الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس – مستغانم
كلية الأدب العربي والفنون
قسم الأدب العربي

الخطاب الشعري عند أحمد مطر بين الوظيفة الجمالية والطرح الإيديولوجي

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه علوم في اللغة والأدب العربي.

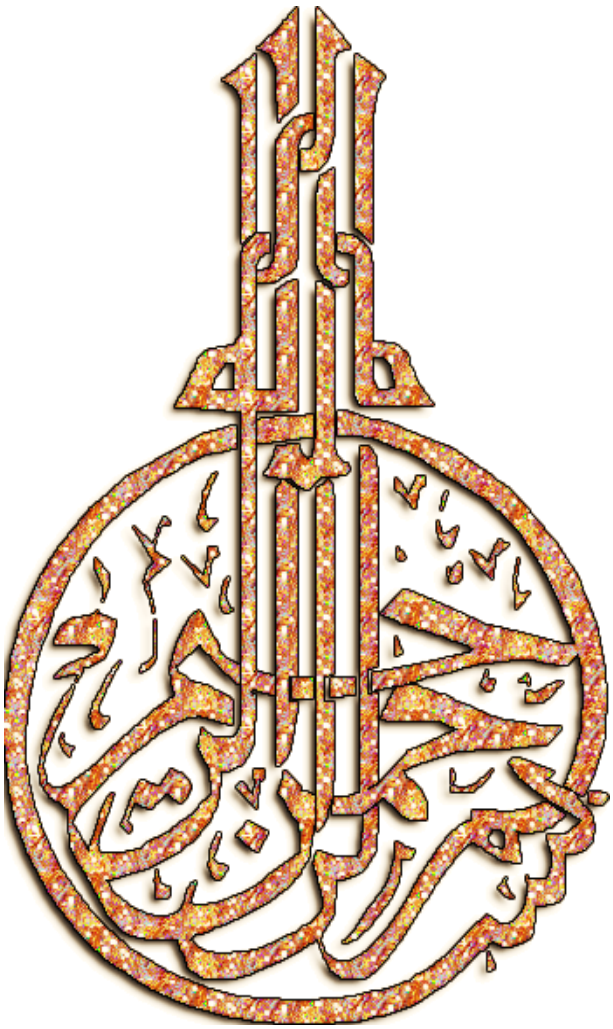
إعداد الطالبة:
بن عبد الله سعاد

بإشراف:
أ.د حنيفي بن ناصر

لجنة المناقشة

الرقم	اسم ولقب الأستاذ(ة)	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
01	شارف لطروش	أستاذ	جامعة مستغانم	رئيسا
02	حنيفي بن ناصر	أستاذ	جامعة مستغانم	مشرفا ومقررا
03	عبد المجيد هارون	أستاذ محاضر	جامعة شلف	عضوا مناقشا
04	محمد ملياني	أستاذ	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
05	عبد الحكيم والي داده	أستاذ	جامعة تلمسان	عضوا مناقشا
06	نوال بحوص	أستاذة محاضرة	جامعة مستغانم	عضوا مناقشا

الموسم الجامعي: 2020/ 2021م



﴿فَأَمَّا ٱلزَّبَدُ فَيَذۡهَبُ جُفَآءٗۖ وَأَمَّا مَا يَنفَعُ ٱلنَّاسَ فَيَمۡكُثُ فِي ٱلۡأَرۡضِ﴾

(الرعد: ١٧)

الإهداء

{وَلاَ تَنْسَوُا الْفَضْلَ بَيْنَكُمْ} [سورة البقرة، الآية: ٢٣٧]

أهدي هذا العمل المتواضع إلى:

والدتي، وزوجي، وعائلتي..

الذين كانوا سنداً لي وعوناً

إلى الدكتور المشرف: أ.د. حنيفي بن ناصر..

أسأل الله أن يجزيه كل خير

إلى صديقتَيْ الدرب: مارية ونعيمة..

ولهم عليَّ جميعًا حقُّ التقدير والامتنان

إلى كلِّ من أسهم في إنجاح هذا العمل..

وإلى كل الأساتذة

الذين قدموا لنا يد العون من قريب أو بعيد.

الشكر والعرفان

أتقدم بجزيل الشكر للدكتور المشرف : أ.د. حنيفي بن ناصر

الذي لم يبخل علينا بالتوجيهات والنصائح والحرص على إكمال المسيرة

نسأل الله له الصحة والعافية..

كما لا يفوتني أن أتقدم لكلٍّ من :

الدكتور: محمد جابر توفيق جلال، جامعة القاهرة،

والدكتور: محمد كاظم البكاء، جامعة النجف،

والدكتور: مرتضى جابر كاظم، جامعة بغداد؛

لما قدَّموه لي من عون ومتابعة، وما غمروني به من نصائح وتدقيق،

فلهم خالص التحية، و جزاهم الله عني خير الجزاء

المقدمة

المقدِّمة

ظلَّ الخطاب الشعريُّ من أهمِّ الوسائل والمنابر التي لها أبلغ الأثر في التبليغ والدعاية، وطالما كان الشعر لسان حال العرب في سرَّائهم وضرَّائهم، ومدحهم وقدحهم، وكان الشعراء في ذلك يسلكون كلَّ مسالك البلاغة والجمال لحشد المعاني وتخليد الأفكار، وشهد التاريخ على الرعيل الأول منهم، وكيف أنهم أجادوا وأفادوا في وضع اللَّبنات الأولى لهذا الخطاب؛ ليُنهَج نهجهم ويُزاد عليه جيلًا بعد جيل.

ولمَّا كان الخطاب الشعري من شواغل النظرية الأدبية، والبحث في وظيفة الشعر أساسًا والتحري عن الخيط الذي يجمع الخطاب باللحظة الشاعرة والموقف الشعوري، ومدى ارتباطهما، كما أنَّ هذا الخطاب قد اتخذ طابعًا أشمل وأعمق حدَّ تغلغله في النفس البشرية وخلجاتها، ودلَّ على الواقع الذي اعتورته الكثير من النكبات والكوارث وما حاق بالأمة العربية، وقد أدرك هذه المأساة شاعرنا (أحمد مطر)؛ فتناولها بالفأس والمعول، ونادى بدحض الشمولية والمركزية والاستبداد، وربَطَ بين جمال الشعر وروعة الطرح؛ حيث بنى بواسطته وشائج بين الخيال (الجمال) والفكر(الأيديولوجيا).

ونظرًا لما تميَّز به من طاقات ورؤى دلالية وجدتُ نفسي أهتم للبحث في هذه الأعمال، واجتهدت في تقصي الجمال والرؤى بدراسة أسلوبية، معتمدة على المنهج الوصفي التحليلي البنائي في مُساءَلةٍ لنصِّ (مطر) الشعري.

واخترت لهذا البحث عنوان: **الخطاب الشعري عند أحمد مطر بين الوظيفة الجمالية والطرح الأيديولوجي**؛ هذا العنوان الذي تشكَّل من قطبين ثقيلين (الجمال والأيديولوجيا تحت معطف الشعرية) وكيف تمازجا وتوافقا، في وقتٍ نفى فيه الكثير من النقاد إمكانية تزاوج الأدب مع الفكر وخدمة الشعر للأيديولوجيا والعكس، وكيف حدَّدوا أفق تقارب الأيديولوجيا والخيال، وكأنها تتسبَّب في زوال بريق الشعر وطلاوته.

والغاية من هذا البحث –أيضًا– هي المحاولة الحثيثة في الكشف عن بعض العناصر؛ التي من أهمها ما يأتي:

* الوقوف على مواطن الجمال في اللافتة المطرية، واكتشاف بؤر الشعرية في هذا النوع من القصيدة القائمة على بعدين يكادان يتنافران؛ هما: القصر والعمق.

* الكشف عن قوة الاندماج الحاصل بين اللحظة الفنية الإبداعية والتجربة الإنسانية بكلِّ ما تحمله من أبعاد، وتصوير للجمال الذي يجسد الصراع الإنساني الأبدي.

* كشف عنصر الإثارة وتبلوره في الخطاب المؤدلَج الذي لم يتجاوز البعد الجماليَّ للشعر ولم يطوِ وظيفته، إلى جانب أهمية طرح تجربة الشاعر في الشعر الحداثي وما أضفى عليه من قضايا محظورة، كما أنني لم أجد دراسات قد تناولت هذا الجانب من شعر مطر؛ فمعظم الدراسات كانت عامة لم تستقل بهذا الجانب كبحث قائم بذاته.

ولهذا قد اُختِير شاعر المواقف الصعبة أحمد مطر لأن يكون أنموذجَ هذا التناغم الحاصل بين الأدب والفكر؛ كونه شاهدًا على قضايا الإنسان المعاصر والصراع القائم بين القوى غير المتكافئة، وشاهدًا على التغيرات الفنية والإبداعية للشعر المعاصر وتجربته التي يخوضها مع هذه التغيرات.

إنَّ موضوع الخطاب الشعري المطري بما يحمله من خصائص متفردة جعلته مختبرَ بحث الكثيرين من المتشوِّقين لكشف أسرار جمالية الشعر لديه وقوة الدلالة فيه وجرأته في طرح القضايا المحظورة بأسلوب شائق، وقد شهد ميدان البحث والدراسات الكثير من العناوين والبحوث التي تناولت تجربه أحمد مطر الشعرية، التي عُدْتُ إلى الكثير منها أثناء بحثي هذا؛ ومنها:

١- الخطاب النقدي حول شعر أحمد مطر (علي عبد الظاهر علي) دكتوراه، جامعة عين شمس، ٢٠١٦م.

٢- المفارقة التصويرية في شعر أحمد مطر (محمد جابر محمود) ماجستير، جامعة عين شمس، ٢٠٠٨م.

٣- عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر (كمال أحمد غنيم).

٤- الخطاب السياسي بين الوطنية والقومية: أحمد مطر نموذجًا (مريم فرحان نافع) دكتوراه، جامعة الإسكندرية، ٢٠١٥م.

٥- التشكيل الفني في شعر أحمد مطر (طالب بن أحمد بن محمد المعمري) ماجستير، جامعة الدول العربية، ٢٠٠٤م.

٦- التماسك النصي في الشعر السياسي: لافتات أحمد مطر نموذجًا (مروة أحمد عبد الواحد اللبشي) ماجستير، جامعة كفر الشيخ، ٢٠١٥م.

٧- الذات والآخر في شعر أحمد مطر: دراسة نقدية (نعمة زغير عبيس) جامعة المنصورة، ٢٠١٦م.

أمَّا الدراسات التي تناولت طرح العلاقة بين الشعر والأيديولوجيا فقد كان لها -أيضًا- بحوث اهتمَّت بذلك وأَثْرَت المكتبة بالدراسة؛ ومنها:

١- الشعر في إطار العصر الثوري (عزالدين إسماعيل).

٢- الشعر بين الرؤيا والتشكيل (عبدالعزيز المقالح).

٣- دلائل الإبداع والرؤيا في شعر السياب (منصور قسيمة).

٤- الأيديولوجي والشعري في ديوان عبد الوهاب البياتي، (فتحي خليفي).

وقد تناولت هذه الكتب بين طياتها العلائق القائمة داخل النسيج الشعري والموقف الإبداعي.

وأمام طبيعة هذا العنوان الذي يجمع بين صرحين كبيرين، وفي ظلِّ الثورة القائمة بين قبول العلاقة بين الأدب والفكر (الشعر والأيديولوجيا) ورفضها طرح البحث إشكالات جوهرية؛ مؤداها: ما أفق تزاوج الجمال الشعري بالأيديولوجيا؟ وما مدى توافقهما وتبليغهما المقصد المنشود معًا، واستقبال المتلقي لهما؟ وهل هذا الطرح كافٍ لإثبات أن هناك حقيقة علاقة بين الصرحين؟ وما أهمية التقائهما؟

ولأجل الوصول إلى إجابة عن هذه الإشكالات: اتبعتُ خطة بحثية تكونت من: مقدمة، ومدخل، وثلاثة فصول؛ لكل فصل من ثلاثة إلى أربعة مباحث، ثم خاتمة، ثم ملحق، ثم قائمة المصادر والمراجع، ففهرس عام.

المقدمة: تتضمن نبذة عن موضوع البحث وأهميته، والمنهج المتبع في البحث، والإشكالات المثارة عنه، مع رسم خطة للإجابة عنها، إلى جانب ذكر بعض الدراسات السابقة للموضوع، ثم ذكر عقبات البحث ومعوقاته.

المدخل: عرض المدخل للتجربة الحداثيَّة في الشعر المعاصر، وكيف انتقل الشعر في جانبه الحداثي إلى نسق فريد يُعبِّر عن التجربة الإنسانية ويطرح القضايا في صورة أخذت الكثير من الواقع؛ ومن ثمَّ الحديث عن دور أحمد مطر –بأعماله وطرحه– في تجربته مع الحداثة، وكيف أسهم في تصوير الواقع بأسلوب فني برع من خلاله في التمشي مع روح العصر بأدوات فنية متفردة، تغلغل بها إلى النفس البشرية وما تتوق إليه، وكشف بؤر الفساد والعفن السياسي والاجتماعي.

وتناول **الفصل الأول** (الجانب النظري البحت للموضوع)، وفيه أربعة مباحث، تناولت ماهية الجمال ومفهومه عند العرب والغرب وأهميته والقيمة التي يضفيها على العمل الفني، إلى جانب مفهوم الأيديولوجيا وتعريفاتها وحضورها في العمل الفني، وكيف تسهم في بنائه، وهل هي حتمية أم إرادية عند كلِّ فنان؟

أما **الفصل الثاني**: فجاء في خمسة مباحث، وتناول عناصر التشكيل الجمالي لقصيدة مطر من جانب لغوي وصوتي ولفظي من خلال بعض السمات البارزة في شعره؛ كالترادف والتضاد، وتراكيبه المتناولة للتقديم والتأخير، والإيقاع الذي تناول الداخلي منه والخارجي وقافيته، والمستوى الدلالي الذي يشمل السمات والأساليب الدلالية المختلفة؛ مثل: السخرية، والتناص، والصورة الشعرية بألوانها، والمفارقة التصويرية التي تشمل الدراما.

أما **الفصل الثالث** فهو الفصل التطبيقي للعمل؛ حيث تناول المنظور الأيديولوجي للشاعر من خلال التجربة الشعرية المتمثلة في التجربة السياسية: (حول قضية فلسطين، وموقف السخط من الحكام، والتفرق العربي)، والقضايا الاقتصادية والاجتماعية: (تدور حول الظلم والقمع والتمرد والرفض، والجهل والتخلف والتمييز الطبقي)، والقضايا الوجدانية (بما فيها من قضايا عدة؛ مثل: الحرية، والاغتراب، ورؤية الوطن)، ومادة السخرية التي اتخذها الشاعر لطرحه.

وأنهيت الدراسة **بخاتمة**، عرضت فيها أهمَّ النتائج التي توصل إليها البحث في جانبيه النظري والتطبيقي.

وذُيِّل البحث **بملحق** فيه ترجمةٌ للشاعر والديوان، ليُثبَت في الآخر مجموعة المصادر والمراجع التي اعتمدتُها، والتي أدين لها بما أفادت به من إثراء للدراسة.

