌ محكومٌ بالخنقْ"[2]

من غيرِ المعقول أن تكون الأوطان عُلبة، إلا على سبيل التشبيه، ونحنُ نرى حِدّةَ الانحراف الذي صنعه الشاعر في هذا التركيب، عندما أسند الخبر لمبتدأ ليس من متعلقاته، ومما زادَ من حِدَّةِ الانحرافِ كذلكَ هو المضافُ إليه (كِبريت) الذي أُسند للخبر. وأيًّا يكُن من طبيعة هذا الانحراف؛ فقد أعانَ الشاعر في الإفصاح عن مبتغاهُ، فقد دلَّ على أنَّ الحريّة مُعتَقلةٌ في البلاد العربية، إن لم تكن قد أُعدمت – أصلاً – لتبكي الشعوب دمعةً على جُثمانها.

ولم يقف التنافر الاسميّ – في التجربة المطرية – عند المبتدأ والخبر حسب؛ بل تعدّى ذلك ليطول التنافر الواقع بين اسم إنَّ وما يعمل عملها، انظر إليه إذ يقول:

"وأُلقِّن الأطفال أنَّ عروشَهم
زَبَدٌ أُقيم على أساس الماء
وأُلقنُ الأطفالَ أنّ جيوشهم
قِطعٌ من الديكورِ والأضواء"[3]

جاء خبر أنَّ (زَبدٌ) غير مطابق دلالياً لاسمها (عروش)، فالقانون الثابت للأشياء يرفض ذلك، إلا في قانون أحمد مطر، الذي – على ما يبدو – أنّ الدلالةَ فرضت عليه توظيفَ هذا الانحراف، فهو يعرِّي طبعية تلك العروش التي تبدو في

([1]) البخاري، صحيح البخاري، الجمعة (913).

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص82.

([3]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص12.

ظاهرها مزخرفةً بالبطولة والإباء، لكنها في جوهرها هشّةٌ، بل هي كالزبد، غير عصية على الزوال، وليس هذا حسب؛ وإنّما استحالت (الجيوش) إلى (قِطع)، خالقاً بذلك فجوةً هائلةً بين اسم أنَّ وخبرها، ومِمّا زاد من حِدَّةِ الانحراف أنَّ هذه الجيوش قِطع من الديكور، ليعطيَ بذلك مدلولاً مأساوياً أبعدَ وأشملَ لطبيعة هذه الجيوش.

ولعلّ هذا الانحرافَ قد أكَّد مدى الضعف المتغلغل داخلَ الجيوش العربية، بالرغمِ من الديباج المزركش في ظاهرها، ومن الشواهد الدالة، قوله:

"عَرَبٌ، ولكن لو نزعتَ قشورهم

لوجدتَ أنَّ اللبَّ أمريكانُ"[1]

لقد فضح الانحرافُ الواقع بين اسم أنَّ (اللّبّ) وخبرها (أمريكانُ) الأمّة العربية – من المحيطِ إلى الخليج – فقد أكَّد على مدى هيمنة (أمريكا) على البلاد العربية بكل مقوماتها، وهو بذلك قد أخرج الإنسانَ العربيّ من عروبته، وزجّهُ في بيئة أُخرى مناقضة تماماً للأولى، ولعلَّ في توظيف الشاعر، للفظة (اللب) الدور العظيم في إشعار المتلقي بحجم المأساة التي تشي باندثارِ الكرامة العربية، حين تغلغلت العمالة في جوهرهم، لتموِّت كل ما عُهدِ عن العروبة من صفات، وثمّةَ شاهد، يبدو في قوله:

لكننا في الحالتين سفينةٌ غَرِقتْ فقام يلومها الرُّبّانُ"[2]

إنَّ من ينعم النظر في صدر البيت لا بُدَّ أن يلمحَ التنافرَ الواقع بين اسم لكن وهو الضمير المتصل (نا)، وخبرها سفينةٌ، ولا أخال أنَّ توظيف هذا التنافر جاء صدفةً، ولكنه جاء على وعي كامل من الشاعر الذي عبَّر من خلاله عن حرمانهم من عملية صنع القرار، فهم مسيرون بأهواء غيرهم، لا يملكون الحقّ حتى بالتصرف في أدقّ تفاصيل حياتهم اليومية، كما يظهر التنافر بين اسم كان وما يعمل عملها، نلمح ذلكَ في قوله:

"صارَ النهارُ حالِكاً

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص263.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص265.

صارَ النهارُ قطعةً من مهجِ الحكّام

.....

.....

.....

صارَ النهارُ ليلةً داجيةً

من شِدَّة الظلمةِ"[1].

تتوالى المنافرة – بين اسم صار وخبرها – في الأسطر الشِعريّة بشكلٍ لافت للنظر، فكيفَ يكون النهار الذي يمثل دلالة الوضوح حالكاً مظلماً؟ ثمّ كيف يغدو قطعةً؟ لاسيّما أنّ هذه القطعة تمثل مهج الحكام، والتي يشي بها سياق النص على أنها سوداءُ حالكةٌ، ثم هل انقلبت موازين الزمن – عندَ أحمد مطر – ليتحولَّ النهارُ بكلِّ سهولةٍ إلى ليلة شديدة الظلمة؟ وإنَّ من يتأمّلَ ملياً في تلك المنافرات سيستشف أنها أخذت بعدين دلاليين، يمكن تحديدهُما عبر ما يلي:

أ. موتُ معالم الحياة – في أدنى مستوياتها – في الوطن العربي، فالفقر والحرمان والخوف وكبت الحريات جعل السوداوية تغطي مساحةَ ذلكَ الوطن الكبير.

ب. بما أنّ السلوكات التي يمارسها الحكام بحق شعوبهم تمتازُ بالطابع السلبي المظلم؛ فقد انعكست هذه السلوكات على واقعهم المعيش، وربَّما دلَّ بذلكَ أيضاً على ظلمة الزمن الذي يحيونه في ظل هذه السلطات، بما تمثله لفظة النهار في هذا السياق من تحولٍ في الدلالة حتى أصبحوا غير قادرين على التمييز بين الحق الذي يمثله النهار (النور)، والباطل الذي يمثله الليل (الدجى) وانظر إِليه كيف يصنع التنافر بين اسم أضحى وخبرها في قوله:

"لم تقيده قيودُ القهرِ

لكن هو مَنْ قيَّد قيده

ورمى الرّعب بقلب الجندِ

لما أضحتِ الأحرفُ جندَه

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص18.

وبحرفٍ أعزلٍ كسَّر سيفَ الأنظمة"[1]

يكسر الشاعر بنية التوقعات لدى المتلقي في قوله (أضحت الأحرف جنـــده) لأنّ في ذلكَ خروجاً عن المألوفِ، فكيفَ تصبح الأحرفُ جنداً تقاتلُ!؟

إنَّ الشاعرَ يتحدثُ في هذه الأسطر الشِعريّة عن تجربته ودورها في الـــدفاع عن قضايا الأمة، وتعرية الواقع العربي الراهن بما فيه من سلبيات جمّـــة، وفضـــح الممارسات الخاطئة التي يمارسها قوّاد الأمة بحق شعوبهم وتآمرهم مع أعداء الأمة على أوطانهم، ومن هنا نجدُ أنّ الحروف قد تحولت – عند أحمد مطر – إلى جنود أخذوا يحاربونَ الباطلَ، نصرةً لمبدأ حق.

والحق أنَّ أحمد مطر يُعد من أبرز الشعراء المحدثين الذين عـــرّوا ســـلبيات الواقع العربي المعاصر، بما يمثله من قهر وإحباطٍ وتخلف وكبتٍ للحريات، مسطراً بذلكَ مأساةَ الإنسان العربي المعاصر في العصر الحديث.

2.1.4 التنافرُ الفعليّ:

ويعني خلق نوع من اللاتجانُس بين ألفاظ الجمل الشِعريّة، كأن يعمد الشاعر إلى خرق القانون الثابت لطبيعة الكثير من الجمل الفعلية، عندما يبدأُ بإسناد الفعـــل اللازم إلى فاعل لا يتوافقُ معه دلالياً، أو إسناد الفعل المتعدي لفاعـــل ومفعـــول لا ينسجمانِ مع دلالة الفعل، مبتعداً بذلك عن لغة الخطاب العادي "فينبغي للمسند إليـــه أن يندرج في مجال تناله دلالة المسند"[2].

إنَّ من يدرس تجربة أحمد مطر الشِعريّة يستشف أنها حققت هذا المســـتوى من الشِعريّة، حين عمدت إلى خرق نظام الجملة الفعلية، طامحةً من وراء ذلك إلى انبثاق الدلالة وإيصالها إلى المتلقي بكل يسرٍ ووضوح، ومن الشواهد الدالة على هذا التنافر، قوله:

" بَلع السارقُ ضفّه
قلّبَ عبَّاسُ القِرطاس

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص101.

([2]) كوهن، بنية اللّغة الشِعريّة، ص108.

ضربَ الأخماس لأسداسْ:
بقيت ضفَّةً"[1]

ها هي الضّفّة (الأرض) استحالت إلى شيء مادّي قابل للبلع، نلمح ذلك من خلال الانزياح الذي صنعه الشاعر في طبيعة الجملة الفعلية، حين أعطي الفعل مفعولاً لا ينسجم معه – عُرفاً ومعجماً -.

وبما أنّ السارق – هنا – هو رمز للكيان الصهيوني الغاصب، والضِّفَة رمز للأرض العربية المغتصبة (فلسطين)، فإنَّ الانزياح يكون قد وشى بسهولة استلاب هذه الأرض، لِما في الفعل (بَلَعَ) من دلالة على السرعة والسهولة. ومن ذلك أيضاً، قوله:

"فما بيننا ألف بابٍ وبابْ
عليها كلاب الكلابْ
تشمُّ الظنون وتسمع صمتَ الإشارهْ
وتقطعُ وقتَ الفراغ بقطع الرِّقاب!"[2]

عبر تراسل الحواس يصنع مطر الانزياح في الأسطر المدونة أعلاه، فهاهو يسند للفعل (تشمّ) مفعولاً من غير مصاحباته، فالظنون التي لا تُدرك أصبحت في عُرفِ مطر تُدرَك بحاسة الشَّم، وليس هذا حسب، بل إنَّ الإشارة التي تُدرك بالنظر، أصبحت هي الأُخرى تأخذُ منحىً آخر حين أمكن إدراكها بالسمع.

إنَّ هذا الانزياح لعبَ – بشكلٍ كبير – دوراً طيباً في رسم صورةٍ عنيفة لما تمارسه الأنظمة العربية من رصد وقمع للحريات، فباتَ الإنسانُ العربيُّ محاصراً حتى في أدق تفاصيل حياته الشخصية، ويقول كذلك في موطنٍ آخرَ:

"وأنا
أرقدُ في غيابة بِئري
أشربُ فقري

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص42.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص47.

رهن البرد، ورهن ظلامي"[1]

إنَّ من يستعيد مرجعية النص الذي اقتبست منه هذه الأسطر، يجد أنَّ أحمد مطر قد تناص مع قصة سيدنا يوسف –عليه السلام-، على أنَّ ما يعنينا – في هذا المقام – هو التنافر الواقع في الجملة الفعلية (أشربُ فقري)، وفي هذا خروجٌ على الإلف والعادة، فما عُهدَ عن الفقر أنّه يُشرب، وهو بذلك قد زجّ بالفقرِ في بيئة فيزيائية ملموسة، ولعلّ في توظيفِ الشاعر للفعل أشرب في هذا التركيب دلالة قوية على مدى تغلغل الفقر والحرمان في حياة أبناء الأمة، من هنا نجدُ أنّ الانزياحَ قد أدَّى دورهُ بشكلٍ فعَّالٍ في الإفصاحِ عن الدلالة التي وشت بمأساة هذه الأمة، فهو هنا يتحدث بضمير الهمّ الجمعي، مبتعداً عن الهمّ الفردي، لما يوحيه لفظ البئر من دلالة، فهو هنا ليس بئر ماء، وإنما هو بئر النفط الذي بات سبباً لسعادة الحكام وسعادة أعداء الأمة من جهة، وشقاء الشعوب العربية من جهة أخرى، فنوره لأعداء الأمة وأتباعهم وناره يكتوي بها الشعب، وثمَّةَ شاهد أخر – في هذا المقامِ – يقول:

"أَكلَ الصَّمتُ فمي
لكنّني
أشكو من الصَّمتِ بصمت
خوف أن يأكلني
لو أنا بالصوتِ شكوت"[2]

لقد عبَّر أحمد مطر عن محاصرة الكلمة – في العالم العربي – بأسلوب مؤلم ساخر، والحق أنه بهذا الأسلوب قد عكس الصورة الحقيقية لمعاناةِ المثقف في البلاد العربية، وليس أدلَّ على ذلك من الانزياحِ الواردِ في السطر الأول (أكلَ الصَّمْتُ فمي)، ونحنُ نرى ما بهذا التركيب من فجوه وعدم انسجام بين دلالة أركان الجملة، إذْ أسند للفعل (أكل) فاعلاً من غير مصاحباته (الصمت)، ثم عدّاه إلى مفعول به لا تناله طبيعة الفاعل (فمي)، لقد كشفَ هذا التنافرُ عن ذات الشاعر المحاصرة من قبل أنظمة الرصد التي تُمارس ضدّه، ولعلَّ في توظيف الشاعر للفعل أكل دلالة قوية

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص115.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص81.

على مدى تغلغل هذا الحصار في نفسه الشاعرة، وثمَّةَ شاهد آخر – في هذا المقـــام – يقول:

"ذات يوم
رقص الشعب وغنّى
واحتسى بهجته حتى الثّمالة
إذْ رأى أول حالة
تنعم البلدةُ فيها بالعدالة:
زعموا أنَّ فتىً سبَّ نعاله
فأحالوه إلى القاضي
ولم يُعدم
بدعوى شتم أصحاب الجلالة"[1]

يستوقفنا في هذه الأسطر انزياحٌ إسنادي تنعدمُ فيه الملاءمة بين الفعل وفاعله ومفعوله، يتبدى ذلكَ في قوله: (واحتسى بهجته)، وهو بهذا قد أخرج المفعـــول بـــه (بهجته) من تلك الوظيفة التي تعبر عنها، وزجّها في بيئـــة أُخـــرى قابلـــة للأكـــل والاحتساء، ومما ضاعفَ من وتيرة الانحراف هو قوله (حتـــى الثُّمالـــة)، إلا أنـــه وبربطِ هذا التركيبِ وسياق النَّصِّ، تتكشفُ الغايةُ التي بسببها وظف الشاعرُ مثل هذا الانحرافِ، بالواقع المزري لهؤلاء الحكام، وثمة شاهد آخر، يقول:

"وله الجواري الثائراتُ بكلِّ حانْ
وله القِيان
وله الإذاعة
دجّن المذياع لقَّنه البيان:
الحقّ يرجع بالرّبابة والكمانْ
فبأيِّ آلاء الولاة تكذبان!"[2]

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص69.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص65.

تبدو الفجوة واسعة في قول الشاعر (دجَّن المذياع لقنه البيان)، فما عُهِدَ عن المذياع أنه يُدجَّن، وهو بهذا قد أخرج المفعول به من السكون والحياد ليزج به في عالم الأحياء (الطير القابل للتدجين).

إنَّ النص المرجعي الذي أُخذت منه هذه السطور يتحدث عن سلبيات الحاكم العربي، وتفرده في صنعِ القرار، قد مكَّن الدراسة من كشف الدلالة التي توارى خلفها الانزياح، إذْ عكس الواقع المرير لحقيقة الإعلام العربي الخادع الذي ضلّل الأمَّة، كما وشى بتفرد هذا الإعلام لخدمة السلطة العربية، على حسابِ سائر قضايا الوطن والأمَّة.

3.1.4 التنافرُ الإضافي:

ويعني كسر بنية التوقعات بين المضاف والمضاف إليه، من خلال خلق فجوة بينهما قائمة على عدم الملاءمة واللاتجانُس، محققةً بذلك شِعريّة الشعر، بخلاف لغة الخطاب العادي "إذ تعد الإضافة من باب المتلازمات، لأن المضاف والمضاف إليه يشكلان في اللغة بنية متكاملة دلالياً، لهذا نتوقع أن يأتيا متجانستين"[1]، وقد لعبَ توظيفُ هذا النمط من التنافر في التجربة المطرية دوراً كبيراً في خلق شِعريّة النص، ومن الشواهد الدالة عليه، قوله:

"قبّلتُ كفّ الجوعْ
وقلتُ مرعاك دمي
ما دمتَ ترعى في فمي
حريّة الينبوع!"[2]

لقد استحال الجوع إلى إنسان واهبٍ للخير والعطاء، ومطر بذلك قد ألبس الجوع بعداً إيجابياً محرِّراً إيَّاهُ من الطابع السلبي الذي اقتُرنَ به في الذاكرة، والحقّ أنَّ مطراً قد برعَ في توظيفِ هذه المنافرة التي كان لها الحظّ الطيب في إغناء الدلالة وتحررها، فالجوعُ بما يمثّله من حالةٍ مؤلمةٍ محسوسةٍ، يتحول إلى أُخرى

([1]) الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص50.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص15.

ملموسة تمتلكُ كل مقومات البعث والخصب والنماء، حين أسعف قريحة الشاعر بأذكى قصائد الهجاء لواقع العالم العربي المرير، سلطةً وشعباً، فالتجربةُ الرائدة تُولد من رَحِم المعاناة، وثمّة أنموذج آخر، يتمثل بقوله:

"لمَ لا تُذعِنُ يوماً للعصيان
لمِ لا تكتم أنفاسَ الكتمانْ؟
لِمَ لا تشكو
هذي الأرقامُ المرصوصةُ للجدران؟
الجدرانُ لها آذان[1]

يبدو الانحراف واضحاً بين المضاف والمضاف إليه في (أنفاس الكتمان)، فهو يشخص من الكتمان إنساناً استناداً لِما يؤديه المضاف (أنفاس) من دلالة.

ويبدو أنَّ هذا الانحراف قد جاء دالاً على طبيعة الخوف الذي أصبح يعيشه الإنسان العربي في وطنه، هذا الخوف الذي أجهض الحريّة، ولعلّ في كلمة (الكتمان) الدلالة القوية على تغلغل هاتين الصفتين – الخوف وانعدام الحريّة – داخل نفسية الإنسان العربي الذي أصبحَ كرقم ساكن لا قيمة له، ويقولُ في موضعٍ آخرَ:

"عِرضنا يُهتك فوق الطرقات
وحماةُ العِرض أولادُ حرامْ
نهضوا بعد السُّباتْ
يفرشون البُسط الحمراءَ
من فيض دمانا
تحتَ أقدام السلام"[2]

هاهو السلامُ قد استحال في عُرف أحمد مطر إلى إنسان يتملكُ خاصية المشي، مثلما تشي بذلك لفظة أقدام، وفي ذلكَ ذروة في الانحراف وعدم الاتِّساق والانسجام بينَ المضافِ (أقدام) الذي هو بعد محسوس، والمضاف إليه (السلام) الذي هو بُعدٌ معنويّ، فقد أخرج الشاعر لفظ (السلام) من إيجابيته كونه رمز الأمان

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص35.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص36.

والاستقرار، وحمله دلالة أخرى تشي بالذل والخنوع والاستكانة، لأنه سلام غير عادل، صنعه أولئكَ الحكام حفاظاً على عروشهم التي أصبحت تفيضُ بالذل.

فأيُّ سلامٍ والعِرض يُهتك فوق الطرقات، ونحن نرى ما بهذه الصورة من عارٍ مشوبٍ باندثار كرامة الأمة، ذلك العار الذي صنعه حكام الأمة جرّاءَ قبولهم مثل هذا السلام، حتى غدوا صاغرينَ أذلاء تحت وطأةِ عدوهم، وانظر إليه – في هذا الشاهد – إذْ يَقولُ:

"هل من الحكمةِ

أنْ أهتك عِرض الكلمة

بهجاء الأنظمة؟"[1]

تمثل شبه الجملة (عِرض الكلمة) تجاوزاً لحدود المألوفِ في بِنية الخطاب العادي، فلفظة (عِرض) لا تنسجمُ البتَّةَ ولفظة (الكلمة)، فالعِرض وِفقاً للمعجم من مصاحبات العاقل (الإنسان)، فالشاعر يرى: أنَّ الكلمة تكون مصونة ما لم تتطرق لذكر الحكام، فإذا ما أخذت بهجائهم فإنها تصبحُ مُدنَّسةً، قد استُبيح عِرضُها.

وتؤكد الدراسة أنَّ هذا الانحراف قد وشى بالواقع الأليم والحقيقة المفجعة لطبيعة السلطة في العالم العربي، التي أصبحت فاقدة لكلِّ معاني القيم – على حدِّ قول أحمد مطر- وثمّة شاهد أخير على هذا التنافر، يقول:

"وغاية الخشونهْ

أنْ تندبوا:

قم يا صلاح الدين قمْ

حتى أشتكى مرقدُه من حوله العفونة

كم مرّةٍ في العام توقظونه

كم مرّةٍ على جدارِ الجبن تجلدونه"[2]

إن من ينعم النظر في أعمال أحمد مطر، يجد أنه أكثر من تجسيد المعنويات، والشاهد الذي بين أيدينا خير دليلٍ على ذلك، فعبر الانزياح نراه يجسد الجبن بالجدار

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص156.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص53.

في جملة (على جدار الجبن تجلدونه)، ذلك الجبن الذي عشّش في قلب الأمة العربية، عندما اقتصر موقفها إزاءَ الدفاع عن قضاياها على الاستغاثة بأمجادها السالفة، ومِمَّا ضاعف من حِدَّة الانحراف أنه جعل الجبن شيئاً قابلاً للَّمس والنظر.

واعتماداً على ذلك، يمكن القول: إنَّ هذا التنافُرَ بين المضاف والمضاف إليه قد أعان الشاعر في تصويره مرارة الواقع وحجم المأساةِ.

4.1.4 التنافرُ النعتي:

ونعني به أنْ يُسند للنعت منعوتٌ لا يتلاءمُ مع دلالته، مشكلاً بذلكَ انزياحاً وانحرافاً بينهما، وقد أكَّد "جان كوهن" هذا الأمر لمَّا قال: "إنَّ النعت يلعب عادةً دورَ التحديد بطبيعته، وأنَّ كلَّ نعتٍ لا ينجز هذا الدور يعتبر انحرافاً أو صورةً"[1]، وقد حفلت التجربة المطرية بمثل هذا النمط من التنافر، ومن ذلك قوله:

"وقضيةٍ حُبْلى
قد انتبذت مكاناً
ثمَّ أجهضها المكانْ
فتململت من تحتها
وسط الرُّكام قضيتانْ"[2].

لقد استحالت لفظة (قضية) – في عرف أحمد مطر الشعري- إلى امرأة حُبلى، خالقاً بذلكَ فجوةً شاسعةً بين النعت والمنعوت.

والحقّ أنَّ إشكالية التأويل بين النعت والمنعوت قد وقفت حجر عثرة في إصدار حكم على ما يهدف إليه الانزياحُ هنا، وبالترجيحِ يمكن اعتبار لفظة (قضية) ترمزُ إلى القضية الفلسطينية، لتكون لفظةَ (حُبلى) ترمز إلى حجم معاناة هذه القضية وطول أمدها، واعتماداً على ذلك، فقد حَمّلَ مطر كلمة (حبلى) بُعداً سلبياً، مُخرجاً إيَّاها من البعد الإيجابي الذي اقترنت به في الذاكرة، ومهما يكُن من أمرٍ، فقد وشى

([1]) كوهن، بنية اللُّغة الشِعريّة، ص108.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص65.

الانزياحُ بحجمِ المأساة التي يُعانيها الفلسطيني في أرضه، وإنَّ فلسطين هي فاتحة المآسي في العالم العربي، ومن ذلك قوله:

"لعنتُ كلَّ شاعرْ

ينامُ فوق الجملِ النديَّة الوثِيرهْ

وشعبهُ ينامُ في المَقابر"[1]

يأخذُ الانحراف النعتي موقعه في تركيب (الجمل الندية)، فقد أسند النعت (الندية) لمنعوتٍ من غير خصائصه (الجمل)، الأمر الذي أثار استغراب المتلقي.

إلا أننا عندما نلجأُ إلى تأويل النص وتفسيره، نَجد أنَّ الشاعر يتحدث عن أولئك الشعراء الذين تاجروا بالكلمة، وهو كثيراً ما يسميهم بالمرتزقة، وشعراء السلطة، فلفظة الندية بما تمثله من ترفٍ ونعيم تدل على مدى خِسَّة وسقوط أولئك الشعراء الذين باعوا الكلمة بثمنٍ بخسٍ، فناموا فوق مخمل السلطان، في الوقت الذي ينام فيه الشعب في المقابر، وانظر إليه في هذا الشاهد، إذ يقول:

"آبارُنا الشهيدهْ

تنزفُ ناراً ودماً

للأُمم البعيدهْ

ونحنُ في جوارها

نُطعِم جوعَ نارِها

لكنَّنا نجوعْ!"[2]

لقد خرجت الآبار من طبيعتها الساكنة والمحايدة لتتحول إلى طبيعة أخرى لصيقة بالإنسان، وذلك من خلال التنافر وعدم التجانس بين النعت والمنعوت، فكيف تنعت الآبار بالشهادة، فالشهادة من متعلقات الإنسان، إلا أنَّ الدلالة هي التي فرضت على أحمد مطر مثل هذا التنافر، فآبار النفط في العراق بما فيها من خيرات جمَّة تصبّ لصالح الغرب، فهي تُستنزفُ دوماً لتحيي الأمم البعيدة، في حين يموت أبناؤها جوعاً.

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص74.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص82.

2.4 الانزياحُ التركيبيّ

يُعدُّ الانزياح التركيبي من الملامح الأسلوبية البارزة التي تصب في باب الشِعريّة[1]، وتقوم هذه الظاهرة على "خرق القوانين المعيارية للنحو بغية تحقيق سمات شِعريّة جديدة"[2].

إنَّ هذه الظاهرة لم تكن وليدة النقد الحديث، بل تصدى لها النقد العربي القديم، فقد حدَّد ابن جني في كتابه الخصائص بعضاً من أشكال الانزياح التركيبي مثل الحذف والزيادة والتقديم والتأخير[3]،

أمّا في النقد الحديث فقد نظر تودوروف إلى الأسلوب اعتماداً على هذه الظاهرة من الانزياح، الذي عرّفه بأنه: "لحن مبرّر ما كان يوجد لو أنَّ اللغة الأدبية كانت تطبيقاً كلياً للأشكال النحوية الأولى"[4].

إنَّ الانزياحَ التركيبي "لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحثَ عن قوانين بديلة، ولكنه يخرق القانون باعتنائه بما يُعد استثناء، أو نادراً فيه"[5]. وستتناولُ الدراسة هذه الظاهرة عبر التصنيف التالي:

1.2.4 التقديم والتأخير:

وهي ظاهرة تعمد إلى خرق التنسيق بين الوحدات الكلامية، الأمر الذي يؤدي إلى إشاعة اضطرابات منظّمة بين روابط تلك الوحدات[6]، انظر إلى كوهن إذ يقول إنَّ التقديم والتأخير قائم على أساس "الانزياح عن القاعدة التي تمس ترتيب

([1]) الرواشدة، فضاءات الشِعريّة، ص53.

([2]) الرواشدة، شِعريّة الانزياح (دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشِعريّة)، ص183.

([3]) انظر: ابن جني، (أبو الفتح عثمان)، الخصائص، ت: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط(2)، ج(2)، ص360.

([4]) المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص102 – 103.

([5]) الرواشدة، فضاءات الشِعريّة، ص53.

([6]) ناظم، مفاهيم الشِعريّة (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، ص121.

الكلمات"[1]، كأن يقدم الشاعر ما حقه التأخير مثل المفعول به أو الخبر، أو يؤخر ما استوجب تقديمه كالفعل والمبتدأ، لغاية فنيَّة زخرفيَّة يطمح إليها الشاعر، يقول محمد عبد المطلب في هذا الشأنِ: "إنّ تحريك الكلمة أفقياً إلى الأمام، أو إلى الخلف يساعد مساعدة بالغة في الخروج باللغة من طابعها النفعيّ إلى طابعها الإبداعي"[2].

وللإنصافِ، لا بُدَّ من الإشارةِ إلى الجهد الكبير الذي أولاهُ الناقد عبد القاهر الجرجاني لهذه الظاهرة، فكتابه (دلائل الإعجاز) شاهد على ذلك، إذ خصَّص فيه باباً كاملاً لهذه الظاهرة، يقول: "وهو باب كثير الفوائد، جمْ المحاسن، واسعُ التصرف، بعيد الغاية لا يزال يفتر لك عن بديعه، ويفضي بك إلى لطيفه، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قُدَّم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان"[3].

ومهما يكُن من أمر، فقد راجت هذه الظاهرة في تجربة أحمد مطر الشِعريّة، لأنها رأت فيها طاقة تعبيرية وإيحائية فذَّة، وقد جلبت الدراسةُ بعض الشواهد كنماذج دالة على ذلك، يقول:

"أكثر الأشياء في بلدتنا
الأحزابُ
والفقرُ
وحالاتُ الطلاق
عندنا عشرةُ أحزابٍ ونصف الحزبِ
في كلِّ زقاق
كلها يسعى إلى نبذ الشِّقاق
كلها ينشقُّ في الساعة شقين

([1]) كوهن، بنية اللَّغة الشِعريّة، ص180.

([2]) عبد المطلب (محمد)، جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، مكتبة لبنان المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط(1)، (1995)، ص161.

([3]) الجرجاني (عبد القاهر)، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط(1)، (2001)، ص83.

وينشق عن الشِّقين شقَّان"[1]

قدّم الشاعر ما حقه التأخير، وأخّر ما حقه التقديم في عدة مواضع من الأسطر الشِعريّة السابقه، يبدو الموضع الأول عندما بدأ بالخبر (أكثر الأشياء) ثم أتى بالمبتدأ (الأحزابُ والفقرُ وحالات الطلاق).

ويبدو أنَّ الشاعرَ قد لعب في طبيعة القانون اللغوي لهذا التركيب، للدلالة على معنى الكثرةِ لهذه الأشياء السلبية في العالم العربي، التي تنمُّ على الانحطاط الشديد لواقع السياسة ومدى تغلغل الآفات الاجتماعية في هذا الوطن.

في حين يبدو الموضع الثاني في قوله: (عندنا عشرةُ أحزابٍ) ولا يخفى ما بهذا التركيب من تقديمٍ وتأخير، إذ قدم الظرف (عند) على (عشرة) لتوكيد التعبير عن الحالة المزرية التي أصبح عليها الوطن.

أمَّا الموضع الأخير، فيتجلى في قوله: (كلها يسعى إلى نبذ الشقاق، كلها ينشقُّ في الساعة شقين)، إذْ عمد إلى تقديم التوكيد على المؤكد، فالأصلُ فيه (يسعى كلها، ينشق كلها)، وربّما جاء هذا التقديم ليعطي مدلولاً على عدم الاستمرارية والعبثية، والسرعة في طبيعة الانشقاق، وإليك هذا الشاهد:

"وقيل إنَّ الدم لا يُصبح ماء،
هزلتْ
فالدمُ قد أصبحَ ماء نيل
والدّم قد أصبح ماء زمزمٍ
وكأس زنجبيل
في صحة الأموات من أحيائنا
يشربه القاتلُ ما بين يدي
ممثّل القتيل!"[2]

يبدو من خلال هذه المقطوعة أنَّ أحمد مطر يتحدث عن وطنه العراق وما يعانيه من حروب وويلات، والذي يعنينا بهذا الصدد هو تقديم اسم أصبح (الدّم)

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص254.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص78.

عليها وعلى خبرها (ماء) في قوله: (فالدّم قد أصبحَ ماء نيل، والدّمُ قد أصبح مـــاء زمزم وكأس زنجبيل)، وقد يرمز استحالة الدم إِلى ماء إِلى ضياع النخوة العربيـــة وموتها، ففي الوقتِ الذي تُسفك فيه دماء العراقيين بكلِّ برود، فإنَّ أبناء الأُمة يحيون بهذا الدم- كما تشي بذلكَ لفظة (ماء) – غير آبهينَ بأواصر الأخوة والعروبة.

لِذا؛ نجدُه يقدم اسم أصبح (الدم) عليها وعلى خبرها، لأهميته ودوره في بعث الحياة، وثمّة شاهد، يظهر في قوله:

"قطيعٌ نحن.. والجزار راعينا
ومنفيون.. نمشي في أراضينا
ونحملُ نعشنا قسراً..
بأيدينا
ونُعربُ عن تعازينا
لنا.. فينا"[1]

يطالعنا في الأسطر الشِعريّة السابقة الانحراف المعياري الوارد فـــي جملـــة (قطيع نحن)، وذلك من خلال تقديم الخبر الذي استوجب تأخيره (قطيع) على المبتدأ الذي استوجب تقديمه (نحنُ)، ويبدو أنّ الدلالة هي التي فرضت على مطر مثل هذا التقديم، فهو هنا يأخذ بهجاء المجتمع العربي المستكين، الذي قبِل بالذُّل والهوان، ولم يحرّك ساكناً، فهو أشبهُ ما يكون بقطيعٍ يسوقه راعيه كيفما شاء، لِذا؛ جاء هذا التقديم دالاً على الوضع الهزيل الذي يعيشهُ المجتمع العربي بأسره.

2.2.4 الحذف:

يُعدُّ الحذف أحد الوسائل الشِعريّة البارزة التي تعين المبدع في إِثراء نصـــه أدبياً، وتقوم هذه الوسيلة على حذف أحد عناصر البناء اللغوي الذي غالباً ما يكـــون أحد طرفي الإسناد[2]، وذلك من منطلق أنّ النظام اللغوي يقتضي في الأصل ذكـــر

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص62.

([2]) الرواشدة، شِعريّة الانزياح (دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشِعريّة)، ص207 – 208.

هذه الأطراف، ولكن التطبيق العملي من خلال الكلام قد يسقط أحدها اعتماداً على دلالة القرائن المقالية أو الحالية[1].

وقد أدّى الحذفُ الدور الرائد في العمل الأدبي، انطلاقاً من "أنَّ بعض العناصر اللغوية يبرز دورها الأسلوبي بغيابها أكثر من حضورها"[2]، على أنَّ شرطين يحكمان الحذف، وقد حددهما البلاغيون بنقطتين[3]:

- وجود ما يدل على المحذوف من قرائن.
- وجود السياق الذي يترجح فيه الحذف على الذِكر.

ولم يغفل عبد القاهر الجرجاني دور هذه الوسيلة الإيجابية في خدمة النص الشعري، إذ قام برصد بعض النماذج الشِعريّة والقرآنية التي تجلت فيها هذه الوسيلة في كتابه دلائل الإعجاز، إلى أن انتهى بقوله عن الحذف: "هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر شبيه بالسّحر، فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن"[4].

وقد أدرك أحمد مطر الدور الرائد الذي تلعبه هذه السِّمة التركيبية في الخطاب الشعري، فأولاها جلَّ اهتمامه، وقد بدا ذلكَ جلياً في تجربته، وتؤكد الدراسة ذلكَ عبر سوقها بعض الشواهد الدالة على ذلك، يقول:

"أكتُب: (زُورُ الأجنبي..)
تُصبحُ: (زارنا النَّبي)
أكتب: (لو أنَّ الحكو..)
يقول لي: ممنوعْ!
أكتُب: (لو أنّ...) فقط

([1]) عبد المطلب (محمد)، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط(1)، (1994)، ص313.

([2]) عبد المطلب، جدلية الإفراد والتركيب، ص159.

([3]) عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص322 – 323.

([4]) الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، ص112.

يقول لي: ممنوعْ"[1]

يتبدى الحذف من خلال السطر الثالث، إذْ يبدو أن الشاعر قد حذف جزءاً من كلمة الحكومة معلناً عنه بالتنقيط، ولعلَّ هذا الحذف قد عكس غياب الحريّة، لاسيّما السّياسية منها في وطن الشاعر، ويؤكد هذا الغياب المطلق للحريّة الحذف الوارد في السطر الخامس (لو أنَّ...)، كما تشي بذلك النقاط التي نثرها مطر على البيـــاض، وإليك نموذج آخر، يقول:

"آهِ.. كم نحن استغثنا،

واستغثنا، واستغثـــ...

حتى أتتنا تستغيثُ الإستغاثة!"[2]

حذف الشاعر الضمير المتصل (نا) الذي وقع في محل رفع فاعل (استغثنا)، ولعلَّ هذا الحذف أكَّد حجم المأساة التي يعيشها الإنسان العربي الذي أصبح مستباحاً، غير مسموع الصوت، بالرغم من الألم الذي يعانيه.

ترى، هل أراد مطر عبر هذا الحذف من إيصالِ رسالة للمتلقي مفادُهـــا: أنَّ الإنسان العربي المعاصر أصبحَ يعيشُ على هامش الزمن، يعاني الوحدة والخـــوف والتشرّد، وثمّة شاهد آخر، يقول:

"ثلاثة أشرارْ

تفرَّدوا بواحدٍ

ليس لديه قوةٌ

ولا لَهُ أنصارْ

(صِرْ عبدنا،

أو إنّنا.....)

لكنه ما صار

ولم تُخفهُ مطلقاً

عواقبُ الإنْذارْ

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص16.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص185.