وأمام هذا النوع من البحث الموضوعي فيما تعلَّق بالخصوص بالأيديولوجيا، فقد اعتورتني صعوبات جمَّة؛ منها: مغبَّة التعامل مع هذا المجال الفسيح الذي لا يمكن حصره أو تحديد معالمه؛ إذ إنه يختلف من طرح لآخر، وأسأل الله التوفيق والعفو عن الزلل، إلى جانب صعوبة التطبيق على قصائد الشاعر؛ فالديوان كله يكاد تحمل كل قصيدة فيه كل المعطيات، فصعَّب الأمر الانتقاء والتطبيق، إلى جانب صعوبة التعامل مع بعض أمهات الكتب لاستخلاص المادة المعرفية في ظلِّ تداخلها واختلاف الآراء فيها.

وتبقى هذه الرسالة جهدًا متواضعًا في حدود الإمكانيات العملية والمرجعية، وأعتبرها بدايةً على استحياء عساها تُحفِّز على التطوير والاجتهاد.

ويطيب لي في موقف العرفان والتقدير أن أتقدم بالشكر والعرفان لفضيلة الدكتور والأستاذ: حنيفي بن ناصر، الأب الروحي للمشروع، الذي غمرنا بحبه واحتوائه وتواضعه وخلقه الكريم وتتبعه لنجاحنا وتوجيهاته ونظراته السديدة، حتى جاء البحث على هذا النحو، فجزاه الله خير الجزاء، وأجزل له المثوبة والعطاء، وإلى كل من ندين له بتعليمنا وإرشادنا، راجين الله المعونة لهم وجعلهم ورثة العلم.

وختامًا: فهذا جهد يسير، فما كان فيه صواب –وهو المبتغى– فمن الله ﷻ وأسأله التوفيق، وما كان من زلل فهو شأن البشر، فأستغفر الله ممَّا زاغ عنه فكري، وحاد عنه صوابي، وأسأل الله التوفيق والسداد، إنه نعم المولى ونعم النَّصير.

الباحثة

يوم: / / ٢٠٢٠م

المدخل

التجربة الحداثية في الشعر المعاصر

ودور أحمد مطر فيها

ويتضمن المبحثين الآتيين :

المبحث الأول

التجربة الحداثية في الشعر المعاصر

المبحث الثاني

دور أحمد مطر في التجربة الحداثية

المبحث الأول:
التجربة الحداثية في الشعر المعاصر

غدت القصيدة العربية المعاصرة في جانبها الحداثيِّ لوحةً فنيةً تنعكس على صفحتها ألوان الحياة، فيضحى المبدع وهو يطرح رؤية للحياة، ويشكل نسقًا فريدًا في الإبداع، وصار همُّ الشاعر الحقيقي أن يقدِّم قصيدة يجمع في ثناياها بين سمات الأنواع الأدبية، بل والفنية المختلفة؛ حتى يكشف عمَّا بداخله من توهجات وأفكار متدفقة تتسارع نحو العالم الخارجي؛ لتتلقفها بصائر تبحث حثيثة عمَّن يقاسمها أحداثًا أجَّجتها تداخلات الحياة.

وقد شهدت القصيدة المعاصرة في مسارها التاريخي تحولًا جذريًّا من حيث تكثيف تلك الأدوات الفنية؛ حتى تتلاءم مع مقصدية الحداثة وتداعياتها، التي جعلت القصيدة المعاصرة تتعدَّى التقرير والمباشرة اللذين طالما تقوقعت تحت ظلالهما فترة طويلة من الزمن؛ وذلك لأن تلك القصيدة نتجت في أحضان بيئة أفرزتها ظروف عامة وتحولات فكرية وثقافية واجتماعية مسَّتْ حياة الإنسان بكلِّ جوانبها، وتشكَّلتْ عن واقع معيش فرض سلطانه على كلِّ أديب ومفكر.

ولهذا كان لزامًا على القصيدة –كونها فعلًا إبداعيًّا إنسانيًّا– أن تستجيب لهذه التحولات، وعلى الأديب الذي يُعدُّ مرآة مجتمعه –كما ذكر طه حسين– أن يعكس هذه التغيرات في صورة واضحة المعالم، متناسقة الأفكار، بعد أن يقف على تداعياتها النفسية والثقافية والاجتماعية، فمنها سيجد الشاعر مكانته، وبها تتبدَّى الرؤى، ويرسم من خلالها ملامح التجربة الإنسانية بكلِّ زواياها: الاجتماعية، والفكرية، والثقافية، والسياسية.

لقد صارت القصيدة المعاصرة صورةً وعنوانًا للإنسان، وأصبح بناؤها دراميًّا هرميًّا؛ قائمًا على التعبير بالشخوص والأحداث، والصراع في هذه الحياة التي تتنازعها الظروف الإنسانية المتداخلة، فهذَّب هذا الانزياح من غنائية القصيدة –القديمة– التي كانت لا تستهدف إلَّا نفسها "الفن من أجل الفن"، فأمست –هنا– صورةً للشاعر الإنسان الذي يربط موضوعاتها بجماعته وظروفهم وحياتهم المشتركة.

وقد أشار (هايدجر) إلى ذلك عندما قال: "الشعر يتبدَّى للناس لَعِبًا، ولكنه ليس كذلك، إنَّ اللَّعب يُقرِّب ما بين الناس، ولكن على نحو يجعل كل واحد منهم ينسى نفسه، أمَّا الشعر فالإنسان يركِّز ذاته على وجوده الإنساني، ويصل هناك إلى الطمأنينة، لا إلى تلك الطمأنينة الوهمية المتولدة من البطالة وفراغ الفكر، بل إلى تلك الطمأنينة الصافية التي يصحبها نشاط في جميع القوى والعلاقات"[(١)].

إنَّ هذا القول يخرج العمل الشعري من ذلك الترف اللغوي، والغنائية إلى اللَّحظة الجمالية التي تصنعها الحالة النفسية والاجتماعية للإنسان.

ونظرًا للحالة التي تشهدها الأمة العربية استطاعت القصيدة العربية أن تكون ترجمان أمة؛ فحزنت لحزنها وانشغلت بما يشغل الأمة، فالقصيدة العربية بهذا الطرح هي نتيجة مخاض لبيئة عربية امتزجت فيها حوادث متداخلة، بين الانعكاس الخارجي والهم المجتمعي وقسوة الظروف وبراءة الأحلام بعودة ذلك الماضي التليد؛ فتجمعت وتدافعت من عامل سياسي إلى ثقافي إلى فكري إلى وجودي، لتُشكِّل توجهات جديدة في يد المفكر والفنان العربي ليحدد بها السبل الجديدة مقتفيًا أثر الحداثة ومواكبًا روح العصر.

إنَّ القصيدة العربية جملة من العلائق والدلالات التي يتوخاها الشاعر المتوهج، الذي يزخر وجدانه بتجربة عميقة اكتسبها من استفهامات الواقع المتواترة على فكره وذهنه، فتحدوه رغبة جامحة للتعبير عنها صراحة وكناية، وغالبًا ما تتخذ الأفكار عنده منحًى تصاعديًّا، تحمل صراعًا متواصلًا يؤدي إلى تكوُّن مجموعة علائق، تتفاعل فيها العناصر تفاعلًا عضويًّا تَبْنِي القصيدة من خلاله نسيجها، وتلبس ثوب الصوت الذي ينادي بذلك المناخ الفكري والثقافي، الذي تجلَّى في نداءات الأدباء والشعراء.

وعليه غدا النص الشعري صورةً رائعةً راقية، لا مجرد أبيات متراصة ووصلات موسيقية متناغمة، وهكذا أعلنت القصيدة العربية المعاصرة عن أبرز مظاهر التجديد التي تجلَّت في: انعطاف الشاعر على ذاته، ونقده الواقع، وطرح القضايا المهمة، ونزوعه إلى الفضاء الإنساني الرحب.

---

(١) العربي عميش، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، دار كوكب العلوم للنشر، الجزائر، ٢٠١٢م، (ص ٣٦).

والقصيدة في هذا الانعطاف قد اتصلتْ بكل بوابات الإبداع الفني، الذي يعتمد على المواقف والظروف المتاحة ماضيًا وحاضرًا ومستقبلًا؛ لتُقدِّم صورة يتجلى فيها التعانق بين الواقع والفن.

إنَّ التجديد في الشعر ظاهرةٌ طبيعيَّةٌ تطوريَّةٌ لابد منها؛ لأنها ظاهرة إنسانية تخضع لتطور عوامل حياة المجتمعات وتحولاتها، وباعتبار الشعر وسيلة من وسائل التواصل الاجتماعي، ونموذجًا من نماذج الخطابات البشرية، فقد عرف هذا الأخير تحولات وتغيرات كثيرة منذ زمن بعيد، حتى وصل في مراحله الأخيرة إلى إعادة تشكيل المفاهيم الأساسية المكونة لبنيته الفنية، فالشعر من حيث مفهومه أصبح رسالةً ساميةً يتنزلها الشاعر من عالم الروح ليؤديها بين الناس كما يقول جبران، أمَّا اللغة فليست ألفاظًا جامدةً وبيانًا وبديعًا ومنطقًا وإنما هي ترجمة للروح والحياة[(١)].

وبناءً على هذا انتهجت القصيدة العربية المعاصرة سبيل المغامرة لتشكيل بناء تسكن إليه في ظل ظروف تغيرت كثيرًا، ومراحل تاريخية وحضارية عَرف من خلالها العالم العربي تداخلًا وتزاحمًا كبيرَيْن للثقافات الغربية والعالمية، وكان على المفكرين والأدباء البحث عن منافذ ووسائل للمجابهة والسير مع الرَّكب، فكان لزامًا أن يغيروا أدواتهم وطرائق تفكيرهم؛ فقد راهن الشعر العربي وهو يبحث عن أفق مغاير للفعل الشعري على التفاعل مع القوانين المستحدثة والظروف الطارئة.

---

(١) لقد جاء أبو نواس وأبو تمام وابن الرومي بزاد من الثقافات المجاورة في عصر شهد تطورات كبرى على جميع الأصعدة، عصر شهد تحولات فكرية أدخلت الكثير من المفاهيم إلى العالم العربي، فرأى هؤلاء الشعراء أنه من طبيعة الحال أن لا يَظل قوام القصيدة العربية على ما ألفه الناس ولا بد من مواكبة التجديد؛ فالمقدمة الطلليَّة التي لم تعد تفي بالغرض أو أنها لم تعد مناسبة، "فاهتز في وجدانهم هيكل القصيدة العام، فلم يعد ثمة ضرورة لأن يستهل الشاعر قصيدته بالوقوف على الأطلال، وظهرت محاولات عديدة لتوحيد موضوع القصيدة مما هدد وحدة البيت، وساعد على ذلك –أيضًا– التحليق النفسي والفكري لبعض الشعراء؛ كأبي العلاء وابن سينا". ينظر: غالي شكري، شعرنا العربي إلى أين، دار الشروق، بيروت – لبنان، ط١، ١٩٩١م، (ص١٠٤، ١٠٧).

لقد أمدَّ العالم والواقع العربيُّ في جانبه الثقافي والفكري الشاعرَ برؤية جريئة أجازت له شرعية التمرد في التجريب الشعري، فقد أصبح العمل الفني –باعتباره مؤسسة قائمة بذاتها– يرضخ لرغبات الشاعر في قبول الواقع أو رفضه بكل مقاييسه اجتماعيًّا وسياسيًّا وفكريًّا... إلخ.

استطاع الشاعر أن يسكب القدرات الفنية في مواقف إبداعية تجاوزت تلك الإبداعات السابقة كلَّها؛ فقدَّمت نماذج ثورية جاءت بأسلوب جديد، وقد تقدمت في هذا الشاعرة (نازك الملائكة) محركةً ثورة التغيير على نموذج الخليل، وطرحت اعتقادها: أن الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يُبقي من الأساليب القديمة شيئًا، فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعًا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقًا جديدة واسعة من قوة التعبير والتجارب الشعرية، والموضوعات ستتجه اتجاهًا سريعًا إلى داخل النفس[(١)].

هذا من جهة، ومن جهة أخرى: أن الفهم العميق للوظيفة الشعرية من خلال نطاقها الجمالي والفني جعلها تضيق ذرعًا بالنموذج القديم الذي لم يَعُدْ يُلبِّي الرغبة الملحة لجملة من العواطف، والتدفق الشعوري المتسارع داخل نفس الشاعر المتأججة من واقع رسمته ظروف متداخلة تعصر دواخله وتلهبها، وهذه الأخيرة لا تملك ذلك التروِيَّ الذي تنشده القصيدة الخليلية في انتقاء القافية وتوحيد الرَّوِيِّ وسبك الشطرين، ثم إنّ السمات الجمالية والعاطفية للإبداع المعاصر تتطلَّب دفقة معينة استطاع النموذج الجديد أن يتبناها بقوة، وها هو (أدونيس) يُحلِّل هذه الفكرة قائلا: "التجديد في الشعر هو معنى خلَّاق توليديٌّ لا وصفيٌّ تصويريٌّ، إنه إحساسٌ شاملٌ بحضورنا، وهو دعوة لوضع معنى الظواهر من جديد موضع البحث والشك، وهو لذلك يصدر عن حساسية ميتافيزيقية، تحس بالأشياء إحساسًا عضويًّا، ليس وفق العلائق المنطقية، بل وفق جوهرها وصميمها اللذين يدركهما التصور[(٢)].

---

(١) نازك الملائكة، ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت – لبنان، الطبعة الثانية، ١٩٧٩م، المجلد الثاني، (ص ٢٧-٢٨).

(٢) غالي شكري، شعرنا العربي إلى أين؟، (ص ١٠٧).

وبناءً على هذا يخرج الشعر المعاصر في حُلَّة عروضية جديدة لا تكاد تنفصل عن تراثها الشعري، غير أنه تبنَّى أفكارًا جديدة تُلامس روح العصر؛ بحيث يكون كلُّ عمل فنيًّا كان أم أدبيًّا أم فكريًّا، فتحًا وكشفًا للعوالم من جديد، وبحثًا عن كينونة جديدة مصدرها الإنسان وظروفه.

كما أن المناخ التنغيميَّ التقليديَّ لم يعد بإمكانه احتواء الموقف الشعري المعاصر، فالقصيدة المطولة المنظومة المحكمة القوافي لم تَعُد تجد ضالتها في ظل التسارع المهول للأحداث والتداخل بين الظروف والتعبير عن قضايا الجماعة وهواجسها، إلى جانب القلق الفكري المنهمر عند المفكرين والأدباء، الذي يتطلب البحث عن وعاء مناسب لسكب ما يتدافع في الدواخل والنفوس الهائجة.

لقد أصبح الشعر العربي حقلًا خصبًا للكثير من التغيرات الفنية شكلًا ومضمونًا وتلقيًا، التي أفرزتها تلك الحركات المنادية بالتغيير، والنابعة من قناعة الشعراء بالقدرة الاحتوائية لميدان الشعر أولًا، وتداعيات الحياة المستجدة التي تطلبت إعادة النظر في كثير من المدركات والمسلمات ثانيًا، وتهذيب الكثير من المكنونات النفسية والفكرية والثقافية والاجتماعية والسياسية ثالثًا.