وظلّ، رغم ضعفه،
منتصباً أمامهم
كأنه المسمارْ!"[1]

يظهر من خلال هذه المقطوعة أنَّ الشاعر يتحدث عن وطنه العراق، على أنَّ ما يعنينا – هنا – هو حذف خبر إِنَّ المشار إِليه بالتنقيط.

إِنَّ من يتعمق في تحليل هذه المقطوعة، سيجد أنَّ تأويل المحذوف ليس بالشيء العسير، إِذْ دلَّ على الزوال والانتهاء في حال عدم الانصياع لأوامر أولئك الأشرار.

والحق أنّ هذا الحذف، جاء منسجماً مع الدلالة التي فرضت على الشاعر ذلك، وهو ما يؤكد براعة أحمد مطر وخصب تجربته وعمقها، وانظر كذلكَ، قوله:

"حدّثنا الإمام
في خطبة الجمعة
عن فضائل النظام
والصبر والطاعة والصيام
وقال ما معناه
إِذا أراد ربُّنا
مصيبة بعبده ابتلاهْ
بكثرةِ الكلامْ
لكنه لم يذكر الجهادَ في خطبته
وحين ذكرناهْ
قال لنا: عليكم السلامْ!
وبعدها قام مصلياً بنا
وعندما أذّن للصلاهْ
قال:
نعم... إِله إِلا الله"[2]

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص71 – 72.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص84.

يمضي أحمد مطر – كعادته – في انتقاد الأوضاع في البلاد العربية، حتى امتدّ هذا النقد إلى دُعاة الأمة الذين يُفترض أن يكونوا نبراس الأمة وهداتها، فهم في نظر أحمد مطر أبعد ما يكونون من قول الرسول e: (مَنْ رأى منكم منكراً فليغيره بيده، فإن لم يستطع فبلسانه، فإن لم يستطع فبقلبه وذلكَ أضعف الإيمان)[1].

والدراسة لم تأتِ بذلك عبثاً، لأنَّ مَنْ ينعم النظر في السطر الأخير، لا بدَّ أن يستشفّ الحذف المشار له بالتنقيط، والذي يؤكده السياق على أنه لا النافية، والذي بحذفه أكد على طبيعة النفاق الاجتماعي الذي غزا حتى دُعاة الأمّة من جهة، وبات بذلك الإنسان العربي لا يستطيع أن ينطق بهذا الحرف الذي يفيد النفي، ويظهر الحذف كذلك، في قوله:

"وسلوا سيوف السباب لمن قيّدوها
ومن ضاجعوها
ومن أحرقوها
لكي لا تثيروا الشكوك
ورصوا الصكوك
على النار كي تطفئوها
ولكنَّ خيط الدخان
سيصرخ فيكم: دعوها
ويكتب فوق الخرائب
(.....
إذا دخلوا قريةً أفسدوها)!"[2]

لقد عبر الشاعر عن الحذف بنقاط رسمها على البياض، واعتماداً على "إذا دخلوا قريةً أفسدوها" يمكن للمتلقي أنْ يُقدِّر المحذوف بكل يسر وسهولة، على اعتبار أنها آية قرآنية ضمَّنها الشاعر نصه الشعري لغاية دلالية طمح إليها، فيكون المحذوف "إنَّ الملوك"، وترجّح الدراسة على أنَّ هذا الحذف جاء ليشي بالفساد

([1]) البخاري، صحيح البخاري، (913).

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص55.

والدمار وانعدام الحياة جرّاءَ الممارسات السلبية التي يمارسها الملوك في أوطـــانهم، كما دلَّل على غياب دور الملوك في الدفاع عن قضايا الأمة وحمايتها، ثـــمَّ انظـــر إليه، كيف يوظف الحذف في هذا الشاهد:

"وطن لم يبقَ من آثاره
غير جدارِ خرب
لم تزل لاصقةً فيه
بقايا
من نفايات الشعارات
وروث الخطب
(عاش حزب الـــ .....
يسقط الخا.....
عائدو.....
الموتُ للمغتصب!"[1]

حذف الشاعر أجزاء عدة كلمات من شعارات مكتوبة على الجدران (الـــ...، الخا...، عائدو...)، إنّ المتلقي واعتماداً على مخزونه الثقافي يمكن لـــه أن يـــؤول المحذوف فيكون كالتالي:

"عاش حزب البعث
يسقط الخائنون
عائدون..."

وترجِّحُ الدراسة على أنَّ هذا الحذف جاء مؤكداً على مأساةِ الوطن العربـــي ومصيره المظلم، فالحزب مصيره الزوال، والخائنون ما زالوا يمارســـون مهنـــتهم، ويشي الحذفُ الأخير على المستقبل المظلم الذي ينتظر الأمة، وثمّةَ شاهد أخير في هذا المقام، يقول:

"تجلسُ في المقهى ونمضي في الجدلْ
يسألُ: هل أنتَ مع الـــ...؟

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص59.

أقول: بلْ أنا مَعَ الـــ ...
وأنتَ؟ هلْ؟
يقولُ: بلْ
أسأله: هبْ أنهم..
يقول لي: على الأقلْ
أسأله : وما عسى...؟
يقول: لا أدري.. لعلْ"[1]

أدهش المتلقي كثافة الحذف الذي وشت به النقاط تارةً، وغياب بعض الكلام تارةً أخرى، فالشاعر يجلس وجماعة في أحد المقاهي، وعلى مـــا يبـــدو أنَّ جـــدلاً سياسياً أخذ موقعه في حديثهم، فأخذ أحد الأشخاص يسأل: (هل أنت مـــع الـــــ...، فيجيب الآخر: بل أنا مع الـــ...)، ويرجِّح الباحثُ أنَّ الفراغ وشى بلفظة الحكومة، في حين لم يستقر الباحث على تأويل الكلمة التي تأخذ موقعها في الفـــراغ الثـــاني، سوى أنها مناقضة لكلمة الفراغ الأول، ثم مضى الجدل بسؤال مبهم وإجابةٍ مبهمـــةٍ (وأنت؟ هل؟، يقول: بل، اسأله: ....) لدرجة أن تأويل هذه الأسئلة وإجاباتها وقـــف حجر عثرة أمام المتلقي، كوقوف بعض السلطات العربية حجر عثـــرة فـــي وجـــه الحرية السياسية حتى بات المواطن العربي لا يجرؤ على الخوض بجزئياتها، ولعل غياب الأسئلة المطروحة وإجاباتها تعكسُ غياب هذه الحرية فـــي بعـــض البلـــدان العربية، لذا؛ جاء هذا الحذف معلناً عن الفكرة ودلَّ عليها دلالةً كبيرة.

و بناءً على ذلك، فإنّ مطراً قد وظف هذه الظاهرة توظيفـــاً يـــنم علـــى شاعريته الفذة، فلم يكن الحذف عبئاً على النص الشعري، بقدر ما هو وسيلة منحت المتلقي فرصة التعمق من أجل تأويل المحذوف، فقد اتسم الحذف بســـهولة تأويلـــه، لأنّ الشاعر ترك في السياق العام للنص الشعري ما يدل عليه.

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(192).

3.2.4 الالتفات:

وهي ظاهرة تقوم على "العدول من أسلوبٍ في الكلام إلى أسلوبٍ آخر مخالف للأول"[1]، ويتم ذلكَ من خلال "تحول الأفعال وأزمنتها أو الضمائر بين الإفراد والجماعة أو الحضور والغياب"[2].

إنَّ للالتفات دوراً مهماً في إثراء النص الأدبي، فقد رأى الزمخشري "أنَّ الكلام إذا نُقل من أسلوبٍ إلى أسلوب كان أحسن تطرية لنشاط السامع وإيقاظاً للإصغاء إليه من إجرائه على أسلوبٍ واحد"[3].

ومهما يكن من أمر، فإنَّ هذا التحوُّل المفاجئ في النسق اللغوي "يؤدي إلى كسر بنية التوقعات لدى المتلقي، خالقاً فجوةً بين المرتقب والمتشكل فعلياً، وبفضل هذه الفجوة تتولد السِّمة الشِعريّة في النص"[4].

وستتوقف الدراسة على بعض النماذج التي تبدى فيها الإلتفاتُ في التجربة المطرية، إذ يقول:

"عندي قلمٌ
ممتلئ يبحث عن دفتر
والدفتر يبحث عن شعرٍ
والشعر بأعماقي مضمر
وضميري يبحث عن أمنٍ
والأمنُ مقيمٌ في المخفر
والمخفرُ يبحثُ عن قلمٍ

([1]) العلوي، (يحيى بن حمزة)، الطراز المتضمن لأسرار البلاغة، دار الكتب الخديوية، طبعة مصر، القاهرة، (1914)، ج(2)، ص132.

([2]) الرواشدة (سامح)، قصيدة "إسماعيل" لأدونيس، صور من الإنزياح التركيبي وجمالياته، مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، م30، عدد 3، (2003)، ص477.

([3]) الزمخشري، (الإمام محمود بن عمر)، الكشاف عن حقائق وغوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان، (د. ت)، ص14.

([4]) الرواشدة، شِعريّة الانزياح (دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشِعريّة)، ص231.

عندي قلمٌ
وقّع يا كلبُ على المحضر"[1]

إذْ انتقل الشاعر نقلةً موسيقيةً مفاجئةً من التكلم إلى الإخبار ثمَّ إلى التكلم ومن ثمَّ إلى المخاطبة، وفي هذا تلوين موسيقي فكري يتفاعل في أُذنِ المتلقي ويتجاوب في وجدانه.

لا شكّ أنَّ هذا التحولَ في الضمائر، من المتكلم إلى الإخبار ثم إلى التكلم؛ ومن ثمَّ إلى المخاطبة، قد جاء لخدمة الدلالة الشِعريّة الذي يقدم فيه الشاعرُ موقفين نقيضين يظهر الأول بالموقف الطيب الذي يتحلى به شاعرنا، هذا الموقف الذي يُقابل بالنكران والجحود، بل يكون وَبالاً عليه وهذا ما يمثله الموقف الثاني، وثمة شاهد أخر على هذه الظاهرة، يقول:

"أكثر الأشياء في بلدتنا
الأحزابُ
والفقرُ
وحالات الطلاق.
عندنا عشرة أحزابٍ ونصف الحزب
في كلِّ زقاق
كلّها يسعى إلى نبذ الشقاق
كلها ينشقُّ في الساعة شقينِ
وينشقّ على الشقين شِقّان
وينشقان عن شقيهما..
من أجل تحقيق الوفاق
جمراتٍ تتهاوى شَرَراً
والبردُ باقٍ
ثمَّ لا يبقى لها
إلا رمادُ الاحتراق

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص113.

لم يعُد عندي رفيق
رغم أنَّ البلدة اكتظت
بآلاف الرفاق
ولذا
شكّلتُ من نفسيَ حِزباً
ثمَّ أنِّي
-مثل كلّ الناس-
أعلنتُ عن الحزب انشقاقي"[1]

يطالعنا النص ببروز صوت المتكلم الذي ينقل للمتلقي ما يدور على ألسنة المنشقين من أسباب انشقاقهم المتمثلة بتسهيل الوحدة، وقد اتخذ هؤلاء المنشقون شعارات، وصفها مطر على أنها زائفة كزيف الجمع بين الانشقاق والاتفاق.

وقد أبدع مطر برسم صورة تلك الشعارات، فهي كالشرر المتطاير من الجمر، تُشعر بالدفء، إلا أنّه حمَّلها بُعداً سلبياً آخر، حين جعل هذا الشرر فاقداً لقيمته، إذ إنَّ الوطن لا يشعر بهذا الدّفء، فالبرد هو الذي يحاصره، وهذا دلالة زيف هذه الأحزاب حين اكتفت بالأقوال دون الأفعال.

ويظهر الالتفات، بانتقال المتكلم من العام (الحديث عن الوطن وحالات الشقاق) إلى الخاص، وهو الحديث عن موقفه الذاتي مما يحدث في الوطن، فيقرِّر أن ينشئ حزباً بمفرده، فالرفاق في هذا الوطن كلهم منتسبون للأحزاب، ولا يخفى ما بهذه الصورة من فظاعة لما آلت إليه تلك الأحزاب، فالمرء حين ينشئ حزباً وحده إنما هو دلالة فوضى الانشقاق المتمثلة بهذه الأحزاب، ومِمَّا زاد من السخرية المتمثلة بهذه الصورة، هو أنَّ الشاعر وصلَ به الأمر لينشق على الحزب الذي ينفرد فيه.

وبناءً عليه، يكون الالتفات هنا قد لعب دوراً بارزاً في التعبير عن التخبط المتغلغل في تلك الأحزاب، وواقع الوطن المتأزم، الذي يعاني تمزقات سياسية، أدخلته في بؤرة السخرية والازدراء.

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(254).

3.4 الانزياح البصري:

يُعد الانزياح البصري وسيلةً مهمَّةً يتكئ عليها الشاعر في تشكيل نصّه الشعري، وعلى ما يبدو أنَّ هذه السِّمة قد دخلت إلى الشعر العربي الحديث، جرّاء التأثر بالمذاهب الفنية في الغرب كالدادائية والسريالية[1]، بالإضافة إلى تعرض القصيدة العربية في منتصفِ القرن الماضي إلى عدَّة محاولات للتجديد ساهمت في انتقالها من الشفوية إلى مستوى الكتابة البصرية، الأمر الذي منح الشاعر فرصةَ الخروج والتمرّد على كثير من قوانين القصيدة التقليدية ولاسيَّما بنيتها الزمانية[2]، "فالبنية العمودية تتألف، بصورة إجمالية من قسمين متساويين (الصدر والعجز)، ومتناظرين تفصل بينهما مساحة بيضاء، ومع كسر العمود الشعري تحررت القصيدة العربية الحديثة من هذا البناء التناظري، وباتت تتكون من أسطر شِعريّة (لا من أبيات) متفاوتة الحجمِ، قد يشغر السطر منها عبارة واحدة، أو قد يتألف السطر من جملة (أو من جمل) تمثل مساحة السطر الطباعي كله"[3]، واعتماداً على ذلك؛ نرى أنَّ "هذا التحول من البيت الشعري إلى السطر الشعري الناجم عن تحطيم بنية الزمان في القصيدة التقليدية منح الشاعر الحديث حريّة واسعة لتفضئة نصه مكانياً، فلم يعد شكل النص مفروضاً عليه سلفاً كما هو الحال في القصيدة العمودية"[4].

وأحمد مطر، كغيره من شعراء الحداثة الذين شغفوا بالتشكيل البصري في نصوصهم الشِعريّة، وقد بدا ذلك في كثير من نصوصه، بيْد أنَّ هذا الحضور لتقنيات التشكيل البصري في التجربة المطرية لم تكن لغاية زخرفية جمالية، بل جاءت لإسعاف الدلالة التي ما كانت لترى النور لولاهُ، وقد رأت الدراسة أن تتناول هذا النمط من الانزياح في التجربة المطرية عبر التقسيم التالي:

([1]) الكبيسي (طراد)، الشعر والكتابة/ القصيدة البصرية، مجلة الأقلام، عدد (1)، (1987)، ص10.

([2]) الرواشدة، شِعريّة الانزياح (دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشِعريّة)، ص247.

([3]) داغر (شربل)، الشِعريّة العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط(1)، (1988)، ص29.

([4]) الرواشدة، شِعريّة الانزياح (دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشِعريّة)، ص248.

1.3.4 الفراغ والمساحة المفتوحة:

تشكل هذه السِّمة ملمحاً بارزاً في القصيدة الحديثة، حين يعمد الشاعرُ إلى تركِ مساحةٍ بيضاءَ تخلو تماماً من الكتابة، أو ترك نقاط تجعل المتلقي يراهنُ على أنَّ هناك كلاماً عمد الشاعر إلى عدم ذكره.

ويكمنُ الدورُ العظيمُ لهذه السِّمة في أنّ "لتنظيم الكلمات في الصفحة مفعول بهي: إنّ اللفظة الواحدة تحتاج إلى صفحة كاملة بيضاء... وهكذا تغدو الألفاظُ مجموعة أنجم مشرقة... إن تصوير الألفاظ وحده لا يؤدي الأشياء كاملة، وعليه فالفراغُ الأبيض مُتمِّم"[1].

لقد أدركَ مطر أهميةَ هذه التقنية البصرية، وإسهامها في إِثراء التجربة، فقد رأى في الفراغ الطباعي طاقة تعبيرية فذَّةً، حين أعطى المتلقي فرصة التأمل والتعمق والتأويل، ومن خلال الشواهد التالية يمكن توضيح ذلك، يقول:

"في يوم كذا
جارُك سلّم
فصرختُ به: أيَّ سلامٍ
وكلانا، يا هذا نعشٌ
ينتقل في بلدٍ مأتم؟
هل تحسبُ أنّا لا نعلم؟
هذي أمثلةٌ... والخافي أعظمْ
إِنَّ ملفك هذا مُتخم
هل عندك أقوالٌ أُخرى؟
- .....!
لا تتكلّم
دافع عن نفسك أو تُعدم!
.....!

([1]) بنيسن (محمد)، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقارنة بنيوية تكوينية)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط(2)، (1985)، ص100.

لا تتكلّم
افعل ما تهوى... لجهنَّم
شُنِقَ الأبكم"[1]

يظهر من خلال النص أنّ الرقيب – في البلاد العربية – حاذقٌ وماهرٌ في رصد أدق التفاصيل في حياة المواطن، فملف الضحية متخمٌ بالاتهامات التي تصلُ في كثير من الأحيان إلى سذاجة الرقيب، حين يرصد تفاصيل حياتية طبيعية ليفنّدها بحقّ المواطن.

لكن؛ هل وصلَ الأمر لدى هذا الرقيب حتى يرصد الصمت ليجعل منه تهمةً يسقطها بحق المواطن؟ هذا ما وشى به الفراغ المنقوط بين عبارتي (هل عندك أقوال أخرى، لا تتكلم) و(دافع عن نفسك أو تعدم، لا تتكلم).

من هنا نلمح أنَّ الفراغ المنقوط قد تآزرَ وحالة غيابِ الحريّة، وحِدَّةَ التنكيل التي تُمارس بحق المواطن العربي الذي خذله الصمت، فلم يعد المنقذ – في عُرف قانون الرقيب العربي – للإنسان العربي الطامح للخلاص من يد البطش، ولنتوقف عند شاهدٍ آخر يقول:

"اكتب لنا
لا تزعج القيادة
- (.....)
تسع نقاط
ما الذي يدعوك للزيادةْ؟!
- (.....)
لم يزل شعرك فوق العادةْ
- (.....)
خمس نقاط
عجباً!
هل تدّعي البلادةْ؟

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص192.

- (.)
واحدةٌ
عليك أن تحذف منها نقطةْ
فلا جدوى من الإسهاب والإعادةْ
- ( )
أحسنت
هذا منتهى الإيجاز والإفادةْ"[1]

أمامنا نصٌ تدور أحداثه – على ما يبدو – بين رجل التحقيق وأحد الكتاب المبدعين، إلا أنَّ النص قد حوى بين طياته سمةً بارزةً تعالقت والرؤى الدلالية، وهي التقنية البصرية المتمثلة بالفراغات المنقوطة والبياض الطاعبي.

إنَّ توظيفَ هذا التشكيل البصري بسياق هذا النص يشهد لمطر على قدرته بإخراج الدلالة من رحِم الفراغ، إذْ وشى بمدى القمع والاضطهادِ الفكري الذي تمارسه الرقابة العربية بحق مفكريها، فالمطلوب الحقيقي من المفكرين هو عدمُ كتابةِ أي شيءٍ حسبما وشى بذلكَ الفراغُ المنقوط والبياضُ.

و اعتماداً على ذلك، فإنّ توظيف الشاعر للتشكيل البصري المتمثل بهذه التقنية قد منح المتلقي فرصة التعمق و التأويل، لتتضافر بذلك الصورة البصرية مع الدلالة التي طمح إليها الشاعر، والتي تكمن في رسم صورة للواقع، الأمر الذي عمق في وجدان المتلقي هذه الصورة.

2.3.4 التقطيع

ويعني أن يلجأ الشاعر إلى حل وحدة الكلمة في النص الشعري، بإحالتها إلى حروف متناثرة أو أجزاء مقطعة يبعثرها فوق الصفحة الطباعية بشكلٍ أُفقي أو

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص147 – 148.

رأسي أو متدرِّج[1]، وقد يجعلها هذا التفكيك "تستغرق مدة أطول علـــى المســـتوى الزماني – الإيقاعي – للنَّص"[2].

إنَّ من يدرس أعمال أحمد مطر، يجد أنه استثمر هذا الأسلوب البصري وِفقاً لما تقتضيه الدلالة، ومن خلال استقراء وتحليل الشواهد التالية، يتسنّى للدراسة تأكيد ذلك، يقول:

"يا ... صديـــ ... قي
ما الذي تحسب "هقْ"
أوصلنا، اليوم، إلى هذا النَّفق؟
واحتسى
ثم مطقْ:
"هقْ" ... هو الغفلة والنوم
ولن نخرج إن لم نسْتَفِقْ
من هنا
سوف يكون الـــ .... مُنطَلَقْ"[3]

لقد برع أحمد مطر في رسم الصورة التي توحي للمتلقي وكأنَّ الحدث ماثـــلٌ أمام عينيه، فإنَّ من يستعيد مرجعية النص الذي اقتُبسَت منه هذه الأسطر، يجـــد أنَّ الشاعرَ يتحدث عن أحد الشعراء المنافقين في إحدى حانات الغرب مخموراً لا يعي ما يقول (يا .... صديـــ .... قي ....)، ولعل التقطيع الوارد كذلك في كلمة (الـــــ .... منطلق) يشي بانعدام التحرّر والبعث، أو على الأقل بطول الأمد الذي يستغرقه ذلك.

([1]) منير (وليد)، التجريب في القصيدة المعاصـــرة، مجلـــة فصـــول، م(16)، ع(1)، (1997)، ص181.

([2]) الرواشدة (سامح)، إشكالية التلقي والتأويل، جامعة مؤتة، ط(1)، (2001)، ص117.

([3]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص119.

من هنا – يصح القول – إنَّ التقطيع في المقطوعة السابقة أدّى دوراً رائــداً في الخطاب الشعري وإبداء الدلالة، فقد كشف عن السخرية المريــرة مــن هــؤلاء الشعراء الذين تاجروا بشرف الكلمة إرضاءً للسلطة، وتلبيةً لرغباتهم.

والحق أنَّ مطراً قد برع في رسم الحدث بأسلوب كاريكاتيري مؤلم، ينم عن الواقع المأساوي الذي ينتظره الوطن عندما أصبح رهــن الشــعارات والمــزاودات الخادعة وثمّة شاهد تبدو فيه هذه التقنية، يقول:

"والسلطان التنبل
بين الحين وبين الحين
يراودُ جاريةً عن قُبلهْ
ويروادها.....
(ليس الآنْ)
ويراودها .. (ليس الـــــ .. آنْ)
ويرا... ودها"[1]

هاهو أحمد مطر، وبأسلوب بارع أخذ يرسم مشهداً معبراً عن طبيعة الحكام العرب، أعانه في ذلكَ تقنية التقطيع لكلمتي (الــ ... آن، يرا... ودها).

فالمقطوعة ما هي إلا لوحة فنية تعكسُ مشهداً واقعياً للحاكم العربي الغــارق في نزواته، وقد جاء التقطيع معبّراً عن الحدث بكل دِقّة، ذلك الحدث الــذي وشــى بفسادِ السلطةِ وانحرافها عن الدور الذي ينبغي أن تكون عليه،كما جاء التقطيع ليعبر عن طول الفترة الزمنية التي استغرقها فساد السلطة، وانظر إليه كيف يوظف هــذه التقنية في قولهِ:

"أضمُّ في القلب أحبائي أنا
والقلبُ أطلال
أخدعني...
أقول: لازالوا
رجع الصدى يصفعني

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص260.

يقول: لا .... زالوا"[1]

تظهرُ تقنية التقطيع في السطر الأخير (لا... زالوا)، ونحنُ نرى أنَّ الشاعرَ قد فصل بين كلمتي (لازالوا) اللتين تفيدان الدعاء بالاستمرارية، فيجيء الصدى مغايراً لرغبته فتصبحان (لا... زالوا)، الأمر الذي أفاد الانتهاءَ والزوال، لتصبح خاتمة المقطوعة مجهضةً بالإحباطِ، وثمّة شاهد أخير على هذه التقنية، تبدو في قوله:

"ولماذا لم يكن زادي حشيشاً؟
ولماذا لم تكن دعواي "مااااء"
ولماذا أنا لم أنطح بناتي
لبيوت الغُرباء؟
ولماذا لم تكن لي لجنةٌ
تسترجع القدس سياحيّاً
فتُبقي البغي في القدس
وتستقدم طلاب البِغاء؟"[2]

لقد لجأ مطر إلى نوع آخر من التشكيل البصري وهو الكتابة الصوتية، التي تقوم على تكرار أحد حروف الكلمة، هذا ما نستشفه في كلمة (مااااء)، ولعلّ هذا التكرار قد أوحى بطبيعة الصوت الذي تدل عليه الكلمة.

إنَّ من يستعيد مرجعية النص يدركُ أنَّ مطراً قد أخرج ذاته من دائرة الزمن، فأصبحَ يعيشُ خارجه، لأنَّ عنوان النص الشعري قد وشى بهذا مسبقاً: (البرج المفقود).

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص145.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص70.

الفصل الخامس

الصورة الشِعريّة

تعد الصورة الشِعريّة من الركائز الهامة في الشعر – على مرّ العصـــور – كونها السِّمة الرئيسة التي تخلق شعريته، من هنا نجد أنَّ النقـــاد قـــد أولـــوا هـــذا المصطلح عنايةً فائقةً، إذ إنه ركن مهمٌ من أركان العمل الأدبي، ووســـيلة الأديـــب الأولى التي يستعين بها في صياغة تجربته الإبداعية، وأداة الناقد المثلى التي يتوسل بها الحكم على أصالة الأعمال الأدبية وصدق التجربة.

ولا بدَّ للدراسة وهي بهذا الصدد من توضيح المعنى اللغوي لهذا المصطلح، فقد ورد في لسان العرب تحت مادة "صَوَرَ" والجمع "صُوَر"، وقد صوره فتصـــور، وتصورت الشيء: توهمت، صورته، فتصور لي، والتصاوير: التماثيل"[1].

وتحبذ الدراسة قبل أن تدرس الصورة الشِعريّة في التجربة المطرية أن تقف علـــى طبيعة هذه الوسيلة الإيحائية عند العرب القدماء أولا، ثم عند الغربيين، و أخيرا عند العرب المحدثين.

لقد حظيت الصورة الشِعريّة باهتمام القدماء، فأخذوا في الثناء عليها، انظـــر إلى أرسطو، إذْ يقول: "ولكن أعظم الأساليب حقاً هو أسلوب الاستعارة.... وهو آية الموهبة"[2].

ولا يخفى اهتمام أبي هلال العسكري الذي أعلنها صراحةً حين قال: "الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح"[3]، وهو في هذا يشير إلى أهمية الصورة في جنس العمـــل الأدبي، وإنه لا حياة لنص شعري بدون هذه الوسيلة الإيحائية، أما الجاحظ فيرى أنَّ "المعاني مطروحةٌ في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي، وإنَّمـــا

([1]) ابن منظور، لسان العرب، ج(2)، مادة صور، ص492.

([2]) طاليس، (أرسطو)، فن الشعر، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة العربية، 1953، ص128.

([3]) العسكري، الصناعتين، ص167.

الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع، وجودة السَّبك، وإنّما الشعر صياغة وضربٌ من التصوير"[1].

وللإنصاف، فإنَّ أكثر من تعمّق في فهم الصورة هو عبد القاهر الجرجاني، فقد وضع القواعد الأساسية في البناء النقدي العربي من خلال فهمه لطبيعة الصورة، التي هي عنده مرادفة للنظم أو الصياغة، فنظرية النظم عنده لا تعني رصف الألفاظ بعضها بجانب بعض بقدر ما تعني توخي معاني النحو التي تخلق التفاعل والنماء داخل السياق[2].

يعرف الشاعر الفرنسي (بيار ريفاردي) لفظة صورة IMAGE بأنّها: "إبداع ذهني صرف، وهي لا يمكن أن تنبثق من المقارنة؛ وإنّمَا تنبثق من الجمع بين حقيقتين واقعتين تتفاوتانِ في البعد قلة وكثرة، ولا يمكن إحداث صورة المقارنة بين حقيقتين واقعيتين بعيدتين لم يدرك ما بينهما من علاقات سوى العقل"[3].

وكان لنظرية (كولردج) في الخيال أثر كبير في بناء الصورة الشِعريّة؛ لأنه يقوم بالدور الأساس في بنائها عن طريق الجمع بين عناصرها المختلفة[4]، لذا نرى أن الخيال بمثابة الأب الروحي للصورة فهي لا يمكن أن تحيا بدونه.

وإذا ما أنعمنا النظر في المدارس الأدبية الحديثة ونظرتها إلى الصورة نجد أن (البرناسية) لا تعترف إلا بالصورة المرئية المجسمة، مبتعدةً عن نطاق الذات الفردية، وأما الرمزية فهي لا تقف عند حدود الصورة كالبرناسية ولكنها تطلب أن يتجاوزها الفنان إلى أثرها في أعماق النفس، لذا لقد ابتدعوا وسائلهم الخاصة في التعبير كتصوير المسموعات بالمبصرات والمبصرات بالمشمومات، وهو ما يسمى بتراسل الحواس، وأما السريالية فقد اهتمت بالصورة على أساس أنها جوهر الشعر

([1]) الجاحظ (عمرو بن بحر)، الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، ص131 – 132.

([2]) انظر: الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص446-467.

([3]) وهبة، معجم مصطلحات الأدب، ص273.

([4]) عيكوس (الأخضر)، الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشِعريّة، مجلة الآداب، عدد (1)، (1994)، ص77.

ولبه، إلا أن الوجودية نظرت إلى الصورة على أنها عمل تركيبي يقوم الخيال ببنائها[1].

أما العرب المحدثون، فقد توسع مفهوم الصورة لديهم، فأصبحَ يشمل كل الأدوات التعبيرية، فخرجت الصورة من إِطارها الضيق لتصبح أكثر شمولاً واتساعاً في العصر الحديث.

وقد رصدت الدراسة آراء بعض العرب المحدثين حول الصورة، نأخذُ - مثلاً- عبد القادر القط، فالصورة عنده "الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص، ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشِعريّة الكامنة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضادُّ والمقابلة والتجانُس، والألفاظ والعبارات هي مادة الشاعر الأولى الذي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صُوره الشِعريّة"[2].

ولم تقتصر الصورة على الجانب البلاغي، بل انسحبت لتطول الجانب الشعوري الوجداني، يقول مصطفى ناصف: "تستعمل عادة للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسِّي"[3].

أما نعيم اليافي، فينظر إِلى الصورة على أنها "واسطة الشعر وجوهرهُ، وكل قصيدة من القصائد وحدة كاملة، تنظم في داخلها وحدات متعددة هي لبنات بنائها العام، وكل لبنة من هذه اللبنات تشكل مع أخواتها الصورة الكلية التي هي العمل

([1]) انظر: هلال (محمد غنيمي)، النقد الأدبي الحديث، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، 1973، ص376-378.

([2]) القط (عبد القادر)، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط(2)، (1981)، ص391.

([3]) ناصف (مصطفى)، الصورة الأدبية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط(3)، (1983)، ص3 – 5.

الفني نفسه"[1]، ولقد أدركَ أحمد مطر هذا البعد الإيحائي وأهميتــه فــي التجربــة، فالصورة عنده بمثابة الروح للنص، لا يمكن أن يحيا بدونها.

ومن الملاحظِ على هذه الصورة – في التجربة المطرية – أنّها اندرجت تحتَ بند السهل الممتنع المتمثل في الواقعية من جهة، والعمق الفني من جهةٍ أخرى.

إنَّ من يتتبع التجربة المطرية، يجدُ أنَّ صاحبها قد عَــرف الصــورة مــن مصادر شتى؛ أسعفه في ذلك المخزون الخِبَري الواسع الذي تمتع به مطر، فالتراث والطبيعة والخيال، كل ذلك كان بمثابة الإلهام الذي فجَّر منابع الصورة فــي نفســه الشاعرة، وقد ارتأت الدراسة أنْ تتناول الصورة في التجربة المطرية كالتالي:

1.5 الصورة الحسيَّة:

يعتمد هذا النوع من الصورة على الحواس ودورها في إدراك الأشياء، فتعد المنبع الأول الذي تستمد منه الصورة أبعادها، وهي المادة الأساسية التي يعبر من خلالها الشاعر عن أحساسيه وعواطفه، والوسيلة التي تغذي ملكة التصوير والخيال، وتنقل إليها الصورة بشتى مصادرها وطبائعها، وقد عرفها (دي سي لويس) على أنها " رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة"[2].

وقد تمثَّلت هذه الصورة في أنماط مختلفة ضمت الصورة اللمسيَّة، والصورة السمعية، والصورة الشمية والذوقية، والصورة البصرية، وقد تناولتها الدراسة كما يلي:

1.1.5 الصورة اللمسيَّة:

تُعدُّ حاسة اللمس من الحواس المهمَّة التي ترفد الصورة وتغــذيها، فــاللمسُ "يتيح لنا أنْ نشعر بإحساسات فنية من كلّ نوع، حتى ليستطيع أنْ ينوب مناب البصر

([1]) اليافي (نعيم)، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، منشورات وزارة الثقافة والإرشــاد القــومي، دمشق، (د.ط)، (1982)، ص39 – 40.

([2]) سي دي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد، 1982، ص23.

إلى حدٍّ بعيد، وإذا كانت حاسة اللَّمس عاجزة عن إدراك الألوان، إلا أنها تطلعُنا على ناحيةٍ جماليةٍ لا تستطيع العين وحدها أنْ تطلعنها عليها، كالنعومة والرخاصة والملاسة، فجمالُ المخمل لا يقوم على لمعانه حسب، بل على نعومة ملمسه كذلكَ[1]، ومن الشواهد الدالة على هذه الصورة في التجربة المطرية قوله:

"والغربُ يلتاعُ إذا
عبدتُ ربّاً واحداً
في هداةِ المحرابِ
وهو الذي يعجنُ لي
من شعراتِ ذيله
ومن تراب نعله
ألفاً من الأرباب"[2]

تشي الأسطر بأنَّ كثيراً من الحكام العرب ما هم إلا صناعة غربية مستوردة، نلحظُ ذلك من خلال الصورة اللَّمسية الواردة في السطر الرابع، التي وحَّدت طباع هؤلاء الحكام، لِما للفظة (العجين) من دلالة على ذلك، كما أنها تشي بمطاوعتها لأيدي صناعها، كمطاوعة بعض الحكام لأيدي من صنعوهم، كاشفةً عن ليونة بعض السُّلطات العربية مع نظيراتها الغربية، فقد عبرت الصورة اللَّمسيَّة عن واقع بعض الحكام فهم مسيرون بآراء غيرهم، كما يتشكل العجين وفقاً لما يريده صانعه.

وثمَّةَ شاهدٍ، يقول:

"و(مجلسُ الأمن) هو اسمٌ
إنَّما
معنى المسمّى: (موقفُ الوحشية)
والدول الدّائمةُ العضوية
دائمةٌ لأنها قويّة

([1]) جيتو (جان ماري)، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ترجمة سامي الدوربي، دمشق، ط(2)، (1965)، ص(73).

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(3).

جلدتُها ثلجيَّة

وروحها ناريّة"[1]

يتحدث مطر عن مجلس الأمن، الذي أعطاهُ اسماً آخر مناقضاً تماماً للأول (موقف الوحشية)، ويبرهنُ بعد ذلك سبب ديمومة بعض الدول في هذا المجلس فيقول (دائمةٌ لأنها قويّة)، على أنَّ ما يهمنا هو الصورة اللمسية الواردة في قوله (جلدتها ثلجية)، التي تشي بتخلي هذا المجلس عن دوره، وذوبان قراراته بالرغم من صورته الناصعة، وحالته المتماسكة، إلا أنها قابلة للذوبان في وقت قصير، ولعلَّ في جملة (وروحها نارية) دلالة على حقيقة هذا المجلس الذي ما جلب إلا الدمار والخراب على الأرضِ والإنسان، وانظر في قوله:

"الوردُ في البستان

ممالكٌ مترفةٌ، طريَّة الجدارن"[2]

أخذ الورد هنا رمزاً للسلطة التي استغلت نفوذها، فراحت تهضمُ حقوق مواطنيها، جاعلةً مصالحها في أولى اهتماماتها، وهي بهذا أخذت تنعم برغد العيش الناعم كما تشي بذلك الصورة اللمسية (طرية الجدران).

لِذا، فقد أفادت الصورة اللمسية بكشف الأنانية التي تتحلى بها بعض السلطات حين نامت على المخمل، في الوقت الذي افترش الشعب أرصفة الطرقات.

ويقول في موضعٍ آخر:

"لعنتُ كلَّ شاعرٍ

ينامُ فوق الجملِ النديَّة الوثيرهْ

وشعبه ينام في المقابر"[3]

تتحول الجمل – من خلال الصورة اللمسيَّة – إلى فُرُشٍ وطيئة ينام فوقها شعراء البلاط، معلنةً بذلك عن طبيعة الحياة المخملية التي يعيشها هؤلاء الشعراء، الذين وقفوا بباب السلطة مادحين مبجلين، فاستطاع مطر أنْ يرصد من خلال هذه

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(20).