وهذه الظروف المتداخلة جعلت الكثير من المبدعين يفكرون في إمكانية معالجة مثل هذه القضايا التي لم يسبق للعالم العربي أن شهدها من قبل بهذا الحجم والطرح الذي تتطلبه دواعي الحداثة الملحة، فكان لا مناص من البحث عن طرق جديدة وأساليب فنية مناسبة وأدوات إبداعية ترسم للقصيدة المعاصرة سبيلها نحو الحداثة، فأداروا من خلال هذه الإشكالات سباقات إبداعية وفكرية متنوعة ومتسعة، ولم يخرجوا في ذلك عن الموروث الفكريِّ والحضاريِّ، فحركة الشعر العربي الحديث حركة ثورية تطوريَّة تنبع من داخل تراث الأدب العربي لا من خارجه، وهي حقيقة تفرضها اللغة العربية وثقافتها، فالحركة نهضة هدفها رفع النفس العربية إلى مستوى الحداثة، فنحن لا نجدد لأننا قررنا أن نُجدِّد، بل لأن الحياة تتجدد فينا، فالمستقبل لنا ولا حاجة بنا إلى صراع مع القديم[(١)].

(١) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٧٨، (ص ٦٧).

عندما قدمت (نازك الملائكة) نموذجها الجديد بوصفه ثورةً على التقليد وأطلقت عليه بدايةً (الأسلوب الجديد مقابل أسلوب الخليل)، كانت قد طرحت قضية الوزن ليس بوصفها أداة فنية فحسب، بل طرحت أقوى من ذلك عندما أوجدت له دلالة اجتماعية، وذلك عندما قالت: "إن المظهر العروضي للشعر العربي المعاصر هو هروب من جوِّ الرومانسية إلى واقع يعيشه الشاعر ويلامس حيثياته يوميًّا ويتقاسم ذلك الظرف مع المتلقي والسامع"، وقالت كذلك: "إن الأوزان الحرة تُتيح للفرد العربي المعاصر الهروب من الأجواء الرومانتيكية إلى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا"، وقد التفت الشاعر إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده؛ لأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزويق والجمالية العالية[(١)]، والموقف الحالي يضيق ذرعًا بكل هذا، فهو متسارع تسارع النبض يبحث عن أدقِّ المنافذ ليخرج إلى النور؛ ليُحقِّق الأحلام المنشودة ويكشف عن الضرر ويبحث عن حلول لمشكلاته.

وهذا تأكيد على أن ولادة النموذج الجديد ما هي إلا نفور من القديم النمطيِّ، الذي هيمن على القصيدة لعدة أزمان ولم يعد بإمكانه احتواء الموقف الراهن، وتؤكد موقفها قائلة: "إن الشاعر العربي الحديث وجد نفسه محتاجًا إلى الانطلاق من هذا الفكر الهندسيِّ الصارم، الذي يتدخَّل حتى في طول عبارته، وليس غريبًا في عصر يبحث عن الحرية ويريد أن يحطم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية"[(٢)].

فمال الشعراء المعاصرون إلى الاسترسال والدفقة الشعورية، وأدركوا أن الوظيفة الحقَّة للشعر هي التي تتعدى الظواهر السطحية، بل روّضوا ما ربض في الذاكرة وجعلوا من الخطاب الشعري وسيلة لا غاية[(٣)] تحمل رسائل الإنسانية وقضاياها، وحاولوا بذلك التخفيف عن الإنسان المعاصر، وعالجوا التناقضات التي سيطرت على المجتمعات العربية، وهذه المستجدات مجتمعة جعلت للشاعر موقفًا تطوريًّا يتطلب شكلًا تعبيريًّا له

(١) نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٩٦٥م، (ص ٥١).

(٢) المرجع السابق، (ص ٤٥).

(٣) تُعد المتعة الجمالية وسيلة الشعر المعاصر في الوصول إلى الغاية المرجوة، فجمال القصيدة في غاية الشعر ورسالته وطموحه نحو التغيير، ولا يمكن إدراك الفهم بمعزل عن الغاية، فيصبح النص الشعري مبتغًى عقليًّا وحسيًّا وفكريًّا متحدًا مع الجمالية لبلوغ هدفٍ ما يرجو الشاعر تحقيقه على أرض الواقع.

القدرة على مواكبة تطلعات الإنسان العربي، فانطلق الصوت إلى إطلاق العنان لهذا اللون الشعري الذي من شأنه توحيد وجدان الأمة العربية فكريًّا وحضاريًّا، جوهره الإنسانية وقضاياها العادلة ورفع الظلم والاضطهاد، وأرادوا استحداث شكلٍ مناسبٍ للموقف الشعوريِّ معبرٍ عن الحرية الفنية والفكرية، فأضحت بذلك القصيدة المعاصرة الحيِّزَ الذي تنمو وتربو فيه أحلام الشعراء وتطلعاتهم نحو واقع أفضل يبحثون فيه عن وسائل التغيير أحيانًا، ويكشفون عن الأمراض والألم أحيانًا كثيرة، وقد نجحوا –قليلًا– في حمل تجارب العصر الجديد، مع قدرة تطويعهم القيم التراثية كي تعيش في شكل جديد بتلك الأبعاد الإنسانية والفكرية التي طالما حملتها.

لا يمكن لأيِّ أديب أن يُقدِّم إبداعًا أو فنًّا متميزًا إلَّا إذا لامس هذا الإبداع واقعه الذي يعيشه، أو تكون له القدرة على صياغته صياغةً سليمةً؛ حتى تعكس رؤيته للحياة انعكاسًا ينشر صورة الصراع القائم في هذه الحياة، كما يجب عليه أن يتمرَّس في استخدام الأدوات الفنية ليتشكَّل وعيه الجمالي ويلامس عواطفه وإحساسه نحو قضايا الإنسان الكبرى، ولهذا ينادي (ميخائيل نعيمة) بأنَّ الشعر ينبغي أن يكون تعبيرًا عن حاجتنا إلى الإفصاح عن كلِّ ما ينتابنا من العوالم النفسية، وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات والتأثيرات[1].

فالإنسان العربي أصبح في ظلِّ هذه الظروف يواجه تحديات كبيرة على المستوى القومي والوطني "القضية الفلسطينية"، من غياب العدالة الاجتماعية والتخلف والظلم؛ وعليه أصبح بناء القصيدة المعاصرة بناءً جدليًّا يهتم بقضية لا بغرض، وبلفظة أكثر دلالة، وبموسيقى تتعدى إلى النجوى أكثر من كونها إيقاعًا، وتجلَّت القيمة الجمالية في القدرة الدلاليَّة والرمزيَّة، وتَوازى مع هذا التجديد على مستوى الشكل؛ إذ إن التجديد في الشكل لا يُعدُّ شيئًا ذا قيمة إلا إذا كان يحمل رؤيةً جديدةً للواقع، ويفصح عن موقف محدد منه، وإلا أصبحت المحاولة مجرد تجريب شكلي عقيم، وانطلاقًا من هذا حملت القصيدة العربية قضايا التحرر والنضال من أجل الحرية والإشادة بالبطولات وتبصُّر

(١) طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، (ص ٧–٨).

الواقع، فارتبطت في هذه التجربة العميقة علاقات جمة، جمعت بين عمق الفكر وجودة المضمون والإيمان بالقضية، ورسمت أروع تشكيل جماليٍّ وثراء فنيٍّ.

أصبح الشعر العربي يحمل سمات تجسدت في الكثير من المعاني والمضامين، وأصبحت الصورة الشعرية تُصوِّر مدركات حسية ومعنوية تبني بناءً متميزًا في تركيبه شكلًا ومضمونًا وتلقيًا، وهنا تتضح أهمية اللغة التي يستخدمها الشاعر وتقوم وسيطًا حسيًّا بين الواقع ووعي الشاعر الفكري والجمالي، وإلى جانب اللغة تأتي عذوبة الإيقاع الذي أصبح ملازمًا للقضايا؛ إذ بتناغمه مع الحالة النفسية للشاعر نستطيع أن نتعرف على عمق الدلالة والمعنى، وهنا تظهر القيمة الحقيقيَّة للفن في أن يُقدِّم النموذج الذي يعكس الواقع الذي يعيشه الشاعر الإنسان، ومدى فهمه للعالم واستيعابه وإعادة النظر فيه لإعادة تنظيمه وترتيبه.

ومن خلال هذه السمات التي تجلَّت في القصيدة المعاصرة نلمس تغيرًا هائلًا ونقلةً نوعيةً على مستوى المكونات الفنية والإطار الشكلي الذي زالت ملامحه إلى حدٍّ كبير، وأصبحنا نسمع بالقصيدة الحرة، وقصيدة التفعيلة، والقصيدة النثرية والدرامية، ولكلِّ نوع سمته الفارقة التي تميزه عن النوع الآخر.

ولا شك في أن هذا التغيير على مستوى القصيدة شكلًا ومضمونًا يعود في الأساس إلى استيعاب الشاعر واقعه ووعيه بقضاياه وموقفه الفكري منها ورؤيته الفلسفية للحياة، التي تسعى إلى كشف زوايا مظلمة ضيَّقت الحياة وضاعت بفعلها الإنسانية، فجاء هذا الأديب بأيِّ صورة جاء بها ليستشرف آفاقًا مستقبلية بفكر ووعي جديدين، وفن معاصر يخدم هذه القضايا التي يستوحيها من واقعه ويستلهمها من تراثه.

المبحث الثاني:
دور أحمد مطر في التجربة الحداثية

أصبح الشاعر المعاصر يقف وقفة جادة أمام تصور ما يحتويه عالمه خلال القصيدة التي يتصورها كنسق فكريٍّ وثقافيٍّ وإبداعيٍّ؛ لأنها عالم خاص ينسجه من مخيلته التي لا تستطيع إدراك العالم وهو ساكن، بل يستلهم قضيته من صخب الحياة وصراع القيم والتصادم الحضاري في حاضره وماضيه، سواء أكان على مستوى عالمه الخاص – العربي– أم العالمي –قضايا الشعوب المستضعفة– ومن ثَمَّ أصبحت القصيدة المعاصرة تتمتع بأكثر من مستوى تعبيريٍّ وتصويريٍّ، وتطور الحركة داخلها، والاستطراد الذي يشبع حاجة الحكاية فيها؛ لأن الشاعر المجدد يعيش هذا التجديد بحس مرهف ومتوتر يتوازى مع إيقاع الواقع والعالم الذي يعيشه.

لقد تغيرت ظروف الحياة، وتغير واقع الأمة العربية؛ فظن النقاد أنه من الخطأ أن يُقدِّم الأديب جديدًا بأدوات بلاغية قديمة، لأن الأديب الجديد يقدم رؤية جديدة وفنًّا يتماشى مع روح العصر، إذ يعيش الحياة بحاسة حادة تُمثِّل إيقاع العالم الجديد من حوله؛ لذلك فهو يؤلف بين سمات الأنواع الأدبية كلها في قصيدته[(١)]، ثمَّ إن الشاعر العربي المعاصر اكتسب نوعًا من الذكاء الفنيِّ عندما جعل المتلقي يُسهم بطريقة أو بأخرى في صناعة الموقف الشعوريِّ والشعريِّ، وذلك عندما يساير الحياة بفلسفتها ونظرتها الشمولية لقضايا الإنسان، ويجد نفسه بذلك طرفًا في هذه القضايا، وأنه معنيٌّ –أيضًا– بالتغيير بعدما تكشَّفت له صورة الضعف والهوان والاستبداد، وبذلك اتجه النص الشعري المعاصر في مسارات جديدة يبذل فيها الشعراء كل الجهد، لا من أجل تجديد الفن العربي فحسب، بل من أجل تجديد الواقع العربي كله[(٢)].

ويُعدُّ الشاعر (أحمد مطر) جزءًا من التجربة الجمالية الحداثية الإبداعية المعاصرة، وإنتاجه من أكثر الأعمال المستهلكة لقضايا الإنسان العربي؛ حيث إنه تناول القضايا الساخنة بطريقة لاذعة، إلَّا أن النقد الذي كُتب حول أعماله لا يزال أسير نظرة نمطية

(١) طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، (ص ٨٨).
(٢) السابق نفسه.

لشعره تقرؤه فقط من منظور سياسيٍّ، أو بطريقة تُفْقِده طابعه الجماليَّ[(١)]، بل خرج الشاعر من معطف التداعيات التي تثيرها الظروف العامة للعالم العربي، وتغلغل إلى النفس والوجدان بأدوات فنية جعلته يتمتع بمكانة مرموقة في الشعر العربي؛ إذ تتوالى الدراسات النقدية حول شعره وتتجدد؛ لعمق محتواه، وغنى شخصيته، وتعدد عطاياه[(٢)].

فقد أضحى شاعرًا فاعلًا على مستوى الشعرية العربية، ليس باعتباره صاحب نصٍّ شعري متميز فقط، وإنما لكونه قادرًا على تحقيق التوازن الصعب بين جماليات الفن وانكسارات الواقع ببراعة"[(٣)]، فالقضايا التي يطرقها (مطر) واضحة الأبعاد تاريخيًّا وحضاريًّا، مقرونة بالمعطيات الموضوعية الواقعية، حتى غدا شعره محكومًا بمدى استيعابه للواقع؛ فيصور (أحمد مطر) واقع العرب المعاصر بملعب أمريكي: فريق في الجهة الشرقية وفريق في الجهة الغربية، يختلفون ويتناحرون على متابعة الكرة، لكنهم جميعًا يتفقون على قاعدة لعب واحدة "الأهداف التي يسعون إلى تحقيقها، أما الواقع السياسي العالمي فهو مسرح يعرض نصًّا مؤلفته ومخرجته وممثلته أمريكا، والجمهور مربوط إلى الكراسي بالقوة، ممنوع عليه التدخين أو المشاركة أو الاحتجاج، ومسموح له فقط أن يصفق أو يطبل أو يقول: (يحيا العدل)"[(٤)].

اتسم المسار الإبداعي لمطر بخصوصيات الطرح الشعري الذي ينحو منحى الجمع بين الذات والآخر، فتتحرك الذات الشاعرة عنده من الارتباط الوثيق بالوشائج الداخلية للعمل الأدبي ذاته وما يحمله الشعر، "واعتمد (مطر) في طرحه الفني على الوقوف على أطلال هذه الأمة، والواقع في نظره يحمل الكثير من المغالطات والأقنعة التي يسعى إلى فضحها من خلال نشر قصائده، بعد أن سعى إلى تكثيفها واختزالها وزرع المفارقة

---

(١) العربي عميش، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، (ص ٣٢).

(٢) محمد فؤاد ديب السلطان، الغضب والتمرد في شعر أحمد مطر، قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأقصى بغزة (فلسطين)، (ص ٢).

(٣) العربي عميش، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، (ص ٤٤).

(٤) كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٨، (ص ٦١).

الساخرة فيها في إطار إدانة الأنظمة الحاكمة، ولا سيما الشمولية منها"[١]، فطالما تهكَّم على طبيعة التشريع الظالم والدساتير العفنة؛ فهو يقول في قصيدة تبليط[٢]:

رَصَفُوا الْبَلْدَةَ يَوْمًا بالْبَلاطْ
ثُمَّ لَمَّا وَضعُوا فيهِ الْمِلاطْ
مَنعُوا أيَّ نَشاطْ
فالْتَزَمُوا الدَّور
حتَّى يَتأتَى لِلْمِلاطْ
زَمنٌ كافٍ لِكَي يُلْصَقَ جِدًّا بِالْبَلاطْ.