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(77).

([3]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(74).

الصورة حِدَّة الخِسَّة التي تغلغلت في طبعهم ونفوسهم، حين تاجروا بالكلمة، مستبدلين دورها الإيجابي بآخر سلبي، همّهم رغد العيش، غير آبهينَ بالوطن وأبنائه، وثمة شاهدٍ أخير، يبدو في قوله:

"حجرٌ يهمسُ في سمع حجر
أنتَ قاسٍ يا أخي
لم تبتسم عن عُشبةٍ يوماً
ولا رقَّتْ حناياك لأشواق المطر
.....
.....
.....
.....
.....
لا أساريرك بشّتْ للمسراتِ،
ولا قلبك للحزن انفطرْ
أنتَ ماذا؟
كن طريَّ القلبِ،
كن سمحاً، رقيقاً
مثلما أيّ حجر
لا تكن مثل سلاطين البشر"[1]

شخص مطر من الحجر إنساناً أخذ يعط آخر، وقد خدم هذا التشخيص الصورة اللمسية الواردة في البيت الثامن (كن طري القلب)، التي تدل على الرحمة والرِّفق والتسامح، التي ينظر إليها مطر على أنها قد تكسر حواجز الاستحالة بحيثُ تكون صفة قادرة على أن تطول الحجر، في الوقت الذي تقفُ الاستحالة عائقاً أمامَ هذه الصفة بأن تأخذ موقعها في قلوب السلاطين.

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(241).

ومهما يكن من أمر، فقد فضحت الصورة طابع القسوة المتغلغل في قلوب بعض السلاطين، حتى أنها أصبحت أشد قسوةً من الحجر الذي هو سيِّد الجمادات والبرود.

2.1.5 الصورة السمعية:

لا يخفى ما لهذه الحاسة من أهمية في إدراك الأشياء، فهي عماد كلّ نمو عقلي وأساس كلّ ثقافة ذهنيِّة، وهي بذلك ترجح على حاسة البصر، إذ إنها قادرة على أخذ موقعها ليلاً ونهاراً، في حين أنَّ المرئيات لا يمكن إدراكها إلا في النور، فالإنسان يستطيع أنْ يدرك من خلال الكلام دلائل أسمى مِمَّا قد يدركه بالبصر الذي مهما عبَّر فتعبيره محدود المعاني، وغامض الدلالة[1].

وقد أدرك مطر أهمية السمع في رسم الصورة، فراح يرسم عبر هذه الحاسة صور الواقع بكل تناقضاته، يقول:

"هي أُمّةٌ
مهما اشتعلتَ لكي تنير لها الدّجى
قتلتك في بدء النهار
هي أُمةٌ تغتال شدو العندليب
إذا طغى يوماً على نهق الحمار"[2]

فالأسطر الشعرية على بساطتها تحوي دلالة انبثقت عبر الصورة السمعية التي وشت باضطهاد الصوت في العالم العربي، لاسيَّما إذا كان هذا الصوت نابعاً من المثقف، صاحب الفكر النيِّر الذي أدرك سلبية الواقع فأخذ ينادي بالإصلاح (شدو العندليب).

إنَّ الصوت المنادي للحق، لا يُجهَض من السلطة حسب، وإنما ساندها في ذلك كثيرٌ من أبناء الأُمة المنافقين الذين ارتبطت مصالحهم بنفوذ السلطة المستعلية (إذا طغى يوماً على نهق الحمار)، ويقول أيضاً:

([1]) إبراهيم (أنيس)، الأصوات اللغوية، مكتبة نهضة مصر، ط(1)، (1955)، ص(15 – 16).
([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(5).

"لأنّني في زمن الزّيفِ
والعيشِ بالمزمار والدّف
كشفتُ صدري دفتراً
وفوقهُ
كتبتُ هذا الشِّعر بالسَّيفِ"[1]

يعيش الشاعر في زمن كثرت فيه الأخطاء، وعمَّ فيه الفساد، وانحرفت فيه بعض الشعوب العربية عن المسار الذي ينبغي أن تكون عليه، عندما تجاهلت سلبية بعض السلطات، فلم تحاول أن تقوّم اعوجاجها، بل على العكس من ذلك، فقد أخذت تهتفُ بحياتها، والثناءِ عليها (والعيش بالمزمار والدفِّ)، لكن الشاعر اتّخذ موقفاً مغايراً تماماً حين أخذ بكتابة أشعار أشبه ما تكون ببواسل شجعان، هدفهم تحرير الحق، وقتل الظلم، وفاءً منه لنصرة حق.

فالصورة السمعية إذن، تكون قد عبَّرت عن واقع التملُّق والرياء الذي يعيشه كثيرٌ من أبناء الأمة، وانظر في قوله:

"ونخافُ أنْ يشيَ السكوت بصمتنا
فكأنَّما لسكوتنا آذانُ"[2]

أبدع مطر في رسم صورة حالة السكون التي يعيشها بعضُ أبناء الأمة، وإنْ كانَ قد التمسَ لهم العذر في ذلك، فالسكون نابع من الخوف المتغلغل في جوارحهم؛ لأنَّ واقع بعض السلطات العربية يفرض عليهم ذلك، إلا أنَّ عمق الصورة جعلت المتلقي يشعر بحجم ذاك الخوف الذي استوطن في النفوس، لدرجة أنَّ الصمت بات يخشى من أن يشي السكوت به، لاسيَّما أنه شخص منه إنساناً له القدرة على السمع.

وإذا تأملنا في هاتين اللفظتين (السكوت والصمت) وجدنا أنَّ كلتيهما تمثلانِ السلبية المفرطة المتمثلة بالهروب والتقاعس عن القيام بالدور المطلوب منها، لتصبح أغلب المجتمعات العربية أكثر تخلفاً ورجوعاً، وثمّة شاهد، يبدو في قوله:

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(6).

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(264).

"كلما حلَّ الظلامْ
جدتي تروي الأساطيرَ لنا
حتى ننامْ
جدّتي معجبةٌ جِداً بأسلوبِ النظامْ"[1]

تذكرنا هذه الأسطر بالتراث الشعبي عندما تأخذ الجدات أو الأمهات بنسج الحكايات الخرافية على مسامع صغارها بغية الخلود للنوم، تماماً كالسلطة التي ابتعدت عن مصداقيتها، حين راحت تعمل على تزييف الحقائق، فانعدمت الثقة بينها وبين رعاياها، وبهذا تكون الصورة السمعيَّة قد أدَّت وظيفتها حين كشفت انحراف بعض السلطات عن مسارها الصحيح، قولاً وفعلاً، فلجأت إلى خِداع الشعوب وتضليلها، نلمسُ ذلك من خلال توظيف كلمة (الأساطير)، التي تشي بدلالتها.

3.1.5 الصورة الشمية والذوقية

لم تتوقف الصورة في التجربة المطرية على حاستي اللَّمس والسمع، بل أدركت قيمة الحواس الأُخرى في رصد الصورة وتوضيح ماهيتها، فما تدركه العينان هو غالباً ما تدركه حواسنا الأُخرى، المتصلة بالوظائف الحيوية اتصالاً مباشراً، فكما أنَّ اللمسَ علَّم العين كيف تقدَّر المسافات، فقد علمها كذلك مستعيناً بالذوق والشم وبقية الحواس الحيوية ما ينبغي أن تدركه[2].

ولأن مطراً قد أدرك الدور الذي تؤديه هاتان الحاستان راح يعمل على توظيفهما في نصِّه بغيةَ الوصول للدلالة المقصودة، وقد أكثر من توظيف الحاسة الشمية، وترجح الدراسة سببَ ذلك إلى الواقع العربي الاستخباراتي، ولا يخفى ما بهذا القول من دلالة.

ونظراً لحدَّة الشبه في وظيفة كلٍّ منهما، ارتأت الدراسةُ أن تعنونهما تحت بندٍ واحد، ومن الشواهد الدَّالة على هذه الصورة، قوله:

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(144).

([2]) انظر: جيتو، مسائل فلسفة الفن المعاصر، ص(41 – 42).

قطعٌ مــن الكــذب الصــقيلِ فليس في تاريخهم رَوْحٌ ولا ريحــانُ[1]

ينفي الشاعر عن بعض السلطات العربية البطولة الزائفة، الذين تفاخروا بها أمام شعوبهم، وليس أدل على ذلك حينما شبهها بـــ (قطع من الكذب الصقيل)، ومما زاد من عمق الصورة هو توظيف صورة شمية دحضت فكرة البطولــة المزيفــة، فالرَّوْحُ والريحان يؤديان دلالة الإثارة والمتعة والرائحة الطيبة، إلا أن تاريخ تلــك السلطات في حقيقة أمره يفتقر إلى هذه الرائحة الطيبة والنسيم العليل، ولعلَّ الصورة هنا وشت بافتقار تاريخ هذه السلطات للسمعة الحسنة الطيبة، والبطولــة المرجــوَّة، وبهذا تكون الصورة، قد أدت دورها على أكمل وجه، ويقول في موطنٍ آخر:

"وراحتْ طولَ آلاف الليالي
تشغلُ القلبَ بتقليب الأمورْ
ثمَّ في ذات بُكور
قررتْ أن تنتضي رائحةَ العطرِ
وأن تلبس أرواحَ الطيور"[2]

لقد أدرك مطر دور الحرف في تغيير مجرى الواقع، فكرَّس تجربتــه لهــذه الغاية، لأنه رأى أن طبيعة هذا الواقع تفرض عليه ذلك، فأبى السكون مثلمــا أبــى لحروفه أن تحيد عن الطريق المرسوم لها، فهو مؤمنٌ بحرفه واثــقٌ بقدرتــه فــي محاربة آفات العصر ورائحته الكريهة، التي ستحاربها رائحــة حروفــه المعطــرة بالحرِّية والبعثِ والخلاص (قررت أن تنتضي رائحة العطر).

واعتماداً على ذلك، نستشف أنَّ الصورة الشمية المنبثقة من رائحــة العطــر انسجمت مع حروف الشاعر، التي ستنتشر رائحتها الطيبة كتلكَ الرائحة التي تفوح من العطر، لتصنع وظيفتها في المجتمع، وثمة شاهد أخير على هــذهِ الحاســة؛ إذ يقول:

"سيضربونني إذا

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(263).

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(245).

أعلنت عن إضرابي
وإن ذكرتُ عِنْدهُمْ
رائحة الأزهار والأعشاب
سيصلبونني على
لائحة الإرهاب"[1]

تلتصق في الذاكرة الدلالة الإيجابية لكلٍّ من الأزهار والأعشاب، حين نتوسم بها الخير في العطاء والتجدد والبعث، لذا فإنَّ توظيف الشاعر للأزهار والأعشاب ناتجٌ عن إدراكٍ مقصودٍ، لأنه يعي تماماً ما لهذه الحاسة الشمّيَّة من سندٍ للفكرة، فمن يستعيد مرجعية النص يجد أن الشاعر كأنه وُضع بين سيفين، السلطة الغربية من جهةٍ والسلطة العربية من جهةٍ أُخرى، وهما – على حدِّ قول مطر – ينبذان راحة الأزهار والأعشاب، التي تمثِّل كما أسلفت الدراسة الخير والنماء والبعث، وليس هذا حسب؛ فمجرد التفكير بهذين المعطيين فإنَّ السلطتين على السواء ستتكلان به.

من هنا، نجد أنَّ مطراً قد استشعر هذهِ الصورة، ليقدِّمَ بها دليلاً واضحاً على أنَّ الخير والنماء والتحررَ والخلاص التي يطمح لها أبناء الأُمة محاربةٌ من الخارج (الغرب)، ومن الداخل (بعض السلطات العربية).

كما نجد في حاسة الذوق – عند الشاعر – أثراً بارزاً في صنعِ الصورة، فهو يستخدم الذوق كوسيلةٍ معبرةٍ ومؤثرةٍ يتصورها المتلقي بشكلٍ جلي، يقول:

"بل الحريَّةُ العذبةُ تجري في دماها
وهي تدعوها لتحريضِ سوَاها
يا ترى
هل سوف تصغي هذه الأزهار يوماً؟
يا ترى
هل سترى أن تنتضي النَّشرَ
وأن تلبسَ أشواقَ النُّشور؟"[2]

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(3).

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(245).

تشعرنا العذوبةُ بصفاء الماء ونقائه، ودوره في الإحياء والبعث، وربما قرنَ الشاعر العذوبة بالحرية لجامع الشبه فيما بينهما فلا حياة إلا بهما، وقد ألبسَ الشاعر الحرية صفة الماء عندما منحها شيئاً من لوازمه، وترجح الدراسة أنَّ الشاعر هنا يتحدث عن قصائده التي تتمحور حول التمرد والرفض من جهةٍ والأمل بالتحرير والنهوض من جديد، فالشاعر كما تشي المقطوعة على أمل بقيام هذه القصائد بانهمار مطر الحرية الذي يحيي الأرض بعد الموت، لتخرج البراعم والزهور معلنةً عن بداية ربيع هذهِ الأُمة، ويقول أيضاً:

"فالويلُ لي
والويلُ لي
إنْ لم أكنْ "حنظلةً" في لوزةِ المحتالِ"[1]

لقد أجرى الشاعر هذه الكلمات على لسان صديقه ناجي العلي، الرسام الكاريكاتيري، الذي أُغتيل في بريطانيا، بعدما نُفيا إليها معاً.

وعلى ما يبدو أنَّ الصورة الذوقية في السطر الثالث قد كشفت شخصية ناجي العلي، التي لا تساوم على المبدأ والحق، فهذه الشخصية الرافضة للظلم، هي كالحنظل في مرارته، مُرَّة على السلطة الجائرة، ومُرّة على سلبية بعض المجتمعات، ونرى أنَّ مطراً قد حمَّل الصورة – هنا – بعداً إيجابياً، بعد أنْ أَخرجها من بعدها السلبي المتمثلة بمرارة الحنظل، لِما للمرار من وقعٍ غير مُسْتساغ، فكان دوره إيجابياً لخلخلة آخر سلبي.

وانظر إلى هذا الشاهد، يقول:

"ما ساءني لثم الرَّدى
ويسوءني
أنْ أشتري شهدَ الحياةِ
بعلقمِ التَّسْليمِ للوثن"[2]

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(137).

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(102).

يتمرَّد أحمد مطر على أنظمة الواقع السلبي حتى لو كلفه ذلك حياته (ما ساءني لثم الردى)، فهو يرى أنَّ الموت في سبيل الخلاص حياةٌ عزيزةٌ، ويأخذ التمرُّد ذروته في الصورة الذوقيَّة (أنْ أشتري شهدَ الحياة)، فإنَّ أيَّ ولاء للسلطة سيجعل صاحبه يعيشُ حياة ناعمةً في ظاهرها، إلا أنَّ جوهرها يخفي الذُّلَّ والعبودية، لأنها تفتقر للعزَّة والكرامة (... بعلقم التسليم للوثن)، لاسيَّما أنَّ هذا الولاءَ هو لوثنٍ (السلطة الفاقدة لدورها).

إنَّ هذه الصورة قد كشفت عن الوجه الواحد للشاعر، الذي يأبى على التلوّن، متحملاً في سبيل مبادئه أقسى درجات الاضطهاد، زاهِداً في سبيلها بكلِّ المغريات.

4.1.5 الصورة البصرية:

يمكن اعتبار الصورة البصرية على أنها نتاجٌ تتحد فيه كل الحواس وكل الملكات، وتتكون هذه الصورة من خلال قراءات الشاعر ومشاهداته وتأملاته[1]، فالصورة البصرية "تخطف في حدس الشاعر المبدع خلال لحظةٍ فائقةٍ تنيرُ معالم نفسة جميعاً، لذلك يبدو وصفه الوجداني كثير التعقيد في الدلالة على غموض التجربة، فلحظة الحدس تضيء ظلمة ضمير الشاعر وأعماق وجدانه الغائر المبهم، وتنقلُ منه أحوالاً ومضاعفات كثيرة التعمق واللَّبس"[2].

وقد كان لهذه الصورة في التجربة المطرية الحظ الطيب، الذي لا يقلّ شأناً عن الصور الأخرى، انظر إليه، إذ يقول:

"أعرف الحبَّ.. ولكن
لم أكن أملكُ في الأمرِ اختيارا
كانَ طوفانُ الأسى يهدرُ صدري
وكان الحبُّ نارا

([1]) نافع (عبد الفتاح صالح)، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع – عمان، (1983)، ص(99).

([2]) حاوي (إيليا)، فن الوصف وتطوره في الشعر العربي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط(2)، (1967)، ص(15).

فتوارى
كان شمساً..
واختفى لمَّا طوى الليلُ النهارا
كانَ عصفوراً يُغنِّي فوقَ أهدابي
فلما أقبلَ الصيادُ طارا"[1]

يعزو الشاعر سبب انصرافه عن موضوعات الشعر الأخرى – كالغزل مثلاً – إلى طبيعة الظروف المأساوية التي تحيط بل تعشش داخل وطنه الكبير، إنَّ شعور الحب – لدى الشاعر – كانَ كالنار في لهيبها وإحراقها، وكالشَّمس في وضوحها وبهائها ونورها، وهي الصفات المعهودة التي أدركتها الذاكرة الإنسانية لهذا الإحساس، إلا أن واقع الأُمة المتردي قتل هذا الإحساس في نفسه (.... لما طوى الليلُ النهارا، كانَ عصفوراً يغني فوق أهدابي، فلما أقبل الصيادُ طارا)، ليتحول الحرف لديه من بلبلٍ يُغرِّد، إلى رصاصة تقتل الظلم، لأنَّ هذا الحرف ارتبط بقضية مصيريَّة لا يمكن تجاهلها.

إنَّ الصورة البصرية كشفت عن إدراك الشاعر لفنون الشعر الأُخرى، إلا أنه أبى على نفسه أن يُطعِّم الحرف بالشهد، وسمّ الأفعى يجري في دماء الوطن، وثمّة شاهد، يبدو في قوله:

"دعِ المصباحَ مشبوباً
لكي تدرأ عنك الاتهامْ
يا صديقي
كلّ فعلٍ في الظلام
هو تخطيط لإسقاط النظام"[2]

أصبح النور بالنسبة لبعض الشعوب العربية هو المنقذ الذي يجنبها سخط السلطة، لأنَّ كل فعلٍ حياتي طبيعيٍّ تمارسه هذه الشعوب في الظلام، سيجعل السلطة تأوله تأويلاً سلبياً، لا يصب في مصلحتها، فتكون الصورة – في هذا المقام قد

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(166).
([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(54).