إنَّ ما جاء به (مطر) للقصيدة العربية من تطورات واضحة جعلته يصطف إلى جانب الكثير من الشعراء الحداثيين، الذين استحدثوا طرقًا ووسائل للنص الشعري المعاصر، وقد ذهبوا في ذلك بعيدًا؛ إذ استدعى الشاعر المعطيات المادية والتاريخية في الكتابة الشعرية.

ويُعدُّ (أحمد مطر) من الشعراء الذين أهمهم المتلقي العربي، وعملوا على استدعاء القارئ العربي من كلِّ حَدَبٍ وصوب، وقد نجح في صياغة معادلة جديدة طرفاها الواقع والأُذُن العربية، اعتمد في ذلك على استحضار الهوية والإرث الحضاري والتاريخي للأمة، فالشاعر يُعلن انتماءه إلى الحضارة العريقة –الحضارة الإسلامية– يقول: "أنا ابن بيئة عربية، ورَبيب حضارة إسلامية، وفي وجداني من آثارها فيض لا يغيض"[٣].

لم يدخل مطر الحداثة من ذلك المفهوم الملحد[٤] الذي ساد الفكر الغربي فجعله يفصل الخطاب عن التراث والقيم الحضارية، بل سعى إلى ربط كل أواصر العلاقات التي

---

(١) سمير خليل، تقويل النص: "تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية"، دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥م، (ص ١٢١).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، الإسراء للنشر، نابلس– فلسطين، ٢٠١٥م، (ص ٣١).

(٣) كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، (ص ٤٣).

(٤) اتخذَتْ الحداثة الغربية من مبدأ فصل التطور عن أي ملحقات وراثية؛ حضارية كانت أو عقدية أو دينية، فقد جَرَدَتْ كل تجديد من تلك الوشائج الاجتماعية وجعلته ينطلق من العدم، بل جعلت من تلك الروابط أزمة تَجرُّ التجديد وروح العصر لأَسْر الماضي الذي لا جدوى منه، فقد طعنت في القيم الحضارية وأنكرت صلة الحاضر بالماضي.

فترت بين المجتمعات العربية من جهة، والمجتمع في ذاته وإرثه الحضاري وقيمه ومقوماته من جهة أخرى، والبحث عن حلول للأزمة العربية التي يراها تتفاقم يومًا بعد يوم، يقول في "لافتة كساد"[(١)]:

حَمَلْتُ رأسي بِيَدي
في مُنْتَهى يأْسِي
وَصِحْتُ: يا عَالَمُ
مَنْ ذَا يَقْتَنِي رَأسي؟
خُذوهُ مِنِّي سَاعةً
وَاقْتَطِفُوا
ما طابَ مِنْ بِذْرِي وَمِنْ غَرْسِي
فِيهِ طُمُوحاتُ غَدي
وَأُمْنِياتُ حاضِرِي
ومُرْتَجَى أمْسِي
رَأْسٌ أَشَمُّ الأنْفِ
عَفٌّ
مُرْهَفُ ا لْحِسِّ
يَرْتَعُ فِي الْبُؤسِ.

اعتمد (مطر) في بناء قصائده على مبدأ الهدم وإعادة بناء الفكر، فمبدأ التشكيك الديكارتي تجسَّد عنده في كون عملية بناء الإنسان داخلية، وعند مطر كي نتقدَّم يجب أن نواجه خوفنا وعجزنا، وأن نتحدى الواقع وأن نكشف الأقنعة، وهنا أصبح يضرب جولات عميقة في الفكر الإنساني، وينحت من الواقع السياسي والاجتماعي والثقافي؛ ليكشف الحقيقة التي أغرقتها الأكاذيب والزيف، وهذا كان سببًا لظهور الأيديولوجية المطرية

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص ٣٨).

المناهضة والرافضة والمتحدية للمغالطات المفضوحة من خلال التهكم والسخرية من السُّلطة وممن أسماهم (أصنام البشر)[١].

يا قُدْسُ مَعْذِرَةً وَمِثْلِي لَيْسَ يَعْتَذِرُ
مَا لِي يَدٌ في ما جَرَى، فَالأمْرُ ما أَمَرُوا
وَأنا ضَعِيفٌ لَيْسَ لي أثَرُ
عارٌ عَلَيَّ السَّمْعُ وَالْبَصَرُ
لَوْ أنَّ أرْبابَ الْحِمَى حَجَرٌ
لَحَمَلْتُ فَأْسًا فَوْقَها الْقَدَرُ.

وهذا ما أشعل فتيل الحرب والصراع بينه وبين السُّلطات حتى أضحى محظورًا على جميع الأصعدة، فتعرَّض للمضايقة والمطاردة والتضييق، فبدت العلاقة الشائكة في أعماله، ورسم التباين الصارخ بين الواقع العربي المتخبط في التجاذبات الاجتماعية والثقافية والسياسية والديكتاتورية العمياء التي تعتصر المواطن، هذا ما جعل شاعرنا يستخدم لهذا الصراع الحتمي أدلة منطقيَّة يغذّيها من إحساسه العميق بالمسؤولية، باحثًا عن مخرج من هذه المآزق.

لقد دعا إلى إيقاظ القيم وإعمال الفكر وإخراج الأمة من أزمتها التاريخية والحضارية التي غيَّرت قناعات الإنسان العربي ومشاعره وتفكيره؛ فتمحورت الصورة الشعرية عنده بشكل عام حول الأنا والهُوَ، فهو شاهد عيان على ذلك المشهد الدرامي للحياة الثقافية والفكرية والعقدية، وكان يستهدف الأمة العربية سواء أكان من الداخل أم من الخارج، فبكى على التاريخ الذي يسكن فيه، والذاكرة التي يختزن فيها طفولته، وثقافته التي تشكَّلت على مر السنين، ماذا سيبقى في اعتقاده من الإنسان حين نطمس هويته ونقطع لسانه ونُكبِّل أفكاره ونتركه يعوي في الشارع جريحًا؟!

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص ٣١).

يقول في قصيدته "المعجزة"[١]:

ماتَ خالِي
هَكَذَا
دُونَ اغْتِيالْ
دُونَ أنْ يُشْنَقَ سَهْوًا
دُونَ أنْ يَسْقُطَ بِالصُّدْفَةِ مَسْمُومًا
خِلالَ الاعْتِقالْ
ماتَ خالِي
مِيتَةً أَغْرَبَ مِمَّا في الْخَيَالْ.

لقد كان (مطر) غيورًا على أمته من أن تغتالها الأيادي العابثة، فكان سيفًا صارمًا مسلطًا عليها يتبدى منه شعور حارٌّ بالفجيعة والألم، فلم يرضَ أن يمارسوا الجريمة الخرساء ويُزهِقوا الفكر ليشيدوا إمبراطورية الظلم والفساد.

إن (أحمد مطر) يعاني من حمَّى القول، فهو لا يكظم غيظًا ولا يأبه للعقوبة، فطالما عانى من المطاردة والاضطهاد، تستفزه الأحداث والظروف؛ فينطلق نحوها غاضبًا ساخطًا منتفضًا على تلك المبادئ المبتدعة، فجاءت لافتاته لاذعة، وهو الشكل الذي اتخذه للتعبير عن سخطه، وجمال القصيدة عند (مطر) يُؤسَّس على فهم الحياة وتعقيداتها؛ حيث اتخذ الشاعر –وبكل براعة– من ذلك التعداد المتباين للمواقف النفسية الناجمة عن المؤثرات الحياتية مولدًا لخطابه الشعري الفني، فاللوحة أو الشعارات التي حملها لم تكن عملًا عشوائيًّا أو اعتباطيًّا، بل كانت الأنسب لبناء المقومات التي تُجسِّد تلك القضايا في حدِّ ذاتها التي يطرحها واضحة الأبعاد وبعيدة الأفق، فكان التطور الجمالي عنده مقرونًا بالمعطيات الاجتماعية والواقعية، فهو يصوغ مواقفه الجمالية من الظواهر اليومية وتبعات الوقائع في المجتمع، وعلى هذا تبلور البعد الفني من القضايا في حدِّ ذاتها، ومردُّ ذلك كله إلى مؤثرات المحيطَيْن: الثقافي والسياسي، اللذين يملآن يوميات الشاعر.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص ٥٣).

إنَّ التجربة الفنية المطرية محكوم عليها بمدى استيعابه الواقع، وقدرته على ترجمة الرسالة الفنية الموجهة للقارئ المعنيِّ بتلك الأحداث، يعنيه الموضوع بقدر ما يعني الشاعر؛ وبالتالي أصبح من غير اللائق بالشاعر أن يتناول التجربة الفنية الجمالية تبعًا لحتمية معينة، فالقصيدة الجمالية المطرية تُسلِّط الشعر على كلِّ القضايا المنصهرة في حياته الفكرية والاجتماعية، وأحيانًا في الخطاب الواحد، فالغاية من كلِّ شعر معاصر السعيُ إلى جانبه الحداثي، فأصبح الشعر يطرح رؤية للحياة، ويُشكِّل نسقًا فريدًا في الإبداع، وصار هَمُّ الشاعر الحقيقي أن يُقدِّم قصيدة يجمع في إهابها بين سمات الأنواع الأدبية بل والفنية المختلفة[١].

إنَّ الطبيعة الجمالية للشعر المطري فائقة الحركة، بمجرد أن تتعرَّض لحرارة الموقف تتخذ مجراها، وقد تبلور النضج الجمالي في أعماله مع بداية الحملة العنيفة التي شنَّها على السُّلطة والأنظمة الفاسدة، ورفضه الواقع ومواجهته الفساد، وقد تنامت موهبته الفذة ضمن التناقض القائم بين ما يصبو إليه، وما تفرضه السُّلطة من قيود ومصادرة، يقول أدونيس: "إنَّ الشعراء الذين كانوا أكثر تأثيرًا ليسوا أولئك الذين رسموا الواقع وصوروه للناس، بل هم الشعراء الذين حاولوا أن يضعوا أمام قُرَّائهم لحظة فنية تُثير فيهم مشاعرَ وتساؤلاتٍ لم يألفوها، وتدفعهم بالتالي إلى تجاوز واقعهم والبحث عن واقع آخر، إنهم الشعراء الذين حرَّضوا على الحلم"[٢].

وكان من مستلزمات هذه التجربة الفنية تكثيف الأدوات الفنية للتعبير عن الانقلاب الذي كان يَشُنُّه ضدَّ أقفال الانغلاق الاجتماعي والثقافي والفكري الذي كان يحبس الإنسان العربي، فكانت تجربته الشعرية تتجه نحو إفرازات الواقع وصراعات الفكر بعدما استطاع بجدارة استيعاب الواقع والإلمام بأطرافه الممزقة، فكان التطور الجمالي عنده مقرونًا بالمعطيات الموضوعية والواقعية؛ حتى غدا شعره محكومًا بمدى استيعابه للحقيقة والواقع، فقد كان يصوغ موقفه الجماليَّ والفنيَّ من القضايا في حدِّ ذاتها، فتجلَّت الفطنة الجمالية علامةً إبداعية، تمثَّلت في تسليط الشعر على كلِّ ما وقع في دائرة حياته.

---

(١) ينظر: العربي عميش، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، (ص ٥٥).

(٢) ينظر: المرجع السابق، (ص ٣٢).

ولقد هيَّأ الواقع العربي للشاعر رؤيةً أجازت له شرعية التمرد في التجريب الشعريِّ، فأصبح العمل الفنيُّ باعتباره مؤسسة قائمة يرضخ لرغبات الشاعر في تصديق الواقع أو معارضته بكلِّ مقاييسه.

وقد انتهج الكثير من الشعراء نهج (مطر)؛ ففي شعره شيء مشترك مع (محمد الماغوط) و(مظفر النواب)، اللذَيْن انحازا معه إلى جانب الإنسان العربيِّ المسحوق، فمطر ابن زمنٍ أكثر تعقيدًا، ومكانٍ أكثر تداخلًا، فهو "شاعر قادم من زمن سحيق، يفوح بعبق السومريين والبابليين، هو الذي رأى وعلى جبينه وشم لا يَفُكُّ طلاسمه سوى شيوخ كبار؛ إذ إنه نسخ للَّوح الرابع من مسلة حمورابي، وفي هجائه مرارة (المتنبي)، وفي عينيه بريق (طرفة بن العبد)، وتحت إبطَيْه أسى (ابن زريق البغدادي)، وبين ضلوعه سقم (السياب) ولوعة (البياتي)، وبين كلماته عنفوان (الجواهري)، وعلى شفتيه بذاءة (مظفر النواب)"[1].

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص ١٠).

الفصل الأول

الخطاب الشعري بين القيمة الجمالية والحضور الأيديولوجي

ويتضمن هذا الفصل المباحث الآتية :

المبحث الأول

لزوم القيمة الجمالية للخطاب الشعري

المبحث الثاني

القيمة الجمالية بين الفلسفة والنقد الأدبي

المبحث الثالث

جدلية العلاقة بين الشعر والفكر

المبحث الرابع

حتمية الحضور الأيديولوجي في الخطاب الشعري

المبحث الأول:
لزوم القيمة الجمالية للخطاب الشعري

ارتبط الجمال في الحياة بالتناسق والانسجام اللذين يُثيران الراحة والاطمئنان في النفس، وكلُّ تلك المعاني تستقي من الطبيعة وتتناغم معها، ويعكسه الفنانون في أعمالهم ويقفون على مكامنه ومواطنه؛ بحثًا عن اللذة والسرور، ورغم ما تحمله فكرة الجمال من بساطة وتجريد إلَّا أنَّ "الجدال الدائر بين الفلاسفة عبر تاريخ الفكر الفلسفي الطويل حول حقيقة أو ماهية الجمال يكشف أنها ليست على هذا النحو من البساطة الذي يتوهَّمه الإنسان العادي"[(١)]، بل الجمال علم قائم بذاته انفتحت له أبواب العلم عندما أصبح ميدانَ الفلاسفة والنقاد، وتبارزت فيه الأفكار حول ماهيته وقوانينه ومجالاته ومصادره وغاية وجوده.

فتباينت الآراء منذ زمن حول الوظيفة الحقيقية التي يؤديها العمل الفني؛ فمنهم من جعل المنفعة هي أساس وجوده، ومنهم من ثار على هذا الحمل الثقيل والآني الذي يجعل من العمل الشعري أمرًا مؤقَّتًا يُفرِغ النص –الشعري– من أبعاده الجمالية واللذة التي يحققها، وقد ظهرت في هذا المجال أصوات[(٢)] كثيرة جعلت الفن منقطعًا لغاية المتعة، "فالحكم الجمالي لا يستهدف سوى غاية؛ هي المتعة المباشرة التي تنتشي بها نفس المُشاهِد"[(٣)]، وأن الشعر لا هدف له إلا لذاته، ووظيفته الوحيدة هي بعث الجمال، "وهناك نظرية واسعة تُفسِّر الفن بوصفه رؤية أو تعبيرًا حدسيًّا"[(٤)]، فهم يرون أن الفن عملية

(١) ينظر: د. سعيد توفيق، معنى الجميل في الفن: مداخل إلى موضوع علم الجمال، مكتبة النقد الأدبي بالدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠١٥م، (ص ٤٤).