كشفت عن مبالغة بعض الأنظمة في حفظ أمنها، وخوفها حتى من النائمين الغافلين، ويقول في موضعٍ آخر:

"لو البحارُ أصبحتْ
جميعُها دواة
لو شجرُ الغاباتْ
صارتْ جميعهاً قلماً
ما نَفَدَتْ إِفادتي
لدى المخابرات"[1]

يرسم مطر بصورته البصرية هذه واقع القمع الإستخباراتي لدى بعض الأنظمة العربية، وهو – هنا – يتحدث عن مأساته الذاتية، فالبحار بما فيها من مياه، والغابات بما فيها من شجر، غير كافية لو تحولت إِلى حبر وأقلام لتدوين إِفادته لدى المخابرات، فالصورة إِذن وشت بالواقع المزري الذي تمارسه هذه الأجهزة بحقه، والتي لا تعرف نهايةً للتحقيق مع الشاعر، ويقول، أيضاً:

"قالَ المصوّر: ابتسمْ
ومن صميم رغبتي
عَبَّرتُ عن رغبته
فلم أعُدْ بصورتي
.. ولم يعد لبيته"[2]

كشفت الصورة حقيقةً مأساويةً أشعرت المتلقي ببؤس الواقع المفروض على أبناءِ الأمة، عندما تحولت الابتسامة إِلى مصدر نقمةٍ لصاحبها، لتغرس في وجداننا قسوة الأساليب التي تمارسها بعض الأنظمة، التي رأت في الابتسامة البريئة شرارة خطرٍ تهددها بالنقد والتمرد، وهي بهذا تكون قد سلبت شُعاع الأمل الذي يرنو إِليه الإنسان العربي من جهةٍ، والحزن المتغلغل في أعماق الأمة من جهةٍ أُخرى.

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(118).

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص(34).

2.5 تراسل الحواس

لقد استثمر أحمد مطر هذه الوسيلة البلاغية لأنه رأى فيها منبعاً لا ينضبُ في رفد تجربته بالرؤى الدلالية المرتجاة، فكثيراً ما كانَ يسبغ على المرئي صفات المسموع، ويمنح المشموم صفات الملموس وهكذا، "فتختلط الصورة مشكِّلةً نوعاً من التحدي والاستفزاز لذهن المتلقي ووجدانه، إن هذا الأسلوب يسير عكس الاتجاه المألوف في لغة التعبير الفني"[1]، وقد استثمر مطر هذه الوسيلة البلاغية، ومن الشواهد الدّالة على ذلك، قوله:

"فما بيننا ألف بابٍ وباب
عليها كلابُ الكلابْ
تشمُّ الظنون وتسمع صمتَ الإشارة
وتقطع وقت الفراغ بقطعِ الرِّقاب[2]"

لقد برع مطر في استثماره لتراسل الحواس في الأسطر المدونة أعلاه، فمن خلاله استطاع أنْ يعكسَ صورةً مؤلمةً لِما تمارسه الأنظمة العربية من كبت للحريات وقمع للمواطن العربي، فها هي الظنون التي لا تُدرك أصبح يمكن إِدراكها بحاسة الشّمّ، كما أنَّ الإشارة التي تُدرك بالنظر، أصبح بالإمكان إِدراكها بالسمع.

إِنَّ مَنْ ينعم النظرَ في الأسطر الشعرية يجد أنَّ توظيف الشاعر لتراسل الحواس جاء متعالقاً مع لفظةِ (كلاب)، التي ترمز إِلى أجهزة المخابرات، والأنظمة العربية بشكلٍ عام، التي ترصد أدق جزئيات التفاصيل في حياة المواطن العربي، وانظر إِليه في هذا الشاهد، إِذْ يقول:

"بلبلٌ غرّدْ
أصغت وردةٌ
قالت له: أسمع في لحنك لوناً
وردةٌ فاحتْ،
تملّى بلبلٌ

([1]) غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص213.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص47.

قال لها: ألمحُ في عطرك لحناً
لونُ ألحانٍ.. وألحانُ عبير
نظر مصغٍ.. وإصغاءٌ بصيرْ
هل جُنِّنا؟
قالت الأنسامُ: كلا.. لم تُجنَّا
أنتما نصفاكما شكلٌ ومعنى
وكلا النصفين للآخرِ حنَّا
إنَّما لم تُدركا سِرَّ المصيرْ
شاعِرٌ كانَ هنا، يوماً، فغنَّى
ثمَّ أردته رصاصاتُ الخفِيرْ
رَفْرَفَ الحنُ مع الروحِ
وذابتْ قطراتُ الدّم فِي مجرى
الغديرْ.
منذ ذاكَ اليومِ
صارتْ قطراتُ الدَّمِ تُجنى
والأغاني تطيرْ"[1]

أمامُنا نصٌّ مفعمٌ بتراسل الحواس، يظهر ذلك عندما أسبغَ الشاعر على المسموع صفات المرئي (أسمع في لحنك لوناً، لون ألحان، رفرف اللحن، الأغاني تطير)، وعلى المشموم صفات المسموع (ألمح في عطرك لحناً، ألحان عبير).

وعبر تراسل الحواس، خلق الشاعر مشكلةً توالت أحداثها الدرامية، حتى وصلت إلى الحل والتفسير، فالشاعر هنا يتحدث عن مأساة المثقف العربي التي تتمحور حول حريّة الكلمة، فهي موءودة في هذا الوطن، تخشاها السلطة العربية التي رأت فيها خطراً يهدِّد عرشها.

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص176.

3.5 الصورة الساخرة

إنّ احمد مطر ما هو إلا فنان يمسك بريشته لرسم صورة كاريكاتيرية ساخرة تعبر عن الخلل المتشعب في الواقع، وقد أكثر من رسم هذه الصورة في شعره، لأنّ واقع الأمة المزري المضحك قد فرض عليه مثل ذلك وهو "موقف يناقض فعله تماماً، إذ يأتي الفعل مغايراً تماماً للوجهة التي يجدر بالإنسان أن يقوم بها"[1]، وقد أغنى هذا النوع من الصور النص بالشِعريّة، وأخرجت الدلالة من إطارها الضيق إلى فضاء أوسع.

وتؤكدُّ الدراسةُ على أنَّ استثمار أحمد مطر للصورة الساخرة، كان بقصد التهكم والفكاهة والسخرية من الواقع المرير الذي يعيشه العالم العربي، ومن خلال تحليل الشواهد التالية، يمكن توضيحُ ذلك، يقول:

"قُلْتُ للإسكافِ: أحتاجُ لنَعْلٍ
خشنِ الجلدةِ.. بَرَّاقِ الطّلاء
أومأَ الإسكافُ للرّفِّ ورائي
قالَ لي:
خُذ واحداً من هؤلاءِ
كانَ فوق الرَّفِّ صفٌّ
من مِئات الشُّعراءِ
ثَقُلَ الأمرُ على قلبي
وأبديتُ استيائي
قالَ: لم أخدعكْ.. صدِّق
إنَّ هذا الصِّنف
مخصوصٌ للبس الخلفاءِ
قُلتُ إنّي أبتغي نعلاً لرجلي
أنا لم أطلب حذاءً لحذائي"[2]

([1]) الرواشدة، فضاءات الشعرية، ص 18.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص202 – 203.

لقد نذر مطر نفسه للدفاع عن قضايا أمته من جهة، وتعرية عيوبها من جهةٍ أخرى، فلم يتوقف هجاؤه على الحكام حسب، بل انسحبَ ليطول كافة شرائح الأمة، لأنه لم يساوم قط على معالجة القضايا المزمنة التي رأى في السكوت عليها جريمةً كبرى، نرى ذلك في التشبيه الوارد في الأسطر السابقة، فهو ناقم على شعراء البلاط، الذين ساوموا على قضايا الأمة في سبيل كسب ودّ السلطة، فهم باصطفافهم أمام بلاط الملوك أشبه بأحذية فوق رفوف الإسكاف، ولا يخفى ما بهذه الصورة من دنو الشأن وانحطاط القيمة، ويأخذ بعض الحكام العرب – عند مطر – هذه الصورة الساخرة:

"هاك سلاطينَ العربْ
درزينتان مِنْ أبي جهلٍ ومِنْ
أبي لهبْ
نماذجٌ من القربْ
أسفلها رأسٌ
وأعلاها ذنَب
مزابلٌ أنيقةٌ
غاطسةٌ حتى الرُّكبْ
وسط مزابلِ الرّتبْ"[1]

بأسلوب كاريكاتيريٍّ ساخر، أخذ مطر يصور الحكام العرب بشخصيات ألفتها الذاكرة الإنسانية بالجهل والظلم والتغطرس (أبي جهل، أبي لهب)، وليس هذا حسب، بل هم أشبه بالقرب التي أسفلها رأس وأعلاها ذنب، ونحن نرى ما بهذه الصورة من سخرية مضحكة، تنمُّ على مدى افتقار السلطة العربية للتفكير السليم والتروي، حسبما تشي بذلك الصورة، فالذنب في الأعلى والرأس في الأسفل، مخرجاً بذلكَ وظيفة هذين الجزأين عن دورهما، ولم يكتفِ بذلك؛ بل هم كالمزابل الأنيقة، ولا يخفى ما بهذا التركيب من سخرية واضحة، فالمزابل تبقى على دلالتها

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص209.

السلبية المزرية، ومما زادَ من حِدَّة الصورة أنَّها غاطسة وسط مزابل الرتب، ليكونَ التشبيه أدلّ وأشمل، ويقولُ أيضاً:

"في جهةٍ ما
من هذي الكرةِ الأرضيهْ
قفصٌ عصريٌّ لوحوش الغابْ
يحرسُه جُنْدٌ وحِرابْ
فيه فهودٌ تؤمنُ بالحرّيهْ
وسباعٌ تأكلُ بالشوكةِ والسِّكينْ
بقايا الأدمغةِ البشريَّهْ
فوق المائدةِ الثوريَّهْ
وكلابٌ بجوارِ كلابْ
أذنابٌ تخبطُ في الماءِ على أذنابْ
وتُحنِّي اللحية بالزَّيتِ
وتعتمرُ الكوفيهْ
فيه قرودٌ إفريقيَّهْ
رُبِطَتْ في أطواقِ صهيونيهْ
.....
.....
.....
فيه نمورٌ جمهوريّهْ
وضباعٌ ديمقراطيّهْ
وخفافيشٌ دستوريهْ
وذُبابٌ ثوريٌّ بالمايوهات "الخاكيّهْ"
يتساقط فوق الأعتابْ
ويناضل وسطَ الأكوابْ
ويدُقُّ على الأبوابْ

وسيفتحها الأبوابْ
قفصٌ عصريٌّ لوحوش الغابْ
لا يُسمحُ للإِنسانيهْ
أنْ تدخله
فلقد كتبوا فوقَ البابْ
(جامعةُ الدّول العربيهْ)"[1]

حقاً، لقد استطاع أحمد مطر أنْ يجمع الغالبية العظمى من أقطار العالم العربي في هذا النص المقتبس من قصيدة مطولة (حديقةُ الحيوان)، إِلا أنَّ الدراسة تلتمسُ العذر من عدم تدوينها كاملة، مكتفيةً بالنص المدوّن أعلاه الذي كشف عن عمق المأساة التي تعيشها الأمة، فمن كانت تتوسم فيه الخير، كان أحد أسباب مأساتها المتمثلة بتخلفها واندثارها وتفرقها، لتظهر بذلك المُفارَقَة الكبرى بين الاسم والمضمون.

انظر إليه، إِذ يصور جامعة الدول العربية بقفص يحوي الكثير من الحيوانات التي اختارها الشاعر وحشية تعيش في الغابات، إِلا أنَّ هذه الحيوانات لها سلوك وتصرفات مثل البشر (يؤمنونُ بالحريّة، وتأكل بالشوكة والسكين، وتحنِّي اللحية بالزيت، وتعتمرُ الكوفية...).

لقد كشفت الصورة عن التخبط والفوضى اللذينِ تحياهما الأمة، بفعل الموقف الساكن المتمثل بأصحاب القرار، الذين ما وُجدوا إِلا لخلق الخلافات فيما بينهم، لينعكسَ ذلك على أبناء الأمة، وثمَّة شاهد أخير، يقول:

"رأيتُ ما أذهلني
في المركزِ الحدودي
دخلتُ، فاستقبلني الشُّرطةُ بالورودِ
وأهّلوا وسهّلوا.. وقبلوا خدودي
قالوا بمنتهى الأدبْ:
(شرّفتَ يا أخا العربْ)

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص89 – 90.

ياللعجبْ
لم يأنفوا منِّي
ولم يستثقلوا وجودي
لم يحجزوا أمتعتي
لم يسلبوا نقودي
لم يطلبوا هويتي
لم يلعنوا جدودي
كنتُ لفرطِ لطفهم
أختالُ حُرَّاً آمِناً
كأنّني يهودي
أفقتُ من غيبوبتي
في المركز الحدودي
ولم يكن في حوزتي
شيءٌ سوى.. قيودي"[1]

أمامنا نصٌ أشعر المتلقي ببؤسه وفقدان الهوية التي تمثل كيان المواطن في وطنه، وليس أدل على ذلك حين أخذ يتعجب من سلوك الشرطة العربية الحدودية تجاهه، ذاك السلوك المليء بالأدب والاحترام، فقد رحَّبُوا به ولم يستثقلوا وجوده، ولم يحجزوا أمتعته، ولم يسلبوا نقوده، ولم يطلبوا هويته، ولم يزدروا جدوده، الأمر الذي أثار دهشة الشاعر واستغرابه، لأنَّ هذا الاحترام – وفقاً للشاعر – لا يُستخدمُ إلا تجاه الصَّهاينة الذين يجولون في البلاد العربية دون معوقات، كل هذا جعلَ الشاعر يشبه نفسه باليهودي جرّاء هذه المعاملة.

لقد كشفت الصورة عن معاناة المواطن العربي داخل وطنه، فهو مكبَّل الخطوات، مضطهد الفكر، يخضع لقانون الرقابة الزائف، في الوقت الذي يجول فيه ألدُّ أعداء الأمة فوق تراب الوطن، ينعمون بالحريّة والاحترام بفعل أولئك الحكام

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص241.

الذين رضخوا للأمر الواقع، فلم يبدوا أي استياء، مكتفين باضطهاد شعوبهم والتنكيل بهم.

4.5 التجسيم والتشخيص

لقد أكثر مطر من هذا النمط في تجربته، فكثيراً ما كان يسبغ على المعنوي صفات محسوسة مجسَّمة، لتدب الحياة من خلال التشخيص في هذا المحسوس المجسم "ومن خلال التجريد تكتسب الماديات صفات معنوية، وتزول الحواجز بين المعنوي والمادي"[1]، فيخلق بذلكَ صوراً طيبة كان لها الدور الرائد في رفد التجربة والنهوض بالخطاب الشعري، وقد ساقت الدراسة بعضاً من الشواهد، كنماذج دالة على ذلك، يقول:

"وغايةُ الخشونهْ
أنْ تندبوا
قم يا صلاحَ الدين قُمْ
حتى اشتكى مرقدُهُ مِنْ حولهِ العفونهْ
كمْ مَرَّةٍ في العامِ توقظونهْ
كمْ مَرّةٍ على جدار الجُبنِ تجلدونهْ
أيطلبُ الأحياءُ مِنْ أمواتهم معونهْ
دعوا صلاحَ الدّينِ في تُرابه
واحترموا سكونَهْ
لأنه لو قامَ حقّاً بينكمْ
سوف تقتلونه"[2]

تتمثل الشجاعة في عُرف الأمة العربية بالاستغاثة بأمجادها القديمة، تلك الأمجاد التي لو عادت من جديد ورأت الواقع الهزيل لتمنَّت وفاتها من جديد، فهاهم يستغيثون بصلاح الدين الذي لو قُدِّر له العودة لحاربه زعماء الأمة حفاظاً على

([1]) غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص209.
([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص53.

عروشهم، ويجسد الشاعر الجبن المتغلغل في قلوبهم بالجدار الذي سيصلبون صلاح الدين عليه، مخرجاً بذلك الجبن من البعد المعنوي زاجاً به في بؤرة أخرى عندما أصبح يُلمس ويُرى، ومما زاد من وقع أثر الصورة على وجدان المتلقي أنَّ هذا الجبن أخذ يتفاعل مع صراخ صلاح الدين جرّاء ذاك التعذيب، عاكساً بذلك ألم الواقع ومرارة المأساة، وانظر إلى قوله:

"حين وقفتُ ببابِ الشِّعر
فتّش أحلامي الحرّاسْ
أمروني أنْ أخلعَ رأسي
وأُريق بقايا الإحساسْ"[1]

يتحدث الشاعر عن معاناته إبَّان تجربته الشِعريّة، تلك التجربة التي كانت من القلائل – في شعرنا الحديث – التي وقفت في وجه الطغيان، فلاقى المصاعب والحرمان من الأهل والوطن.

إنَّ المدهش في هذه الأسطر هو تجسيد المعنويات الذي صنعه الشاعر، ليقدم بذلكَ رؤى دلالية تُعبِّر عمَّا في نفسه الشاعرة، فالشعر له باب، والأحلام تُفتَّش، والإحساس يُراق، كل ذلك رسم صورة تعبِّر عن القمع الفكري الذي تمارسه السلطة بحق الشاعر، لأنه – هنا – يتحدث عن همّه الذاتي – حسبما تشي بذلك الأسطر أعلاه، ولعلّ في توظيف كلمتي (فتَّش، وأُريق) دلالة على القسوة التي تستخدمها السلطة بحق فكر الشاعر، وثمّة شاهد يتمثل في قوله:

"حيَّ على الجهاد
تفكيرنا مؤمَّمٌ
وصوتنا مُبادْ
مرصوصةٌ صفوفنا.. كلاً على انفراد
مُشرعةٌ نوافذ الفسادْ
مُقفلةٌ مخازن العتاد"[2]

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص38.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص50 – 51.

من خلال تجسيد المعنويات في قوله (تفكيرنا مؤمّم، مشرعة نوافذ الفساد) قدّم الشاعر صورة معبرة لواقع الأمة الأليم المؤمّم التفكير، كما وشى بواقع القادة التجار السماسرة، الذي ساوموا على قوت المواطن، عندما شرعوا بنهب مقدرات الأمـــة، متقنعين بشعارات الجهاد الخادعة، فالصورة إذن دلَّت على تناقض القادة السماســـرة وشعار الجهاد الذي ينادون به (حي على الجهاد)، أمَّا التشخيص، فيظهر في قوله:

"وطني طفلٌ كفيفٌ

وضعيف

كان يمشي آخرَ الليلِ

وفي حوزته:

ماءٌ، وزيتٌ، ورغيفْ.