(٢) شغل الفن فكر القدماء والمحدثين ودار جدال طويل بينهم حول وظيفته الحقيقية؛ فتعالت الأصوات التي نادت بأن الفن هو تعبير مفرغ من أي أيديولوجية أو وظيفة أخلاقية، بل هو منه وإليه، وغايته الإمتاع واللذة، "ومن أبرز أنصار هذا الاتجاه إدوارد هانزليك وكليف بل وروجر فراي"، ينظر: د. سعيد توفيق، معنى الجميل في الفن: مداخل إلى موضوع علم الجمال، (ص٦٣)، ومن الذين نادوا بذلك –أيضًا– وانتصروا له: أفلاطون والقديس أوغسطين وشوبنهاور وبرجسون وفلوبير ودافيد هيوم وجيد وبريمون ومالرو فاليري ولوكنت ليل وبرونست"... إلخ.

(٣) ينظر: جورج سانيتانا، الإحساس بالجمال: تخطيط النظرية في علم الجمال، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتقديم: د. زكي نجيب محمود، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١م، (ص٢٦).

(٤) ينظر: د. سعيد توفيق، معنى الجميل في الفن: مداخل إلى موضوع علم الجمال، (ص٦١).

تجري داخل الفنان، وهو من يجسدها لتؤدي وظيفة الإمتاع واللذة فحسب، وأنه نتاج لعملية إبداعية يُفَسَّر الفن من خلالها أنه إبداع.

لقد جاءت نظرية الفن للفن لتُجرِّد الفن من أيَّة أيديولوجيات، وتنشد بأن الفن للجمال فحسب، "ولا يمكن إخضاع الفن لأي مذهب، وإلا تدهور، ولا يمكن على وجه الخصوص أن يَتقيَّد بقواعد الأخلاق العامة"(١)، فالفن –في نظرهم– ليس وسيلة تؤدِّي وظيفة وجِدَتْ من أجلها، بل هو لذاته فقط، واجتهد أصحاب هذه النظرة في تخليص الأدب بصفة عامة من النفعية والغائية؛ "إذ ترى أنَّ الأدب يجب أن يتحرَّر من أيَّة قيمة يمكن أن يحتويها الكلام إلَّا قيمة الجمال، ولا يُنظَر فيه إلى معايير خلقية أو دينية أو قيم نفعية؛ فمهمة الأدب نحت الجمال من أجل بعث المتعة والسرور في النفس"(٢).

وكأنَّ الفنان أثناء عمله وإبداعه يسعى إلى إفراغ حاجته في قالب فني، فالفن في هذه الحالة ثغرة يتنفس منها الفنان، ولا يسعى من خلالها إلى نفث أفكاره أو رؤاه للقارئ إلَّا إذا كانت متعة فحسب، ويرى فلوبير أن "أخلاقية الفن تنحصر في الجمال ذاته ... وليست هناك موضوعات جميلة وأخرى قبيحة؛ ما دام الأسلوب وحده طريقة مطلقة في رؤية الأشياء"(٣)، فمكمن الجمال يتربع عليه جمال الأسلوب والقالب الفني الذي يُصبُّ فيه في نظرهم، "فأصحاب الشكل لا يرون في المضمون أيَّة قيمة فنية، ويحصرون أحكامهم في دائرة الصياغة الفنية، وما يتحقق عنها من جمال"(٤).

إنَّ مذهب الفن للفن يسعى إلى جعل الأدب عمومًا والشعر خصوصًا فنًّا موضوعيًّا في ذاته، وأنه وسيلة للترفيه والتسلية، وبالتالي لا يحتمل أيَّة وظيفة؛ "فهو ضرب من النشاط المطلوب لذاته، وجنس يقوم على الجمال، ويقوم له وينعقد لأجله"(٥)، فلا يمكن أن

(١) ينظر: جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، مراجعة: نظمي لوقا، تقديم: سعيد توفيق، المركز القومي للترجمة، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٠م، (ص ٤٧٥).

(٢) ينظر: وائل يوسف العريني، الفن للفن، المبحث الأول، ٢٠٠٧، (ص١)، www.allukah.net.

(٣) ينظر: جان برتليمي، بحث في علم الجمال، (ص٤٧٥).

(٤) ينظر: د. محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠م، (ص٧٥).

(٥) ينظر: وليد إبراهيم قصاب، في الأدب الإسلامي، دار الفكر المعاصر، ٢٠١٥، (ص٨٧).

يَعْقد الفنان العزم على الإبداع إلَّا إذا كانت غايته الترف الفكري وانتشار الراحة والسعادة؛ مما جعل الأدب فنًّا مطلوبًا لذاته، مسوقًا لغرض المتعة ولا وجه فيه للمنفعة، و"هو إذ ذاك يستحق الدراسة لذاته لا لموضوعه"[(١)].

وقد وجدت هذه الفكرة الترحاب منذ زمن؛ "فالقديس أوغسطين على سبيل المثال يرى أنَّ تحقُّق الكمال في شيء ما يتطلب تناسبًا وشكلًا ونظامًا"[(٢)]، وقد أُعجِب كثيرًا في كتابه "النظرية المسيحية" بالأساليب الفنية التي كُتبَت بها الأناجيل آنذاك، وهنا تظهر الأهمية الكبرى التي نشأ عليها البعد الجمالي للعمل الفني والأدبي؛ إذ إن الأسلوب المتَّبع في تصوير الحالة هو الهدف من كل العمل، وقد أشار "بير كورتي" إلى أن "الهدف الأساسي في الشعر المسرحي هو المتعة الفنية"[(٣)]، وبهذا تتجسد الفكرة التي تنادي بأن الفن فاعليته في ذاته ومن أجله.

وإذا ما عدنا إلى آراء أرسطو سنجده يرفع من شأن الشعراء ويُقدِّس أعمالهم، وما يقولونه لا يحتمل عنده المراجعة أو النقد، فهو ينزلهم منزلة العباقرة، ويرى "أن الماهية ليست فكرًا منفصلًا عن الأشياء، والحقيقة عنده كامنة في المدرك الحسي ... ومن هنا كان عالم الشعر عند أرسطو كامنًا في المظاهر الحسية"[(٤)]، وينظر "كانط" إلى الفن على أنه عمل يهدف في جوهره إلى المتعة الجمالية الخالصة، ولا غاية من ورائه سوى اللذة "دون ما يتلبس به من أفكار وفلسفات أو أخلاق أو قيم اجتماعية أخرى"[(٥)]، فأشياع الشكل يرون أن الفن مادة مجرَّدة من مضمونها الذي لا غاية منه، وأسس الإبداع عندهم هي الصورة التي تأتي بهذا، ويحدث الانبهار منها لمجرد التلامس الحسي.

---

(١) ينظر: وليد قصاب، مقالات في الأدب والنقد، البرناسية مذهب الفن للفن، دار البشائر، دمشق، ط١، ١٤٢٦هـ، (ص ١٧).

(٦) ينظر: د. سعيد توفيق، معنى الجميل في الفن: مدخل إلى موضوع علم الجمال، (ص٤٦).

(٣) الندوة العالمية للشباب الإسلامي، بحث بعنوان البرناسية (مذهب الفن للفن)، موقع صيد الفوائد، Http//saaid.net/feraq/mthahb/107.hmt

(٤) ينظر: د. محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، (ص١٥٦).

(٥) ينظر: د. كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، (ص٧٦).

ومع مطلع القرن العشرين ظهرت أصوات أخرى تؤيد أنه لا يمكن أن يكون الفن لغايات زائلة بزوال ظروفها؛ وبالتالي يأفل بأفولها، وأنه "لا ينبغي للذة الجمالية أن تكون نتيجة للمنفعة"[(١)]، بل الأمر أكبر من ذلك؛ فالفن وجود قائم بشكله وأسلوبه بعيدًا عن الزمنية والغائية، يسافر عبر الأزمان بقوة صورته الجمالية ولجودته الفنية والمتعة التي يجلبها في كل حين ومكان، "وقد تراءى لبعض الفلاسفة أن قيمة الفن ترتبط بالضرورة بالمتعة، وهم يدافعون عن وجهة نظرهم بالقول بأننا حين نقول عن عمل ما إنه جيد، فإن ذلك يساوي هذا الرأي، وقولنا بأن هذا العمل ممتع وسار..."[(٢)].

فوقفوا معارضين استخدام الأدب خادمًا لأغراض أخرى نفعية مؤقتة، وقد سُمِّيتْ هذه النظرة بالتعبيرية –أيضًا– حتى يرتبط وجودها بالأسلوب الفني والتعبيري للوصول إلى الراحة النفسية والسرور، ومن أبرز ما قامت عليه هذه النظرية –أيضًا– فصل الفن بكلِّ أنواعه عن الحياة، فيقول صلاح فضل: "معنى هذا أن نظرية الأدب ابتداء من البنيوية قد أصابها تحول جذري، لم تصبح نظرية في الحياة، وإنما نظرية في ظواهر الإبداع الأدبي من منظورها اللغوي والفني والجمالي"[(٣)].

ويرى أصحاب هذه النظرة أنه لا يمكن أن يُطلَب من الفنان أن يكون عمله نافعًا؛ فهو ليس بالمسؤول عن ذلك ولا من انشغالاته، فهو ليس بالعالم ولا الفيلسوف حتى يكشف الحقائق والغايات، الأمر الوحيد الذي يُحبَّذ في عمله هو التناسق والتكافؤ اللذان يُبرِزان الجمال الفني في عمله.

أي إن الغاية الكبرى هي الصدق الفني الذي يجب أن يتوقف عليه العمل بشكل عام، وإبراز النواحي الجمالية فيه والوقوف على القيمة التعبيرية والشعورية ومدى قدرتها على نقل التجربة الفنية، "فالفنون التشكيلية بالإضافة إلى الشعر والموسيقى هي أبرز صورة يظهر فيها اهتمام الإنسان بالجميل"[(٤)].

---

(١) جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال: تخطيط النظرية الجمالية، (ص٩٥).

(٢) صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الأطلس، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٥م، (ص٦٥).

(٣) المرجع السابق.

(٤) جورج سانيتانا، الإحساس بالجمال: تخطيط النظرية الجمالية، (ص٣٩).

ويرى أصحاب هذه النظرية أنَّ الهدف العام للفن هو إيقاظ الحس الجمالي في النفوس والتذوق الفني؛ وهذا ما مهَّد للحداثة في هذا العصر، وأضحت نظرية الفن للفن مذهبًا كبيرًا يَلِد المذاهب الأخرى التي تتبنَّى الفكرة نفسها وإن كانت بقوالب أخرى.

وهكذا انحصرت الوظيفة الجمالية للشعر بين قطبي المنفعة والمتعة باعتباره خبرة فنية، وقد نادى كثيرٌ من مؤيدي هذا المذهب بالقيمة الجمالية المتمثلة في المتعة، يقول "الويز كوليه" في أمر الفن للفن: "يجب أن يرتفع الفن فوق العواطف الشخصية والشكوك العبثية الذاتية... الفن يكفي نفسه بنفسه، لا هدف له إلَّا ذاته"(١)؛ لكون وظيفة الشعر في نظرهم كامنة في ذاته، وما المنفعة إلَّا نتيجة حتمية للمتعة التي يُسديها الخطاب الشعري؛ إذ هو إحدى وسائل بعث الجمال في الوجود، وقد احتاج الإنسان إلى الوسيلة الشعرية بدافع البحث عن الراحة منذ الأزل، وبخاصة تلك التي تستعمل الأسلوب الجميل والأدوات الفنية العالية بطريقة سحرية لتحصيل اللذة والسعادة، قال الجاحظ: "على أنَّ الشعر يفيد فضيلة البيان"(٢).

ويمتلك الخطاب الشعري منطقه الخاص في جعل الوهم حقيقة، وينسج بينهما ويكشف عن التداخل فيما بينهما؛ ليُقدِّم نسيجًا متناغمًا، وهنا سرُّ لعبة المتعة في الشعر من حيث هو نشاط انفعالي يساعد كثيرًا من المبدعين على التعبير عن ذواتهم، ومعرفة حقيقة مشاعرهم من غضب وفرح وحزن، وعلى هذا ارتبط الفن بالتطهير عند أرسطو، فهو يحدث بين الأفكار والأحاسيس، وبمجرد الوقوع على أمر جميل نسعد ونشعر بالراحة؛ لأن ذلك يكشف عن توافق عجيب في داخلنا، "ففي أيِّ عمل أدبي يُوجَد تناغم بين مشاعر الفنان والطبيعة، ويعمد في تجربته الفنية إلى أن يُشكِّل بالألفاظ بنية يختلط فيها العنصر المعرفي بالقيمة الجمالية"(٣)، فتذوُّق الفن يسمو بالفرد إلى مستوى جمالي يدرك من خلاله العالم، وعلى هذا الأساس يرى دافيد هيوم أن "الأمر المهم بالنسبة للفنِّ هو أن يكون سارًّا أو ممتعًا، وأن المتعة التي نستقيها منه قضية متعلقة بإحساسنا، وليست

(١) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، (ص٤٧٤).
(٢) الجاحظ، الحيوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٢٤هـ، (٥١/١).
(٣) د. كمال زكي، النقد الأدبي الحديث، (ص٥٩).

صفة جوهرية فيه"[١]، فمهمة الفنان وفقًا لآراء الشكليين والتعبيريين هي نشر المتعة، والمتلقي ينتشي بها لمجرد تناغم عناصرها وانسجام بنائها الفني وشكلها الخالص للمتعة والتذوق.

إن الوظيفة الجمالية للشعر تتجسَّد في عملية تحريرية، فهي تحرر الفكر؛ إذ تجعل الشاعر حين نظمه للخطاب يَخرج عن الزمن الذي يعيشه إلى زمن ينشده، فالغاية هي التغير للبحث عن الراحة والكشف عن الحقائق، وبالتالي هو يسافر عبر الأزمان ليستقرَّ في زمن يستشعر فيه الراحة والنشوة، ثم إن القوة الأدائية للشعر هي كشف حال الإنسان وأفكاره، و"إذا كان للفن وظيفة تطهيرية أو تحريرية فذلك لأنه يُمثِّل نشاطًا إيجابيًّا تتجلى فيه قدرة الفنان على التحرر من أحاسيسه وانطباعاته... فالفنان الذي يتحرر من أحاسيسه بفضل جهده التعبيري لا يقوم بهذا النشاط من أجل الآخرين، بل يحققه لنفسه أولًا، وهذا الإنتاج وليد اللحظة"[٢].

ثم إن الفاعلية التي يُقدِّمها الخطاب الشعري تكون في ذلك الأثر الذي تُحدثه، وإعادة إيجاد الشيء المادي المحسوس الكامن، فالجوهر يحتاج إلى الصورة الخارجية للتعرف على مواصفاته وتحديد معالمه، وأصحاب الفن للفن لا ينتظرون الأثر الفني من موضوع العمل، بل النتيجة التي يُحدثها ذلك الأثر، وتبعًا لذلك يجب الحكم على الأثر الفني بوصفه أثرًا لا كونه عملًا، وهذا ما يجعل القيمة الجمالية التي يؤديها الشعر قيمة مهيمنة على الخطاب وأنها سرُّ نجاح ذلك الفن، وهي ما يمنحه الخلود، وهذه هي حقيقة ما يُطلَق عليه: الإبداع الفني، "فالعالم حركة، وخلال كل تغيراته هناك إيقاع مستمر، وعندما يوافق إيقاعُ نفوسنا إيقاعَ الأشياء في الكون تكتسب الأشياء حقيقتها – جمالها"[٣]، وهذا هو الأمر الذي يسعى إليه الشكليون في العمل الأدبي الصحيح الذي يؤيده الشكل الخالد عبر الأزمنة؛ لأنَّه يحمل قالبًا يتناغم عبر الأزمان ويوافق الأذواق المتعاقبة عند الناس.