فرآه اللص وانهال بسكينٍ عليه

وتوارى

بعدما استولى على ما في يديه

وطني ما زالَ ملقًى

مهملاً فوق الرصيف

غارقاً في سكرات الموت

والوالي هو السِّكين

والشَّعبُ نزيفْ"[1]

جعل الشاعر من الوطن إنساناً (طفلاً) كفيفاً ضعيفاً، عاجزاً عن الوقوف في وجه المدِّ الأسود (الظلم)، بالرغم من امتلاكه للمقدرات الأساسية التي تجعله قـــادراً على الاستمرار والبقاء (وفي حوزته: ماءٌ، وزيتٌ، ورغيف)، إلا أنَّ هذه المقدرات قد سلبها اللص (الاستعمار) من حوزة ذاك الطفل، سانده في ذلك الحاكم، الذي رمز إليه الشاعر بالسكين، ليبقى الطفل يلفظُ أنفاسه الأخيرة نازفاً دماءَ جسده، التـــي قـــد تكون دلالة الشعب المسحوق الذي راح ضحية هذا التآمر.

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص84.

وانطلاقاً من ذلك، يكون التشخيص قد رسم واقع الحكام المتردي، المتمثل بالعمالة حين راحوا يتآمرون مع أعداد الأمة عليها، ولعلَّ في توظيف لفظ السكين التي هي رمز للحاكم، البرهان الأمثل على أنَّ الحكام العرب هم أداة الجريمة الأولى التي سفكت دماء أبناء الوطن، تاركين الوطن حوضاً مستباحاً لخصومه، ويبدو التشخيص، كذلكَ في قوله:

"قفوا حول بيروت
صلّوا على روحها واندبوها
وشدّوا اللحى وانتفوها
لكي لا تثيروا الشكوك
وسُلوا سيوف السُّباب لمن قيدوها
ومَنْ ضاجعوها
ومَنْ أحرقوها
لكي لا تثيروا الشكوك
ورصّوا الصُّكوك
على النار "كي تطفئوها"
ولكنَّ خيط الدُّخان
سيصرخُ فيكم: دعوها
ويكتب فوق الخرائب
.....
إذا دخلوا قريةً أفسدوها"[1]

هاهو مطر يندب بيروت ويرثيها، متخذاً منها امرأة ذات منزلة – في قلبه – إلّا أنَّنا نلمحُ بين طيات هذا الرِّثاء هجاءً مبطناً للملوك، الذين ساهموا بشكل كبير في التخريب الذي حصل لتلك المرأة (بيروت)، عندما تقاعسوا عن القيام بالدور المطلوب منهم، واكتفوا بالكلام دون الأفعال (صلوا على روحها واندبوها، شدّوا اللحى وانتفوها، سلّوا سيوف السُّباب...).

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص55.

لذا، فإنَّ الصورة – هنا – كشفت عن الآثار الناجحة جرّاء التمزقات السّياسية والاجتماعية التي كانت ضحيتها تلك المرأة (بيروت) لتصبح قربان العروبة، فالحكام مسؤولون بحكم تفرقهم عن المصائب التي حلّت بها، ونلمح التشخيص – جلياً – في قوله:

"يا أرضنا
ضاع رجاء الرّجاء
فينا، وماتَ الإباءْ
يا أَرضنا لا تطلبي من ذلّنا كبرياء
قومي احبلي ثانيةً
وكشِّفي عن رَجُلٍ
لهؤلاء النساءْ"[1]

عرَّى مطر واقع الرجولة العربية المسلوبة، عندما زجَّ بها في بيئة أخرى قابلة للحبل (النساء)، فقد أخذ يناجي الأرض العربية، آملاً منها أنْ تحبل من جديد، لعلها تأتي بذكر لهؤلاء النساء.

ولعلَّ النساء هنا هي رمزٌ للشعب الذي تقاعسَ عن الدور المطلوب منه، منشغلاً بملذاته ونزواته، تاركاً الوطن فريسةً غَضَّة، تُنهش من الخارج والداخل، فقد رضخَ لسيادة السلطة التي جارت عليه في الداخل، وتآمرت مع العدو في الخارج.

كما أنَّ كلمة رجل أخذت رمز ذاك الإنسان الثوري، الذي يفتقر إِليه هذا الوطن في العصر الراهن، والشاعر يتوسَّم الخير بالأرض (المرأة) أن تنجب ذاك الثوري المتمرِّد على الظلم وأعوانه، ليكون بمثابة الأمل المنتظر الطامح للبعث والخلاص، ليملأ الأرض عدلاً، كما مُلئت جوراً.

لقد كشف التشخيص عن المآل السيء الذي وصل إِليه أبناء الأمة، حين تجاهلوا استغلال السلطة لنفوذها، فطغت وتجبَّرت، فغرق الوطن في مستنقع من الفساد بشتّى أشكاله من جهة، والأمل الذي يرنو إِليه الشاعر بمجيء الإنسان العربي

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص52.

الرافض لكل أشكال الاضطهاد من جهة أخرى، ناظراً إلى الرّفض والتمــرّد علــى أنهما أقصر الطرق للبعث والخلاص.

5.5 الصورة الدرامية

تبنى هذه الصورة عبر البناء الدرامي القائم على الحوار الخارجي والحــوار الداخلي، والحدث الدرامي والبطل والجوقة، وقد تعتمد هذه الصورة علــى الســرد القصصي الذي يمثل الصراع والحركة[1]، ومن الشواهد الدالة على ذلك، قوله:

"رأيتُ جُرذاً
يخطب اليوم عن النظافة
وينذر الأوساخ بالعقاب
وحوله
.. يصفق الذباب"[2]

يظهر في الأسطر الشِعريّة مظهران، يتمثل الأول: بمظهر الجرذ الذي يلقي خطبةً، في حين يتمثل الثاني بالجمهور من الذباب الذي يستمع لخطبة الجرذ.

ومن ينعم النظر ملياً في الأسطر، يستشفّ أنَّ كلا الطرفين كان يمثل مظهر القذارة، ومع ذلك أخذا يحتفلان بالنظافة والحرب على الأوساخ وإنذارها بالعقاب.

وبناءً على ذلكَ، يمكننا القول: إنَّ الصورة – هنا – عكست طبيعــة الواقــع العربي الأليم الذي تتحكم فيه مثل هذه النماذج، من حكام وحاشية وجمهور يتصفونَ بالنفاق، مطأطئين رؤوسهم لكافة قرارات السلطة، وثمَّة شاهد يبدو في قوله:

"زارَ الرئيسُ المؤتمنْ
بعضَ ولايات الوطنْ
وحينَ زارَ حيَّنا
قال لنا:
هاتوا شكاواكم بصدقٍ في العَلَنْ

([1]) غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص221.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص40.

ولا تخافوا أحداً.. فقد مضى ذاكَ الزَّمنْ
فقال صاحبي "حَسَنْ":
أينَ الرَّغيفُ واللبنْ؟
وأينَ تأمينُ السَّكنْ؟
وأينَ توفيرُ المهنْ؟
وأينَ مَنْ
يوفِّرُ الدواء للفقير دونما ثمنْ؟
يا سيِّدي
لم نَرَ من ذلك شيئاً أَبَدَاً
قالَ الرئيسُ في حَزَنْ
أحْرَقَ ربِّي جسدي
أَكُلُّ هذا حاصلٌ في بلدي؟
شكراً على صِدقِكَ في تنبيهنا يا ولدي
سوف ترى الخيرَ غداً
وبعد عامٍ زارنا
ومرَّةً ثانيةً قالَ لنا:
هاتوا شكاواكم بصدقٍ في العَلَنْ
ولا تخافوا أحداً
فقد مضى ذاك الزَّمَنْ
لم يشتكِ الناسُ
فقمتُ معلناً:
أينَ الرَّغيفُ واللبنْ؟
وأينَ تأمينُ السَّكن؟
وأينَ توفير المهنْ؟
وأين مَن
يوفِّر الدواء للفقير دونما ثمنْ؟

معذرةً يا سيِّدي..

.. وأينَ صاحبي "حَسَنْ"؟![1]

عمد الشاعر إلى توظيف وسيلة في النص أدت دوراً طيباً في إثراء الدلالة وانكشافها تمثلت بالتكرار، إذ تكرر الفعل زار – وهو دلالة الزمن – ثلاث مرات، كما تكرر في النص جملاً دلَّت على السلطة (هاتوا شكاواكم..، ولا تخافوا أحداً)، وتمثل التكرار الأخير بالأسئلة التي جاءت على لسان أحد الحاضرين (أين الرغيف واللبن، وأين تأمين السكن، وأين توفير المهن، وأين من يوفّر الدواء للفقير بلا ثمن).

ويبدو أنَّ توظيف هذا التكرار قد أسعف الصورة بالتحرر والبعث، فقد عرّت السياسة التي تتبعها السلطة العربية، وهي المراوغة لسبر آراء الشعب واستدراجه لفض مكبوتاته، بعد أنْ تتظاهر له باللطف واللين، وهذا ما نراه في موقف (حسن) الذي تجرأ على أن يطرح أسئلةً تشي بالحالة المتردية التي يعيشها المواطن، لتكون نهايته الموت ثمناً لجرأته في الكلام، إذنْ حسن هو القربان الذي عبَّرت من خلاله السلطة عن المصير الذي ينتظر كل من تفوه بحرف.

لقد أجاد مطر وأبدع حين رسم بصورته هذه قمع وجبروت الحاكم، والواقع المزري الذي يعيشه الشعب تحت واقع مر، تغيب فيه أدنى ضروريات الحياة، ويستثمر الشاعر الصورة الدرامية لبيان مقصوده في قوله:

"قرأ الألثغُ منشوراً ممتلئاً نقدا
أبدى للحاكم ما أبدى
(الحاكم علّمنا درساً..
أنَّ الحريّة لا تُهدى
بل.. تُستجدى
فانعم يا شعبُ بما أجدى
أنت بفضل الحاكم حُرٌّ
أنْ تختارَ الشيء
وأنْ تختار الشيء الضِّدَّا..

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص116 – 117.

أنْ تصبح عبداً للحاكم
أو تصبح للحاكم عبدا)
جُنَّ الألثغُ..
كان الألثغ مشغوفاً بالحاكم جِدًّا
بصَقَ الألثغُ في المنشورِ، وأرعدَ رعدا:
(يا أولاد الكلبِ كفاكم حِقدا
حاكمنا وغدٌ.. وسيبقى وغْدَا)
يعني وردا
وُجِدَ الألثغُ
مدهوساً بالصُّدفةِ.. عمدا"[1]

لقد حرَّك مطر في وجدان المواطن العربي ذاك البؤس المستوطن قلبه، إذ أظهر النَّص أعنف درجات القمع التي تمارسها السلطة بحق مواطنيها لأتفه الأسباب، فهاهو الألثغ يدفع حياته ثمناً لسبب غير إرادي، نلحظُ ذلك عندما قرأ الألثغ منشوراً يشف عن سلبيات الحاكم، فأخذ الألثغ يبصق في المنشور مدافعاً عن الحاكم واصفاً إياه بأنه (وغدٌ) يقصد ورداً، الأمر الذي أدى إلى إساءة فهم المخبرين لذاك الوصف من قِبل الألثغ، مما أدّى إلى تصفيته بطريقة مبهمة، لقد عبَّرت الصورة عن المعاناة التي يعيشها المواطن العربي في كلا الحالتين – تمرده ورفضه، وولائه وانتمائه، فهو سيدفع الثمن لأتفه الأسباب، ويتمثل الشاهد الأخير – في هذا المقام – بقوله:

"الوردُ في البستانْ
ممالكٌ مترفةٌ تُسبَّحُ في الغرورْ
بذكرها تُسبِّحُ الطّيورْ
ويسبحُ الفراشُ في رحيقها
وتسبحُ الجذورْ
في ظلمة النسيانْ

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص183.

الوردُ في البستانْ
أصبحَ.. ثمَّ كانْ
في غفلةٍ تهدَّلتْ رؤوسهُ
وخرَّتْ السِّيقانْ
إلى الثّرى
ثمَّ هوتْ من فوقها التيجانْ
وردّدَت إحداهما:
قد أعلنتْ إضرابُها الجذورْ
ما أجبنَ الإنسانْ
ما أجبنَ الإنسانْ
ما أجبنَ الإنسانْ"[1]

بُنيت هذه المقطوعة على الحدث الدرامي المتمثل بالجوقة، وقد تحرك هذا الحدث إلى أنْ أظهر الصِّراع القائم بين ترف الورود والجذور، إذْ أخذت الجذور بالاحتجاج على الظلم الواقع بحقها حين رأت أنَّ في ذلك هضماً لحقوقها، هذا الاحتجاج آتى أُكله بالنسبة للجذور، فهاهي الورود بدا الذبول واضحاً عليها، عندما انهارت سيقانها وسقطت تيجانها.

بعد ذلكَ يأتي دور الفراشتين اللتينِ استشفتا الحقيقة الصّائبة حول إعلان الجذور إضرابها، ثمَّ يظهر دور الجوقة التي أخذت تردِّد (ما أجبن الإنسان) لتتكشف بعدها دلالة الصورة التي طمح إليها مطر، المتمثلة بالمُفارَقَة الكبرى بين شجاعة الجذور ورفضها الظلم والتّعنت ونضالها في سبيل كرامتها وصونِ حقوقها، والموقف السلبي للبشر وجبنهم في الدفاع عن حقوقهم، وعدم محاولتهم التمرّد في سبيل تحقيق البعث والخلاص.

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص77.

6.5 استثمار الصورة من خلال البناء التوقيعي

ويقوم هذا التصوير على توظيف صورة واحدة تحقق أكبر قدر من التركيز والتكثيف، وغالباً ما يكون توظيفها في نصٍّ قصير نسبياً، يقتصر على صورة عاطفية واحدة، يحاول فيها الشاعر إِحداث تأثير جمالي مركز، معتمداً في ذلكَ الحد الأدنى من التعبير[1].

إنَّ من يدرس شعر أحمد مطر، يجد أنَّ هذا الأسلوب لازم الشاعر منذ البواكير الأولى وحتى نضوج التجربة، الأمر الذي جعلَ شعره ذا ميزة خاصّة، دلَّ على شاعريته الفذَّة، ووشت بقدرته على إيصال الفكرة إِلى المتلقي بكل سلاسة ووضوح، ومن الشواهد الدّالة على ذلك، قوله:

"الكابوسُ أمامي قائم

- قُم من نومك

- لست بنائم

- ليس، إِذنْ، كابوساً هذا

بل أنت ترى وجه الحاكم"[2]

مازالت سلبية السلطة العربية تطارد الشاعر أينما مضى، نلحظ ذلك من خلال لفظة (كابوس) ذات البعد السلبي القاتم حسبما أدركتها الذاكرة الإنسانية منذُ الأزل، فالشاعر يتراءى له أنه رأى كابوساً مخيفاً، لكن صوتاً من الخارج دحض هذا الشيء، عندما أكد له أنَّ ما رآه ليس بالكابوس، بل هو وجه الحاكم، ولجامع الشبه فيما بينهما – وفق مطر – تكون الصورة قد وشت بسوداوية السلطة العربية وواقعها الأليم، فهي كالكابوس رعباً كما توحي به دلالة هذه اللفظة، وانظر قوله:

"ما تهمتي؟

- تهمتك العروبة

- قلتُ لكم ما تهمتي؟

- قلنا لك العروبة

([1]) غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص232.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص14.

- يا ناسُ قولوا غيرها
أسألكم عن تهتمي..
ليس عن العقوبة"[1]

تأخذ الأسطر الشِعريّة أسلوب الحوار المتمثل بالشاعر من جهة، وجماعة استدعاها من الخارج؛ لتصنع بذلك الدور الطيب في الخطاب الشعري، فالشاعر يسأل عن التهمة المنسوبة إليه، فيجيء الجواب: العروبة، ثم يكرِّر السؤال ذاته، فتكون الإجابة ذاتها، حتى يُفاجأ المتلقي بقوله: (أسألكم عن تهتمي.. وليس عن العقوبة)، فهل أراد مطر عبر هذا أن يصور واقع الإنسان العربي السيء وحظه البائس؟ وهل أصبح الإنسان العربي مُعاقباً بعروبته...؟ مستنداً في ذلك إلى نظرة مطر التشاؤمية تجاه العالم العربي بأسره، ويقول أيضاً:

"اثنان في أوطاننا
يرتعدان خيفةً
من يقظة النائم:
اللص.. والحاكم"[2]

بكلمات لا تتجاوز عدد أصابع اليدين يفجر الشاعر صورة أدَّت دورها على أكمل وجه، وليس أدل على ذلك حينما وضع اللص والحاكم في بؤرةٍ واحدةٍ، فاللص يرمز إلى الفساد الاجتماعي، والحاكم يرمز إلى الفساد السّياسي. وتبقى بين هذا وذاك حالة الأمة المأساوية التي راحت ضحية هاتين الآفتين، وانظر إليه إذ يقول:

"في مطارٍ أجنبي
حدّق الشرطيّ بي
- قبل أن يطلبَ أوراقي –
ولمّا لم يجد عندي لساناً أو شفهْ
زَمَّ عينيه وأبدى أسفهْ
قائلاً: أهلاً وسهلاً

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص22.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص144.

.. يا صديقي العربي"[1]

على ما يبدو أنّ مطراً عرفته كل أرصفة العالم وعواصمه، دافعاً بذلكَ ثمن الكلمة، وثمن الموقف، ففي أحد مطارات الغرب، حدَّق الشرطُّي في وجه الشاعر، فرَّحب به (أهلاً وسهلاً.. يا صديقي العربي) مستدلاً بذلك على افتقاره للسان والشّفة، وقد رسم هذا الافتقار صورة مصادرة الحريات التي يعانيها المثقف العربي في بلاده، فكانت هذه الصورة بمثابة الشرارة التي أدهشت المتلقي، وثمّة شاهد آخر – هنا -، يظهر في قوله:

"حين أموت
وتقوم بتأبيني السُّلطة
ويشيِّع جثماني الشُّرطة
لا تحسب أنَّ الطاغوت
قد كرَّمني.
بل حاصرني بالجبروت
وتتبعني حتى آخرَ نقطة
كي لا أشعر أنِّي حُرٌّ
حتى وأنا في التابوت"[2]

وشت المقطوعة بسلبية السلطة العربية في تعاملها مع رعاياها حين تعمد لخداعهم وتزييف الحقائق، فها هي السلطة تتظاهر بثوب الحداد واحترام المواطن، لكنها تخفي في داخلها قمعاً للحريات، هذا القمع الذي انسحب ليطول الإِنسان العربي حتى وهو في حالة الوفاة (حتى وأنا في التابوت).

لِذا، نجدُ أنَّ الصورة التوقيعية قد فضحت الأسلوب المرائي الذي تستخدمه السلطة، فجاء بمثابة بركان ناري وقع كالصاعقة على وجدان المتلقي، وثمة شاهد أخير، يبدو في قوله:

"صباح هذا اليوم

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص36.

([2]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص127.