---

(١) جوردون جراهام، فلسفة الفن: مدخل إلى علم الجمال، ترجمة: محمد يونس، (ص١٤).

(٢) د. دريد يحيى الخواجة، وظيفة الشعر الجمالية بين قطبي المنفعة والمتعة، موقع الألوكة ب، (ص٣) بتصرف.

(٣) د. إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة: د. أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي بحلب، سوريا، ط١، ١٩٩٧، (ص١٣٩).

وهكذا تتجسد الحقيقة في آراء أصحاب فكرة الفن للفن، أنه لا غاية للفن في الوجود غير ما الذي نتوقع الحصول عليه منه، وردهم التلقائي هو المتعة والفن لا غير، "والشكل عندهم هو الصورة الخارجية، أو هو الفن الخالص المجرد عن المضمون، والذي تتمثَّل فيه وتتحقق من خلاله شروط الفن الأدبي"[(١)]، ويرفضون رفضًا قاطعًا أن تَحمِل الأعمال الفنية غايات أخلاقية أو إصلاحات اجتماعية أو أيديولوجيات معينة؛ فيقول فلوبير: "لن تألوَ الأجيال جهدًا في أن تحتقر في قسوة أولئك الأفراد الذين أرادوا أن يكونوا على جانب من النفع... والذين تغنوا لسبب ما"[(٢)]، فهو يعيب على الفنانين أن يجتهدوا في عمل إبداعي مرتبط بغاية لن تستطيع أن تهضمها الأجيال المتعاقبة، فلا حياة في نظرهم لعمل فني خُصِّص للتعبير عن حاجة في زمن ما يستطيع بها أن يستمر لأزمنة قادمة تتغير فيها المطالب والحوائج.

وذهب كثير من الفلاسفة إلى أكثر من كون الفن لذة ومتعة، فقالوا إنه نوع من أنشطة اللهو واللعب، وها هو "جورج سانيتانا" يقول: "نستطيع أن نُسمِّي كل نشاط غير نافع لعبًا؛ أي النشاط الذي ينبع من دافع سيكولوجي إلى إفراغ طاقة لم تتطلبها ضرورات الحياة"[(٣)]، فالإحساس بالجمال يُحرِّر أصحابه من قيود الجسد، فيجعلهم يُروِّحون عن أنفسهم عن طريق التمتع بلذة الجمال الذي يؤديه العمل الفني، وقد أدخل الشكليون قيمة الإدراك الجمالي باب اللعب؛ لأنه يشبهه من حيث إطلاق طاقة كامنة مختزنة لا تتطلبها ضرورات الحياة ومنافعها، وهو –أي الإدراك الجمالي والمتعة به– ينبثق انبثاقًا تلقائيًّا لا افتعالَ فيه ولا تصنُّع.

وعلى هذا رفض الشكليون أن يخدم الفن الأخلاق والمجتمع؛ لأنه يُعدُّ قيدًا غير منطقيٍّ تُكبَّل به الأعمال الفنية، فعندما ترتبط الأعمال الفنية في نظرهم بالأخلاق "فوفقًا لهذا المعيار تُصبح أي قصيدة دينية أفضل كثيرًا من أي سيمفونية من الناحية الفنية الجمالية، وهذا أمر ظاهر السذاجة والبطلان"[(٤)]، فتعلُّق جانب الإبداع والمقاييس الجمالية عند أصحاب الفن للفن ينتج عن تذوقه والحكم عليه بالحلاوة والمسرَّة.

---

(١) د. محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، (ص١٥٢).
(٢) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، (ص٤٧٤).
(٣) جورج سانيتانا، الإحساس بالجمال: تخطيط النظرية الجمالية، (ص٦٦).
(٤) د. سعيد توفيق، معنى الجميل في الفن: مدخل إلى موضوع علم الجمال، (ص٦٠).

المبحث الثاني:
القيمة الجمالية بين الفلسفة والنقد الأدبي

أ- نظرية الجمال عند القدماء:

يُعدُّ الجمال من أهمِّ القيم المطلقة التي قامت عليها منظومة القيم الخالدة، وَشَكَّلَ بحثًا مهمًّا في الكثير من الدراسات الفلسفية والنقدية؛ لارتباطه الوثيق بالفن والخير والأخلاق.

وينبع الإحساس بالجمال من أعماق النفس بتلقائية محضة؛ لأنَّ "الإنسان يسعى بفطرته إلى إشباع رغبته في التذوق الجمالي في كلِّ شيء... ويحرص على أن يرى الأشياء الجميلة"[(١)]، وينعكس هذا عند اختياره الأشياءَ، فيحكم عليها بناء على إحساسه وشعوره بأنها جميلة أو قبيحة، ولا خلاف بين الناس في الجمال، ولكن الخلاف في تذوق هذا الجمال، فقد يكون الجمال في شيء مادي ملموس، وقد يكون إدراكًا شعوريًّا وجدانيًّا، وقد حاول الإنسان منذ القدم التعبير عن الجمالية؛ لتتحقق من خلالها متعته البصرية الحسية، فيتلذَّذها ويدرك قِيمَتَهَا، وهذا لارتباطها الوثيق بقيمة الجمال.

واختلاف الناس في تقدير المواقف الجمالية أو في وضع المعايير والمفاهيم للجمال ليس غريبًا، بل إن تعدُّدَ وجهات النظر بمثابة ابتكار وبعث لأفكار جديدة وتيارات تُمَكِّنُ هذه الأحكام المعيارية للجمال من أن تَشُقَّ منهجها وتُجدِّد أسسها دائمًا، حتى إنها جعلت من الجمال علمًا قائمًا بذاته، يأخذ أسسه مما يحيط به من العقائد والبيئات والطبائع البشرية والأشكال والألوان، وغيرها مما يؤثر في تذوق الجمال؛ وبذلك يتبين أن هناك عواملَ كثيرةً يخضع لها الإنسان في الحكم على الأشياء بالجمال.

وتتحدد مظاهر الجمال ومصادره عند الإنسان في شكلين محددين؛ هما:

- **الشكل الخارجي:** وهو يتجسَّد في صورة من صور التناسق والرشاقة والحيوية ومظاهر الثقافة.

---

(١) د. محمد علي غوري، مدخل إلى نظرية الجمال في النقد العربي القديم: مفهوم الجمال، مجلة القسم العربي، العدد الثامن عشر، ٢٠١١م، (ص١٢٦).

- **الشكل الداخلي:** وهو يتمثَّل في قدرة الفرد على الإحساس بجماليات المدرَك البصري وبقيمته.

ومرجعية استشعار مواطن الجمال عند الإنسان تنطلق من مُنطلَق شخصي فبيئي؛ فالفهم الخالص للجمال هو عملية إدراك واعٍ، وليس فعلًا من أفعال الإرادة، وتنحصر كلها في زاوية المنفعة والمتعة والارتقاء بالذوق العام، كما يحتاج تذوق الجمال إلى ملكة وقدرات معينة تستطيع التنقيب عن مواطنه، ليغمر الروح بالاستقرار والراحة والمسرة؛ فبالجمال تنشط العين وتعزف الأحاسيس المرهفة وترتقي الأخلاق عن القبح، إذًا يعطي الجمال شعورًا إيجابيًّا يهذب النفس ويبعث على الطمأنينة؛ لأنه بوجه عام مصدرٌ للسعادة؛ لما ينطوي عليه من قيم الحب والحق والمنفعة.

وقد شغل الفن بال القدماء مثلما شغل بال المحدثين، "ولأن مفهوم الجمال من أشدِّ المفاهيم الفلسفية تركيبًا وغموضًا فقد اتخذ في تاريخ الفكر الجمالي دلالات ومعانيَ متنوعة، وهذا راجع إلى تعدد وتباين أنماط الموضوعات التي يمكن أن يشير إليها هذا المفهوم، وقد ترتب على كل هذا أن ظل المفهوم على الدوام مثيرا للعديد من الإشكالات والتساؤلات"[(١)].

وقد أضحى الجمال علمًا قائمًا على أسسٍ ومبادئَ هيَّأتْهُ لأن يكون كذلك، وظهر ما أصبح يعرف "بالإستطيقا"[(٢)]، وهو علم معياري فلسفي، يحلل المفاهيم والتصورات الجمالية لمواضيع التجربة الجمالية والواقع الفني بكل أشكاله.

وقد اختلف مفهوم الجمال من حضارة لأخرى ومن زمن لآخر، وعبَّرت الفنون المختلفة التي ظهرت في تلك الحضارات عن أمثلة متباينة للجمال، ورغم ما أنتجته تلك

(١) ينظر د. سعيد توفيق، معنى الجميل في الفن: مداخل إلى موضوع على الجمال، (ص٤٥).

(٢) يُطلَق هذا الاسم على علم الجمال المقصود به الإحساس أو العلم المتعلق بالإحساسات؛ وذلك طبقًا للفظة اليونانية التي كانت تعني الإدراك الحسي، "لم تستقل فلسفة الجمال وتصبح فرعًا من فروع الفلسفة إلا في النصف الأخير من القرن الثامن عشر، وقد وضح ذلك الفيلسوف الألماني "باومجارتن" عندما عرف هذا الفن باسم الإستطيقا وحدد موضوعه في تلك الدراسات التي تدور حول منطق الشعور والخيال الفني، وهو منطق يختلف كل الاختلاف عن منطق العلم والتفكير العقلي". ينظر: أميرة حلمي مطر، مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٣م، (ص١١)، وينظر: شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي دراسة سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، ، الكويت، العدد ٢٦٧ لسنة ١٩٧٨م.

الحضارات الأخرى من نظريات للجمال إلَّا أنَّ الحضارة الإغريقية كان لها السبق في الاهتمام بالجمال وتأسيس علمه، وقد حاول بعض الفلاسفة على غرار سقراط وأفلاطون وأفلوطين تناول موضوع الجمال ومبادئه، وكان لهم في ذلك باع كبير.

و"الإستطيقا" كَعِلْمٍ لم يستقرَّ أمره، ولم يتحدَّد تعريفٌ دقيقٌ له لوقت طويل؛ لأنَّ أمر الجمال نفسه لم يستقر، فلكل فيلسوف ومفكر وناقد نظرته الخاصة للجمال، ينطلق بها من بيئته وخلفيته العلمية والثقافية والعقدية، ولا تزال نظريات الجمال مبهمةً؛ لأنه خلف كل قانون مرجعيةٌ ما، وذلك مرده إلى كون الجمال قيمة مطلقة، وعلى هذا الأساس سنجد ذلك التباين بين الفلاسفة حول مفهوم الجمال وعوامله؛ حيث يُعبِّر كل واحد منهم على قدر ما يتجلى له الجمال في الأشياء.

وقد أوجب تعدد هذه الآراء والمذاهب الفلسفية تصنيف هذه الرؤى الجمالية التي أدت إلى انقسام في صفوف الفلاسفة؛ فمنهم من يجعل الجمال موضوعيًّا كائنًا في الشيء الجميل نفسه، ومنهم من يجعله مرهونًا بالإدراك الذاتي عند الشخص الْمُدْرِكِ؛ فتباينت الآراء والمذاهب والرؤى، وما شغل الإغريق ابتعد عنه العرب، فتناولوا مفهوم الجمال وفقًا لمنطقهم الخاص وبيئتهم العامة.

ب- مفاهيم الجمال ونظرياته بين الغرب والعرب:

أولاً: عند الغرب:

عند الفلاسفة القدامى:

اختلفت آراء الفلاسفة القدامى حول مفهوم الجمال؛ فقد سعى كلُّ فيلسوف إلى إدراك الجمال من منظوره الخاص، وارتبط الجمال في الحضارات القديمة بالمنهج التاريخي؛ نتيجة التطور الاجتماعي الحاصل آنذاك؛ "ففي نهاية القرن الخامس قبل الميلاد تحققت الديمقراطية في أثينا، وعمل بُناتها على تدعيم حكمهم ببعث العبقريات الفنية، ومن هنا حدث تجديد في القيم الفنية والأخلاقية يواكب التغيراتِ السياسيةَ والاجتماعية"[1].

(١) أميرة حلمي، فلسفة الجمال: أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م، (ص ١٧).

ومن أهمِّ ما مَيَّزَ الفن القديم أنه كان مُسْتَلْهَمًا من الواقع، "تنقله الملاحظة الدقيقة نقلًا مجرَّدًا، ونجد الخصائص الدينية والنظرة إلى الحياة والاعتقاد بوجود آلهة مقدسة حاضرةً في بلورة الفن وتأسيسه، وبخاصة في الحضارات الشرقية، وَتَجَسَّدَ ذلك في ممارسة بعض الطقوس والعبادات؛ اعتقادًا بوجود آلهة مقدسة لا يليق بها إلَّا الجمال والرقي والتبجيل، فكانت بهذا ممارسة الجمال الذي ارتبط بالفن لغاية غير المتعة؛ وهي استرضاء الآلهة، وقد أُعطي هذا الفن قدرةً على تجريده للرؤى، ولم يكن يُعرف عند أهله على أنه نشاط يمارس كغاية في ذاته، بل كان يختلط بالطقوس الدورية التي تُقيمها القبيلة من أجل زيادة الزرع والنسل"[(١)].

وقد كان لهذا اللون العملي والممارسة للفن تأثيرٌ عظيمٌ على بعض الفلاسفة؛ فسقراط يرى أنه يُمثل أعظم وجوه تطور الحضارة الأثينية التي بلغت مدىً بعيدًا في النهضة الفكرية التي قامت عليها أفكار سقراط العقلية، ولكنَّ موقفه كان متشددًا تجاه الفنون؛ كون فنانيِّ عصره لم يهتموا بالتعبير عن الخير بقدر ما اهتموا بالمتعة واللذة، والكثير من الأعمال –في نظره– وهمٌ وخداع وغايتها القصوى هي التأثير في المتلقي، فنادى بالفكرة القائلة: إن الفن غايةٌ لا وسيلة، وسنَّ شروطًا وقواعد وفقها يُجعل الفن أكثر إيجابية؛ فالجمال الهادف –في نظره– هو كلُّ ما يُحقق المنفعة والخير، وكل ما لم يحقق ذلك لا يُعدُّ جميلا عنده؛ فالفن عنده ما أصلح النفوس وحقَّق الفضيلة.

وقد اعتقد سقراط بالجمال الباطني ذي الأسس الأخلاقية التي يُكتشف من خلالها أغوار النفس البشرية الفاضلة، "ويُصرُّ على ضرورة عناية الفنان بإبراز التعبير عن أحوال النفس على الوجه والعينين، والتغييرات الدالة على الفضيلة والانفعالات السامية لتأكيد الجمال الخُلُقي إلى جانب مراعاة جمال الصورة ونسبها الفنية"[(٢)]، ويشيد سقراط بالحب المثالي الذي يبتعد كل البعد عن الحب الجسماني والحسي؛ لأنه لا خير فيه.

دعوة سقراط إلى تحكيم العقل في السلوك الإنساني والتمسك بأخلاق الزهاد جعلته يَحكم على الفن بمعيار أخلاقي مرجعه الذات العاقلة، وإذا انعدمت معايير اللذة الجمالية

(١) أميرة حلمي، فلسفة الجمال: أعلامها ومذاهبها، (ص ١٨).
(٢) السابق، (ص٣١).

فالفن في هذا الوضع متدهورٌ بعيدٌ عن الأخلاق، وعلى هذا الأساس هاجم سقراط الشعراء المعاصرين له؛ لأنهم لا يوجهون الناس إلى الحكمة والحب المثالي؛ ولذلك ثاروا عليه واضطهدوه.

جعل سقراط معايير الجمال موضوعية عقلانية، وكانت مرجعيته في ذلك أن العقل الإنساني لا يتغير بتغير الأشخاص، والجمال عنده لن يكون غير الجمال الباطني، وغاية الفن أخلاقية محضة، وكثيرًا ما تساءل عمَّا هو الجميل؟ وقد رجَّح في الكثير من محاوراته: أن الانسجام القريب من الحكمة صورة حقيقية من الجمال، وقد ذكر الدكتور أحمد أمين في كتابه مبادئ الفلسفة أنه "قد غلبت على سقراط الآراء الأخلاقية، فَعَدَّ الجميل مرادفًا للنافع"[(١)].

وقد استطاع سقراط أن يضع الشروط الأساسية لنظرية إيجابية في الفن؛ إذ يرى أن الفن –وإن كان فنًّا صناعيًّا– له وظيفة تخدم الحياة الإنسانية، وبمعنى أدق الحياة الأخلاقية، والجمال ما كان هادفًا محققًا النفع أو الفائدة والغاية الأخلاقية العليا، وهو يُقْصِي الجمال الحسي الذي تَغَنَّى به فَنَّانُو عصره وشعراؤه.

وقد جاء أفلاطون في فترة زمنية متشبعة بفكر سقراط فتشرَّب النزعة العقلية من فلسفة سقراط، ويرى أن الجمال له قيمة ذاتية في نفسه، وأنه أمر يرادف الخير، وأنه مُطلَق غير قابل للتغيير، ومستقل كل الاستقلال عن حواسِّنا.

وكان لأفلاطون نقده الفني الخاص وآراؤه حول شروط الجمال الفني، وحارب بأفكاره خداع الحواس في الفن، وطالب بالنسب الصحيحة والمقاييس المضبوطة، وانصرف بتأملاته عن الواقع المحسوس، واشتدَّ تعلُّقه بعالم يتحقق فيه الخير والجمال والحق.

وتأثر أفلاطون بالتراث القديم؛ فهو يرى أن الفن الذي ابتعد عن التقيد بالدين وأصبح غايته التعبير عن الواقع المحسوس والحياة اليومية قد حَدَّدَ مهنة الفنان في القدرة على دقة التصوير وإثارة الانفعال واللذة الحسية في المشاهد والتذوق، وَأَبْعَدَ الشاعر عمَّا كان يقوم به في الصور القديمة من وظيفة تعليمية وسياسية كبرى[(٢)]، وتفسيره للحبِّ: أنه من أهم

(١) أ. س. رابوبرت، مبادئ الفلسفة، ترجمة أحمد أمين، هنداوي للثقافة والنشر، القاهرة، ٢٠١٢م، (ص٣٨).
(٢) أميرة حلمي، فلسفة الجمال، (ص٣٨).

الدوافع التي تحرِّك الفيلسوف نحو الحق، وتدفع الفنان نحو الجمال، وأنه الأسلوب الأمثل للحياة الراقية، وأنه نوع من التربية والتعليم لا يقل أهمية عن بقية العلوم.

والحب عند أفلاطون يقوم بمهمة حساسة بالنسبة للمعرفة والحقيقة تتبلور عندما يصبو إلى بلوغ المعرفة والحقيقة، محاولًا ربطها بالجمال في نهاية المطاف، ونجد له آراء واضحة في الجمال والفن، وهو يرى أن الفنون تكتسب جمالها وفقًا لقدرتها على محاكاة الطبيعة، وهي محاكاة ناقصة تشدو إلى عالم العقل المطلق، وعلى هذا تحدَّدت عنده الشروط الخاصة بالجمال الفني.

وطالب الفنان بمعرفة واعية للحق وتوجيهه إلى الخير، فكان بهذا أميل إلى الانصراف عن الواقع المحسوس وأشدَّ تعلقًا بكل ما يطمح إلى الخير والجمال والحق، ويتحقق ذلك بالحدس والرؤية المباشرة التي تكون نتيجة الاستدلال العقلي، وقد كانت هذه النزعة العقلانية سبب تولد نظريته في الفن ومعاينة الجمال؛ فأفلاطون يعتبر أنَّ العالم الأعلى أمثل وأفضل له؛ لأن الجمال يتمثل فيه إلى جانب الكمال والخلود، أما الوجود الأرضي فهو عذاب يسعى إلى التخلص منه.

وللجمال عند أفلاطون مراتبُ وقيمٌ تبدأ من جزء يعبر عن شخص معين ليرتقي إلى الجمال الكلي الذي تُشارِك فيه كل الجزئيات (الأشخاص)، فتتعلق به النفس التي تتحلَّى بالأخلاق الفاضلة، فيرقى الجمال لدرجة الكمال الذي لا يكتشفه إلَّا مَن كانت نظرته فلسفية حقيقية مُحبَّة للجمال.

ويخلص أفلاطون إلى أن شعر التراجيديا والكوميديا أقرب إلى المحاكاة التي تنطوي على الحقيقة من الشعر الغنائي والملحمي؛ لأن الشاعر في تلك الأنواع من الشعر يروي حقيقة إنسانية، وَيُمَثِّلُ قيم الجمال والخير والحق، واتهم أفلاطون الشاعر بأنه يغيب عن ذاته في التمثيل والغناء؛ لأنه ينقلب إلى شخص آخر، فيقول في هذا الشأن: "إنْ جاز للحكام أن يُمثلوا شيئًا فليحاكوا إذًا تلك الصفات التي نشأوا عليها منذ حداثتهم؛ كالشجاعة والاعتدال والعفة والكرم، ولا يمارسوا ولا يحاكوا الدناءة وأنواع الرذائل؛ لئلا تلصق بنفوسهم فتصير لهم طبيعة وسجية"[1].

(١) أميرة حلمي، فلسفة الجمال، (ص٥٢).

وقد احترم أفلاطون الموسيقى، وأخذ برأي الفيثاغورثيين[١] القائلين بأن الموسيقى تُطهِّر النفس وتهذبها، وهو يرى فيها محاكاة جيدة تبعث الخير والارتياح؛ فالعناصر المكونة لها من إيقاع وكلمات ونغم تُشبه إلى حدٍّ ما نفس الإنسان، "وعلى هذا فإن جمال الحديث والائتلاف وعذوبة الإيقاع إنما تصدر عن بساطة النفس... البساطة الحقة التي تعتمد على الخُلق القويم الذي يجمع بين الخير والجمال"[٢].

وبناءً على هذه القواعد التي أرساها "تُصبح الأشياء في حقيقة جمالها شبيهة المثال، ويَقْرب هذا الشبه ويبعُد بمقدار ما فيها من جمال، والعمل الفني نقل أو محاكاة هذه الأشياء الشبيهة بمثال الجمال، فهو إذًا شَبَهٌ بالشبه، والجمال الذي يتمثَّل فيه يقل عنه في الأشياء، كما أن جمال هذه الأشياء بدورها أقل منه في المثال، والجمال في المثال جمال مُطلَق، أمَّا في الأشياء فهو نسبي"[٣]، وهو لا يَرُدُّ أمر الجمال للعقل المدرك، بل حاول افتراض عالم مثالي واكتفى بأن يجعل من الماديات أمرًا تكميليًّا فحسب.

إنَّ محاكاة الفن الأفلاطوني تفترض قواعد جوهرية في الجمال المثالي، ولا تقتصر على الإحساس واللذة والانفعال في الشعور، بل تنتهي إلى التوحيد بينه وبين الْمُثُلِ العليا.

---

(١) الفيثاغورثيون: هم جماعة من القرن الخامس عشر ق.م يرجع نسبهم إلى فيثاغورث، يحاولون تطهير الروح من الشر والتحليق بالعقل، ويرون أن التوافق الموسيقي أو الهارموني راجع إلى وجود رياضي بين نوعين من النغم، "في هذا الجانب يكون لفيثاغورث رأي خاص؛ فهو يرى أن النفس منفصلة عن البدن؛ أي إن جوهرها مختلف عن جوهر البدن، وتأخذ كلمة نفس أو روح معنى واحدًا وهي خالدة وأزلية، فلها وجود سابق على وجود البدن ولا تفنى بفنائه، والبدن هو سجن للنفس وليس للإنسان أن يفر من هذا السجن بالانتحار أو قتل نفسه؛ لأننا كالقطيع الذي يملكه الراعي وهو (الله سبحانه)، وليس لنا أن نهرب بغير أمره، أما السبيل إلى خلاص النفس بعد الموت وارتقائها إلى حياة أعلى بدلاً من تناسخها في أبدان أخرى وفي ذلك عذابها، فهو لا يكون إلا بالتطهير أو التصفية (catharsis)، ولم تكن فكرة التطهير من ابتكار فيثاغورث، فالأرفية تطلب الخلاص من (عجلة الميلاد) عن طريق التطهير وذلك باتباع قواعد معينة في المأكل والملبس وعبادات منظمة تجري على أيدي الكهنة، وقد اتبع فيثاغورث هذه العبادات والقواعد ولكنه أضاف إلى الزهد الذي يهدف إلى تطهير الجسد أمرين: الاشتغال بالعلم الرياضي والموسيقى لتصفية النفس، كما يستخدم الدواء لتصفية الجسم". ينظر: شاكر عبد المنعم، الفلسفة اليونانية، (ج ٣)، فيثاغورث، شبكة النور، www.alnoor.se/article.q

(٢) أميرة حلمي، فلسفة الجمال، (ص٦٠).

(٣) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢م، (ص٣١-٣٢).

أما الفن عند أرسطو فيختلف في روحه عمومًا عمَّا ساد في الفلسفة الأفلاطونية رغم تأثره بها، ولكنه ابتعد عن التفاسير والأسس التي جعلها أفلاطون مبادئ أساسية لتقييم الفن وبنائه، "ولا يلجأ عند تفسيره الفنون إلى الأساطير، ويستلهم الجمال المفارق كما يفعل أفلاطون، بل يذهب عكس ما ذهب إليه أفلاطون، فيذهب إلى القول بأن الإنسان زودته الطبيعة أقوى الأسلحة التي يستطيع أن ينتج بها من الفنون المختلفة ما يُكَمِّلُ به الطبيعةَ وَيُقَوِّمُهَا"[١].

انتبه أرسطو إلى أن فكرة المحاكاة تختص بالفنون الجميلة فقط، أما الفنون الأخرى التي يُمَجِّدُهَا فهو يرى أنها تُسهم في صناعة الحياة وأنها أداة للإمتاع عمومًا، فقد ذكر أن "من أهم معايير (الرائع) هو الترتيب والتناسب والوضوح"[٢]، ونفى أن يكون الفن محاكاة للجمال المثالي الذي قدَّسه أفلاطون، بل ذهب إلى أن الفن يتعدى أنْ يكون مجرد محاكاة للجمال إلى كونه تلك المحاكاة الجميلة للمواضيع التي تصنع الجمال، دون أن يشترط أن تكون جميلة بالأصل؛ فهو يرى أن الألم والرداءة قد يصنع كلٌّ منهما فنًّا ينتج جمالًا.

يؤكد أرسطو أنَّ للفنون الجميلة أهمية في التربية والفضيلة والأخلاق، وكان من السبَّاقين الذين جعلوا من الفن فضفضة لما يختلج بالنفس من اضطرابات وغضب وحب؛ فتتطهر وتخلد للهدوء والراحة بعد صبِّ تلك الوجدانيات.

اهتم أرسطو بفنون عصره وَأَوْلاها اهتمامًا كبيرًا وكتب عنها في معظم أعماله؛ فتحدث عن الخطابة والموسيقى والسياسة في كتابه الشهير "فن الشعر" الذي أرسى فيه قواعد الفن والشعر؛ حيث تناول فيه نظرية المحاكاة والشعر المسرحي بالتفصيل، وجعل أعلى قمة فيه هي (التراجيديا) بعد أن سبر نماذج الأدب والشعر اليوناني؛ حيث يقول في المأساة: "هي محاكاة لعمل جدِّي ذي طول معين بلغة مشفوعة بألوان من التزيين وبأسلوب درامي، وتثير حوادثها الشفقة والخوف لتحقيق التطهير من حدَّة الانفعالات"[٣]،

(١) أميرة حلمي، فلسفة الجمال، (ص ٦٧).

(٢) أوفسيانيكو م. و. سيمر نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م، (ص٤٩).

(٣) أميرة حلمي، فلسفة الجمال، (ص٧٦).

فاحتل الشعر الدرامي والملحمي حصة الأسد من اهتمامه، وعلى ضوء فلسفة أرسطو التي "تَتَوَخَّى البحث دائمًا عن الغاية انتهى إلى القول بأن غاية التراجيديا هي حدوث التطهير"[(١)].

وفي بحثه المستمر عن سبل المحاكاة إلى الفن وجد أنَّ لها وسائل عديدة؛ كالألوان والرسومات التي تعتمدها الفنون التشكيلية، والصوت والنغم الذي تعتمده الموسيقى.

ويرى أن المحاكاة التي يمليها باطن الإنسان تستمدُّ مواضيعها من الأخلاق والأفعال الإنسانية التي تظهر في العمل الفني، والشاعر بإمكانه أن يصوِّر الشخصية أحسن من واقعها أو أسوأ مما هي عليه ليُحدِث أثرًا، ومفاد هذا أن المحاكاة عند أرسطو ليست ذلك النقل المباشر والدقيق للواقع أو الطبيعة، بل تكمن في عملية الخَلق التي تُسْتَخْرَجُ بها المكنونات الداخلية، والفنان مفوَّض في أن يبتكر صورة كاملة يُحسِن الإضفاء عليها حتى تعطيَ أبعادًا فنية أكثر عمقًا؛ فالفن لا يُحاكي الطبيعة كما هي عليه بل يتجاوزها إلى النموذج، ثم "إنَّ مهمة الشاعر ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلًا، بل في رواية ما يمكن أن يقع بحسب الضرورة"[(٢)]، وهو يجعل للشعر وظيفة غاية في الأهمية؛ إذ يعتبره وثيقة تاريخية تختلف عن وثيقة المؤرخ في شكلها فحسب؛ فكلاهما يرويان الأحداث ويختلفان في طريقة روايتها فقط.

وقد عَمَّمَ فكرة المحاكاة على كلِّ ما اعتبره عملًا فنيًّا، ولم يُقْصِ أي موضوع يمكنه صناعة الفن؛ فهو يرى الجمال حتى في القبيح.

وقد فَضَّلَ أرسطو الملحمة على المأساة؛ لأنها موجهة للطبقة المثقفة عكس المأساة التي هي لعامة الناس، وتستعمل فيها الحركات التمثيلية واللغة القريبة للعامية، والغاية المنشودة من التراجيديا هي التطهير؛ بسبب ما يحدثه الخوف والشفقة في النفس.

ولا شك في أن اللذة الجمالية التي يسعى إليها أرسطو من خلال العمل التراجيدي هي التي تستمد من الألحان ذات التأثير القوي على النفس، والتي تبعث الرهبة والخوف

(١) أميرة حلمي، فلسفة الجمال، (ص٧٠).
(٢) المرجع السابق، (ص٧٢).