أيقظني منبِّه الساعة
وقال لي: يا ابن العرب
قد حان وقت النوم[1]"

إن مطراً بارعٌ في إثارة عنصر الدهشة في وجدان المتلقي، كما هو الحال في الأسطر المدونة أعلاه، فمنبِّه الساعة أيقظ الشاعر، لكنه فاجأنا بقوله: (قد حان وقت النوم) ليشي هذا السطر بصورة سوداويَّة تنمُّ على عمق السبات والغفلة العربية، وعدم استشعار الخطر الذي يحدِّق بها؛ ليُظهر بذلك معنًى خفياً مناقضاً للأول يتمثل بمدى الصحوة الغربية، التي أخذت تحيك المؤامرات ضد أُمتنا الساكنة.

ومطر هو زرقاء اليمامة فقد استشعر الخطر وتنبأ به، فأخذ ينادي بتحرير العروبة من غفلتها التي كانت سبباً في الهزائم المتلاحقة التي حاقت بها.

وللإنصاف، إن من يتعمق في التجربة المطرية، يجد أنَّ هذا الاستشعار قد آتى أكله في كثيرٍ من الأحداث والقضايا التي حدثت فيما بعد، من مثل السلام الذي تمَّ بين مصر وإسرائيل، لتخطوا معظم الدول العربية فيما بعد نفس الخطوة، وقضايا الربيع العربي التي تنبأ بها مسبقاً، فكانت نبوءتُه هذه خير دليل على قوميته الصادقة التي ما ساوم يوماً عليها.

([1]) مطر، الأعمال الشِعريّة الكاملة، ص38.

الخاتمة

كان لبعض الظواهر الأسلوبية – في التَّجربة المطريَّة – حضورٌ لافــتٌ، إذ أسهمت في تشكيل أبعاد رؤيتها الشعرية، وعبَّرت عن الخلجات النفسية لصــاحبها، فكانت صدىً لواقع الأمَّة المتشعِّب، بما فيه من آمالٍ وطموحاتٍ، وانكسارات وتمرّد على ما هو سائد.

إنَّ هذه الظواهر، قد عكست صورة أحمد مطر الوطني – القومي المعــذّب، في سبيل خلاص الأمة من الآفات المتغلغلة فيها، كالجهل والتخلف والظلم والتعسف، وغيرها من الممارسات السلبَّية التي تُمارَس بحقها، ولمَّا يبرح فــؤاده رؤيــة هــذا الوطن ينعم بالحرية، وتقرير المصير.

وقد استقصت الدراسة هذه الظواهر، وتمَّ رصدها ومعالجتها بالشَّرح والتحليل إلى أن خلصت إلى النتائج التالية:

أولاً: شكل التوازي حضوراً بارزاً في النص المطري، الأمر الذي أكسبه قدراً عالياً من الشَّعرية، وحقق له دوراً طيباً من الإيقاع والموســيقا، فقــد لــوحظَ أنهــا استطاعت وبتقنية عاليةٍ أن توظف الغالبية العظمى من أشكال التوازي ،مثــل التوازي الصوتي الذي أدّى دلالته حين وظفه صاحب التجربــة فــي المقــام المناسب، فكان لتكرار بعض الأصوات دلالة وثيقة بــالفكرة التــي يطرحهــا الشاعر، وأخذ التوازي الصرفي عدة أشكال كتكرارِ الكلمــة، وتكــرار صــيغٍ صرفيَّةٍ عن وزنٍ واحدٍ، والتي غالباً ما كان مؤداها توكيد الفكرة التي تســيطر على الشاعر، والمتمثلةُ بنقدِ الأوضاع السائدة ،وتمثِّل الشكل الثالث بــالتوازي النحوي التركيبي، الذي تم دراسته تحت ثلاثة أنماط :النمط الترادفي والمتضاد الطباقي والتأليفي التركيبي، وقد أثبت كل نمطٍ دوره في خدمة النص، أمّا فيما يخص التوازي وعلاقته في تحقيق إيقاع النص، فقد كان للقــوافي الخارجيــة المتوازية الأثر العظيم في إثراء الإيقاع، الذي ارتبط ارتباطاً وثيقاً بالفكرة التي يطمح إليها الشاعر، ولم يقتصر الأمر على القوافي الخارجية حسب، وإنما كان للقوافي الداخلية الأثر الطيب في تحقيق الإيقاع والدلالة معاً.

لذا؛ يحق القول: إنَّ التوازي بأشكاله المختلفة قد أسهم بشكل كبير في كشف القضية ونقدها، وإيصالها إلى المتلقي بكلِّ يسرٍ وسهولةٍ.

ثانياً: يعد التناص من الظواهر الهامة التي تثري التجربة وتغنيها، لذا، كان لشعرية التناص أثرٌ كبيرٌ في التجربة المطرية، التي استطاعت أن تستوعبه وفق ما يتماشى مع أفكارها ومبادئها دون أن يؤثر النص الدخيل سلباً على النص الأصلي، بل أصبحَ مكملاً له في تحقيق الرؤى الدلالية، وهذا ما وجدته الدراسةُ في التناص الديني عند الشاعر، فقد تأثرَ بشكلٍ كبير في القرآن الكريم، فلا تكاد تخلو قصائده من هذا الشكل التناصي، وقد عزت الدراسةُ هذا التأثير إلى أنَّ الشاعر يطمحُ إلى تمثل المجتمع بالقيم والفضائل، ونجدهُ كذلك يتأثر بالسنة النبوية الشريفة، فهو لم يكتفِ بالإشارة إليها وإنما يستدعيها بحرفيتها في النص الشعري، مستنسخاً منها أشكالاً أُخرى وعديدة الدلالة والصورة.

أما التناص التاريخي، فقد تراوحَ بين استدعاءِ الشخصيات التراثية الدينية ،أو الرمزية التي تمتدُّ لها، وقد تمَّ توظيفها بصورة انتقائيةٍ هادفةٍ.

ثالثاً: لعبت المفارقة بأنواعها دوراً في إثراء النص المطري، إذ أسهمت بشكلٍ مثير في عكس التناقضات والمفارقات التي هشّمت الواقع العربي، كاشفةً بذلك انحراف الواقع عن المسار الذي ينبغي أن يكون عليه، وقد لوحظ على شعرية المفارقة في النص المطري، أنها وُضفت من أجل السخرية من الواقع الراهن، وكشف التناقض الكبير بين التراث المشرق والواقع المعتم للأمةِ.

رابعاً: وجدت الدراسة في التجربة المطرية حظاً وافراً من ظاهرة الانزياح، التي صبغت النص المطري بصبغةٍ خاصةٍ زادت من شاعريته، فقد وجد مطر في الانزياح المتمثَّل في خرق القوانين المعيارية للتراكيب وخروجه على المألوف، منفذاً نقديَّاً متميزاً لكشف العيوب التي يعانيها الواقع العربي، أي أن هذه الظاهرة بتقنياتها – الانزياح الإسنادي (المنافرة)، والانزياح التركيبي، والانزياح البصري – جاءت مرتبطةً بالدلالة، فلم يكن توظيفها ذا منحًى زخرفي جمالي.

خامساً: أبدع مطر في تصوير الواقع الراهن من خلال استغلاله لتقنيات التصـــوير المختلفة، التي منحت شعره تجدداً وإثارةً وتنوعاً، وقد عكست صورة الواقـــع كما لو كانت رسماً كاريكاتيرياً يشي بدلالته، ومما يُلاحظُ على هذه الصـــورة وضوحها وبساطتها وبعدها عن التعقيد والغموض والرمزيَّة.

لذا؛ فقد استطاع مطر أن يوازن بينَ الوضوح من جهةٍ، والثراءِ الفني مـــن جهةٍ أخرى.

وبعد، فإنَّ هذهِ الظواهر الفنيّة تشهد لمطرٍ بالشاعريَّة، فقد منحـــت تجربتـــه أبعاداً فنيَّةً زاخرةً بالشعرية، الأمر الذي أخرجها عن إطـــار النثريـــة مـــن جهـــةٍ، وأكسبت صاحبها التفرد بالأسلوب من جهةٍ أخرى، وليس أدلَّ على ذلك من تفـــرده في توظيف الموسيقا، التي استطاعت أن تتعايشَ مع أُذن المتلقي، كل ذلك جعل من مطر صاحب رؤيةٍ شعريةٍ وضعته في طليعة الشعراء المحدثين.

ثبت المصادر والمراجع

القرآن الكريم

إبراهيم، أنيس، (1955)، **الأصوات اللغوية**، مكتبة نهضة مصر، ط(1).

إبراهيم، نبيلة. (1987). المُفارَقَة، **مجلة فصول**، م7، ع3، 4.

ابن الأثير، ضياء الدين. (1935). **المثل السائر في آدب الكاتب والشاعر**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة محمود توفيق، ط1.

البخاري، الإمام أبو عبد الله بن إسماعيل . (1999). **الجامع الصحيح المسند من حديث رسول الله وسننه وأيامه**، دار الرياض للنشر والتوزيع، ط2.

بنيسن، محمد . (1985). **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقارنة بنيوية تكوينية)**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، ط(2).

تامر، فاضل . (1987). **مرارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1.

تلمية، عبد المنعم . (1978). **مدخل إلى علم الجمال**، دار الثقافة- القاهرة، ط1.

تودوروف، تزفتان؛ وآخرون. (1987). **في أصول الخطاب النقدي الجديد**، ترجمة: أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط1.

الجاحظ، عمرو بن بحر. (د. ت). **الحيوان**، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1.

الجرجاني، عبد القاهر ، (1991)، **أسرار البلاغة**، شرح وتعليق وتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، ط(1).

الجرجاني، عبد القاهر، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، تحقيق: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط(1)، (2001).

ابن جني، أبو الفتح عثمان. (د. ت). **الخصائص**، ت: محمد علي النجار، دار الكتب المصرية، القاهرة، ط(2)، ج(2).

جيتو، جان ماري، (1965)، **مسائل فلسفة الفن المعاصر**، ترجمة سامي الدوربي، دمشق، ط(2).

الحاتمي، أبو علي محمد بن حسن . (1997). **حلية المحاضرة في صناعة الشعر**، تحقيق: جعفر الكتابي، بغداد، ج2.

حاوي، إيليا . (1967). **فن الوصف وتطوره في الشعر العربي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط(2).

الحلبي، محمود طعمه . (2004). **المائة الأوائل من صحابة رسول الله** ، دار المعرفة – بيروت، ط1.

الحلي، صفي الدين . (د. ت). **الديوان**، دار صادر، بيروت، د. ط.

الحموي، ابن حجة. (د.ت). **خزانة الأدب وغاية الأرب**، المجموعة الخاصة، الجامعة الأردنية.

الحوفي، أحمد محمد. (د. ت). **أدب السياسة في العصر الأموي** ،دار نهضة مصر للطبع والنشر ، القاهرة ، ط5.

الخطيب القزويني، محمد بن عبدالرحمن بن عمر. (2003). **الإيضاح في علوم البلاغة و المعاني والبيان والبديع**، تحقيق ابراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية – بيروت ط1.

ابن خلدون، عبدالرحمن بن محمد. (1957). **مقدمة ابن خلدون**، تحقيق علي عبد الواحد وافي، مطبعة البيان العربي بمصر، ط1، م2.

داغر، شربل . (1988). **الشِعريّة العربية الحديثة**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط(1).

أبو ديب، كمال . (1987). **في الشِعريّة**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط(1).

الربابعة، موسى . (1990). التكرار في الشعر الجاهلي، دراسة أسلوبية، **مؤتة للبحوث والدراسات**، م5، ع1.

الرواشدة، أُميمة . (2005م). **شِعريّة الانزياح (دراسة في تجربة محمد علي شمس الدين الشِعريّة)**، منشورات أمانة عمان الكبرى، عمان.

الرواشدة، سامح . (2001). **إشكالية التلقي والتأويل**، جامعة مؤتة، ط(1).

الرواشدة، سامح، (2003)، قصيدة "إسماعيل" لأدونيس، صور من الإنزياح التركيبي وجمالياته، **مجلة دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية**، الجامعة الأردنية، م30، عدد 3.

الرواشدة، سامح. (1988). التوازي في شعر يوسف الصائغ وأثره في الإيقاع والدلالة، **مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات**، م16، ع2.

الرواشدة، سامح. (1996). **شعر عبد الوهاب البياتي والتراث**، وزارة الثقافة، عمان.

الرواشدة، سامح. (1999). **فضاءات الشِعريّة، دراسة نقدية في ديوان أمل دنقل**، المركز القومي للنشر، إربد، (د. ط).

زايد، علي عشري . (1978). **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، الشركة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، طرابلس، ط1.

زايد، علي عشري . (1978). **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، دار الفصحى للطباعة والنشر، القاهرة، ط1.

الزعبي، أحمد . (1995). **التناص، نظرياً وتطبيقياً**، مكتبة الكتاني- اربد ، ط1.

الزمخشري، (الإمام محمود بن عمر)، (د. ت)، **الكشاف عن حقائق وغوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل**، دار الكتاب العربي، بيروت – لبنان.

السلجماسي، أبو محمد القاسم الأنصاري . (1980). **المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع**، تحقيق وتقديم هلال الغازي، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، ط1.

سليمان، خالد. (1991). نظرية المُفارَقَة، **مجلة أبحاث اليرموك**، م9، ع2.

سي دي لويس،(1982)، **الصورة الشعرية**، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد، بغداد.

السيوطي، جلال الدين. (1986). **المزهر في علوم اللغة**، تحقيق: محمد أحمد جاد المولى، المكتبة العصرية، بيروت، ج1.

الشابي، أبو القاسم. (د. ت). **ديوان أغاني الحياة**، ضبط وشرح إميل كبا، دار الجيل، بيروت، د. ط.

شوقي، سعيد . (2001). **بناء المُفارَقَة في الدراما الشِعريّة**، إيتراك للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1.

طاليس، أرسطو . (1985). **الخطابة**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار الرشيد للنشر، العراق، د.ط.

طاليس، أرسطو . (1953). **فن الشعر**، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة العربية.

عباس، حسن. (1998). **خصائص الحروف العربية ومعانيها**، منشورات اتحاد الكتّاب العرب.

عبد المطلب، محمد، (1994)، **البلاغة والأسلوبية**، مكتبة لبنان ناشرون الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ط(1).

عبد المطلب، محمد، (1995)، **جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم**، مكتبة لبنان المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط(1).

عبد المطلب، محمد . (1995). **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني**، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط1.

العسكري، أبو هلال . (1984). **الصناعتين**، تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2.

العلوي، يحيى بن حمزة، (1914)، **الطراز المتضمن لأسرار البلاغة**، دار الكتب الخديوية، طبعة مصر، القاهرة، ج(2).

عياد، شكري ، (1982)، **مدخل إلى علم الأسلوب**، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض، د. ط.

عيكوس، الأخضر، (1994)، الخيال الشعري وعلاقته بالصورة الشِعريّة، **مجلة الآداب**، عدد (1).

الغذامي، عبد الله، (1985). **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية في نموذج إنساني معاصر)**، كتاب النادي الثقافي، ط(1).

غنيم، كمال. (1998). **عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر**، مكتبة مـــدبولي، القاهرة، ط1.

قاسم، سيزا . (1982). المُفارَقَة في القص العربي المعاصر، **مجلـــة فصـــول**، م2، ع2، مارس.

ابن قتيبة، أبو محمد عبدالله بن مسلم . (1994). **تأويل مشكل القرآن**، شرح: أحمد صقر، إحياء الكتب العربية، القاهرة، ط2.

القط، عبد القادر. (1981). **الاتجاه الوجداني في الشـــعر العربـــي المعاصـــر**، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، ط(2).

قطب، سيّد . (1956). **التصوير الفني في القرآن**، دار المعارف بمصر، ط2.

القيرواني، ابن رشيق . (1981). **العمدة في محاسن الشـــعر وآدابـــه ونقـــده**، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل – بيروت ، ط5، ج1.

الكبيسي، (طراد)، (1987)، الشعر والكتابة/ القصيدة البصرية، **مجلة الأقلام**، عدد (1).

كرستيفا، جوليا. (1991). **علم النص**، ترجمة: فريد الزاهي، راجعه عبـــد الجليـــل ناظم، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1.

كوهن، جان، (1986)، **بنية اللَّغة الشِعريّة**، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمـــري، دار توبقال للنشر، المغرب.

الماوردي، أبو الحسن علي بن محمد. (1991). **أدب الدنيا و الـــدين** ، تحقيـــق و تعليق محمد فتحي أبو بكر، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط2.

المسدي، عبد السلام، (1982)، **الأسلوبية والأسلوب**، الدار العربية للكتاب، تونس، ط(2).

مطر، أحمد. (2007). **الأعمال الشِعريّة الكاملة**، دار الالتزام للنشـــر والتوزيـــع، إربد.

مطلوب، أحمد،(1983)، **معجم المصطلحات البلاغية وتطورها**، مطبعـــة المجمـــع العلمي العراقي، د. ط، ج(1).

مفتاح، محمد . (1996). **التشابه والاختلاف نحو منهاجية شمولية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1.

مفتاح، محمد. (1992). **تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التنـــاص)، المركـــز الثقافي العربي**، بيروت، ط1.

الملائكة، نازك . (1983). **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين - بيـــروت، ط7.

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرّم . (د. ت). **لسان العرب**، تحقيق عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، م6.

منير، وليد . (1997). التجريب في القصيدة المعاصرة، **مجلـــة فصـــول**، م(16)، ع(1).

ميويك. (1993). **المُفارَقَة وصفاتها**، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربيـــة للدراسات والنشر، بيروت، ط1.

ناصف، مصطفى. (1983). **الصورة الأدبيـــة**، دار الأنـــدلس للطباعـــة والنشـــر والتوزيع، بيروت، ط(3).

ناظم، حسن. (1994). **مفاهيم الشِعريّة (دراسة مقارنة فـــي الأصـــول والمـــنهج والمفاهيم)**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط(1).

نافع، عبد الفتاح صالح. (1983). **الصورة في شعر بشار بن برد**، دار الفكر للنشر والتوزيع – عمان.

هلال، محمد غنيمي. (1973). **النقد الأدبي الحـــديث**، دار الثقافـــة ودار العـــودة، بيروت.

وهبه، مجدي. (1974). **معجم مصطلحات الأدب**، مكتبة لبنان، بيروت.

اليافي، نعيم، (1982). **مقدمة لدراسة الصورة الفنية**، منشـــورات وزارة الثقافـــة والإرشاد القومي، دمشق، (د.ط).

ياكبسون، رومان . (1988). **قضايا الشِعريّة**، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر-المغرب، ط1.

المعلومات الشخصية

الاسم: هشام حمد الكساسبة

التخصص: دكتوراه اللغة العربية وآدابها

الكلية: الآداب

السنة: 2016