على أبطال التراجيديا الذين يعانون الشقاء والبؤس؛ "فالحكاية يجب أن تؤلَّف على نحو يجعل من يسمع وقائعها يفزع منها، وتأخذه الرحمة"، وبهذا وَجَّهَ أرسطو اللذة الجمالية المتولدة عن التراجيديا والفكر الجمالي توجيهًا جديدًا مختلفًا عن الفكرة التي قَدَّمَهَا أفلاطون؛ فما رآه أفلاطون مُضِرًّا للنفس بعد تذوقها الفنَّ رآه أرسطو تطهيرًا وعلاجًا لها، والتراجيديا عند أرسطو محاكاة لفعل جليل، تكون لغته ممتعة –ويقصد باللغة الممتعة ما تَتَضَمَّنُ إيقاعًا ووزنًا وغناء– في قالب درامي يتضمن وقائع تُثير شفقةً في النفس تُحْدِثُ التطهير.

استطاع أرسطو أن يُحقق التوازن بين الفن والتربية، وكيف أنَّ للموسيقى دورًا في تربية النشء وتنمية الذوق الجمالي، ويقول بهذا الصدد: "إن تعليم النشء الرسمَ والتصويرَ لا يقتصر على تزويدهم بالقدرة على تقدير قيم السلع التجارية، بل لتنمية قدرتهم على ملاحظة الجمال في الأشياء"[(١)]، ولم يَسْعَ أرسطو إلى تحقيق الكمال في التصرفات من خلال الفن، بل كان يَنْشُدُ تَلَذُّذَ الحس الجمالي لفن المسرح خاصة؛ لكونه أكثر الفنون المؤثرة في المتلقي.

وقد أخذت الإستطيقا حيزًا من هذا الاهتمام، وارتبطت عند كثير من الفلاسفة بمذاهبَ وميولٍ أَمْلَتْهَا نزعاتُهُمْ، ولا شك في أن النزعة الحسية والمادية لم تَخْلُ من الروحانيات المستمدة من الأسرار الدينية والصوفية وحضور الآلهة بقوة، وهذا ما يظهر جليًّا عند أفلوطين ومعاصريه.

فالجمال عند أفلوطين هو المحبة، وهو حقيقة عقلية، ويراه جزءًا من النفس، وعلى هذه النفس أن ترتاح لوجود الجمال، فيقول في هذا: "عندما تُصادِف النفس ما هو جميل تندفع نحوه؛ لأنها تتعرَّف عليه؛ إذ إنه مِنْ طبيعةٍ مُشَابِهَةٍ لطبيعتها، أمَّا حين تصادف القبيح فهي تَصُدُّ عنه وتنكمش على نفسها؛ لأنه مغاير لطبيعتها"[(٢)]، وعلى هذا الأساس يرى أفلوطين أنَّ كل فكرة معقولة تصير جمالًا.

---

(١) أميرة حلمي، فلسفة الجمال، (ص ٧٦).

(٢) المرجع السابق، (ص ٨٩).

ويفرض أفلوطين على الفنان إذا أراد بلوغ الكمال في أعماله الفنية أن يعتمد على عالم الحقيقة والمعقولات؛ وعليه فإن الجمال كمفهوم عند أفلوطين هو ما وُجِد في الطبيعة، ومثل الصورة التي تنتسب إلى العقل والمُثُل العقلية الموجودة في باطنه التي تصله بالعالم العلوي، فيقول في هذا: "يوجد الجمال في الفن أكثر ممَّا يوجد في الفنان، وهو يوجد في الفنان أكثر مما يوجد في أعماله الفنية؛ ذلك لأنه يكون دائمًا في العلة أعظم مما هو في المعلول"(١)، ويجعل للفن قُدْسِيَّةً أكثر مما دعا إليه أفلاطون؛ حيث يعتقد بأن الفن ينزل مجزَّءًا، فلو نزل كله ذهبت قيمته وتضاءلت منفعته.

وتنتهي نظرة أفلوطين إلى أن الفن من الروحانيات والطهارة التي تَرفَع النفس من العالم الحسي إلى العلوي الإلهي، فيتوحَّد الجمال والخير؛ إذ يؤمن بأن الجمال ينبعث من الخير، ومن الخير يستمد العقل جماله، وبالتالي تتحلى النفس بالجمال الحقيقي.

وبناء على هذه النظرة الصوفية للإستطيقا فَسَّرَ أفلوطين الجمال المحسوس بأنه ما طاله البصر والسمع، ولا يمكن أن يكمن في ذلك الانسجام والترتيب الذي أنشده فلاسفة الجمال قبله، ويردد أفلوطين أنَّ الجمال هو الموجود بين الخير والجمال، والذي يجعل النفس تتوق إلى الوصول والاتصال بهذه الحقيقة أو التشبه بها.

فالتجربة الجمالية للفن ليست غاية بقدر ما هي قيمة دالَّة على الحقيقة المثالية، وهي مبدأ إلهي مقدَّس، وهكذا نجد أن الفن نزع نزعةً تجريدية ابتعدت عن محاكاة الطبيعة، ومالت إلى الرمز الذي يُفَسِّرُهُ البُعد العقلي.

وترى هذه الفلسفات أنَّ الجمال الحقيقي هو ما عبَّر بقوة عن الحقيقة الروحية، وقد اهتمَّ فلاسفة هذا العصر بالطبيعة؛ لكونها رمزًا لوجود الإله والعناية الإلهية التي تتمظهر في الانسجام والتناسب والنظام الذي يخضع للعقل، ويوحي بالخير الذي ينبع من ذات الإله.

(١) أميرة حلمي، فلسفة الجمال، (ص ٩٠).

عند الفلاسفة المحدثين:

تعدَّدت آراء الفلاسفة المحدثين حول مفهوم الجمال، وأسسوا نظرياتهم الخاصة لعلم الإستطيقا، وبحثوا عن قِيَمِهِ الفنية التي تتحكم في التعبير الفني، وتثير النفس للإحساس بالجمال.

من أهم الفلاسفة الذين نشطوا في مسألة الجمال الفيلسوف الألماني "إيمانويل كانط"، ولنظرية كانط أهمية كبرى في علم الجمال، وهو أكثر الفلاسفة تشبعًا بالموروث الفلسفي، واستطاع بذلك تحديد البداية الفعلية لعلم الجمال، وهو الذي يَعْتَبِرُ أنَّ الحكم على الجمال ذاتيٌّ محض، وأنه يتغيَّر من شخص لآخر، وقاعدته في هذا: أنَّ الجمال مصدرُ الشعور الداخلي المستقل لكلِّ شخص، ويتعلق بقابلية الروح لهذا الجمال، "فالحكم على الجميل مختلف عند كانط عن الحكم على موضوعات العالم الخارجي، لأنه حكم منعكس ولا يقع على الأشياء الخارجية، وإنما يقع على الذات نفسها وما يجري بها إزاء الأشياء الخارجية؛ ذلك لأن الجميل لا يندرج تحت تصور معين من تصورات الذهن، لأنه ليس حكمًا منطقيًّا ناتجًا عن تعميم ولكنه حكم خاص"[(١)]، فالجمال لا علاقة له بالطبيعة بشكل نهائي، والحكم بالجمال هو اندماج الفكرة وقوة الخيال على نحو ما في ذهن الإنسان، والحكم على الجميل غائي؛ إذ مرده هو الغاية التي تتأتى منه.

عُنِيَ كانط بالبحث في الإستطيقا وعن أهم شروطها حتى نحكم بالجمال على موضوع ما، وانتقد كثيرًا من الْكُتَّابِ لأنهم لم يدركوا الأحكام الإستطيقية، ولم يصلوا إلى المفهوم الحقيقي للذوق؛ حيث يقول: "لا تذكر لنا كيف يحكم الناس بل كيف ينبغي أن يحكم الناس"[(٢)]، والغاية من هذه الفكرة أنَّ كانط يرغب في الوصول إلى منطق للذوق الجمالي يتوازى من حيث القيمة مع ذلك المنطق الذي تُسفِر عنه مجالات العلم.

وتدور فلسفة كانط النقدية حول ثلاثة مجالات رئيسة: "مجال المعرفة الذي يعتمد على مَلَكَةِ الذهن؛ وهو موضوعُ نقدِ العقل الخالص، ومجال الأخلاق الذي يعتمد على العقل؛ وهو موضوع نقد العقل العملي، ومجال الشعور باللذة الذي يعتمد على ملكة

(١) أميرة حلمي مطر، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٩م، (ص١١).
(٢) أميرة حلمي، فلسفة الجمال، (ص ١٠٨).

الحكم؛ وهو موضوع نقد الحكم"[1]، وحتى يضمن كانط تطابق المعرفة مع الواقع الخارجي يعتمد على أحكام منطقية مَبْنِيَّةٍ على مقولات ذهنية ضمن أُطُرٍ زمنية ومكانية معينة، وَيُخْضِعُهَا للتخطيط؛ حتى تصبح في صورة قابلة للتطابق مع الواقع.

وانتهى كانط في مجال الأخلاق إلى أن الإرادة الْخَيِّرَةَ هي قانون السلوك الأخلاقي، فيخلق بذلك وساطة بين الذهن والعقل، ويصبح الشعور باللذة هو ذلك التطابق الذي يحدث بينهما.

ويعتمد كانط في نقده على قسمين؛ هما: نقد الحكم الجمالي الإستطيقي، ونقد الحكم الغائي، ويصاحب الحُكْمَيْن شعورٌ باللذة؛ وذلك لوعي العقل بقدرته على التنسيق والتآلف، وتختلف اللذة من حكم إلى آخر، فكانط يقول بخصوصية الرأي والحكم الجمالي، وأنه أمر فردي يعتمد على المعرفة والموضوع الحقيقي.

وعندما سعى كانط إلى تمييز الحكم الإستطيقي طَبَّقَ عليه أحكامًا منطقيةً مبنيَّةً على لحظاتٍ حَدَّدَ وفقها الشروط الشكلية للحكم الإستطيقي وهي:

– اللحظة الأولى وفقًا للكيف؛ حيث وضَّح فيها أن الحكم بالجميل مجردٌ من المنفعة أو الخير؛ لأنه تأملٌ صرفٌ، فنحن هنا نتلذذ بالشكل بدون الرغبة في امتلاكه أو البحث عن خيره ونفعه.

– اللحظة الثانية لتحديد الحكم على الذوق من حيث الكم، ويؤكد كانط في هذه اللحظة أن الذوق ينطبع بطابع كليٍّ، ويحدد بأنَّ الجمال يروق لنا بطريقة كلية لا تعتمد على التصور العقلي له، فوصف شيء ما بالجمال يستلزم أن يكون كذلك بالنسبة للغير أيضًا؛ ذلك لأنَّ الكل مطالبون بالموافقة عليه، وينتج عن ذلك شعورٌ باللذة يرجع إلى اقتناعنا بأن هذه الملكات عند غيرنا يُمْكِنُهَا –أيضًا– أن تأتلف على نفس النحو الذي تأتلف به عندنا[2].

(١) أميرة حلمي، فلسفة الجمال، (ص ١٠٨).
(٢) السابق، (ص١١٣).

– اللحظة الثالثة والتي نحكم على الذوق من خلالها على حسب وجهته؛ أي إن هناك علاقة منطقية وضرورية بين الجمال واللذة.

– اللحظة الرابعة للحكم على الذوق بناءً على الغاية، فمنطق كانط يُقرُّ بأنه لا ذوق من دون أن يكون هناك غايةٌ منه.

وانتهى كانط بعد تحديد شروط قيام الذوق إلى أن الجمال لا يوجد إلا بتوافر هذه الشروط، ويشير إلى أن هناك نوعين من الجمال:

- الجمال المقيَّد الذي يفترض ما ينبغي أن يكون عليه وما يتطابق معه، ومثال الجمال المقيد يكمن في الأجسام والمباني.
- الجمال الحرُّ الذي لا يفترض مسبقًا ما ينبغي أن يكون عليه الجميل، ومن أمثلته: الزخرفة والرسومات.

وعقد مقارنة بين الجميل والجليل، وجعلهما يتضمنان الشروط نفسها في الحكم على الذوق، غير أنه جعل الجميل هو اتفاق بين المخيلة مع الذهن، أما الجليل فهو اتفاق المخيلة مع العقل؛ ليتوجه نحو الأخلاق.

ويرى كانط أنَّ العمل الفني والفن الجميل هو العبقرية التي توجِّه الفن توجيهًا بعيدًا عن القواعد والأسس المفروضة.

الفن عنده هو اتفاقٌ بين الطبيعة والإرادة الإنسانية لصناعة التجربة الجمالية، وقد كان هذا الرأي هو الأساس لبناء المثالية الألمانية في علم الجمال؛ وبخاصة عند (شلنج) و(هيجل).

لقد كان لمبادئ وأفكار هيجل التي نُشِرَتْ بعد وفاته التأثير الكبير في فلسفة (ما بعد هيجل) التي انتقلت من مثالية كانط النقدية إلى المثالية المطلقة، وكانت أهم رؤاه الجديدة في الفن هي: الدعوة إلى النظر في الحقائق الإنسانية والطبيعية التي يصفها بالنسبية واعتبارها في الحكم على الجمال، وأنها قائمة على أساس روح الحضارة التي أوجدتها أو انبثقت منها؛ فهيجل تشبَّع بفكرة الشعبيات روح الأمة.

وقد أَكَّدَ هيجل ارتباط الفكر –باختلاف نظمه من فنٍّ وفلسفة ودين– بالحضارة التي ينتمي إليها، وبهذه الأفكار أعاد هيجل الاعتبار للمعيار التاريخي في الحكم على الأعمال الفنية؛ فالنظرة في الحركة التطورية لعلم الجمال وخصائصه "تكشف عن إشكالية تعود إلى منطلقه الأول، ثم إلى السياق الثقافي الذي نما ونطور فيه؛ ذلك أن مؤسسه ألكسندر بومغارتن (١٧١٤–١٧٦٢) أراد له أن يكون علمًا للإدراك الحسي لإكمال المعرفة العقلية المجردة، وهذا يعني أن علم الجمال بدأ وظلَّ مقصورًا على الإحساس، ومن هنا صار مفهوم الجمال نفسه حسيًّا، مع أن هذا ينطوي على مفارقة عميقة تتمثَّل في تعارض تجريدية المفهوم بوصفه قيمة ومعنى مع ماهيته الحسية"[(١)].

ويُعدُّ هيجل من أكثر الفلاسفة اهتمامًا بالمعايير الأيديولوجية في الفن، وأَعطى ذلك الاهتمام الكبير بسبب العلاقة التي تجمع بين المضمون والبناء الخارجي للعمل الفني، وهذا ما يجعل هيجل يُمجِّد الوحدة العضوية للعمل الفني، وأَدْخَلَ هيجل الفن إلى عالم ميتافيزيقي، وقد سلك في عرضه لمذهبه الجمالي مسلكًا ميتافيزيقيًّا؛ حيث جعل محور تطور العمل الفني هو الوعي الخاص بالروح المطلقة، "فما دامت الروح أسمى من الطبيعة فإنَّ سموَّها ينتقل بالضرورة إلى نتاجاتها؛ لذا كان الجمال الفني أسمى من الجمال الطبيعي لأنه نتاج للروح، إنَّ كلَّ ما يأتي من الروح أسمى مما هو موجود في الطبيعة"[(٢)]، وبهذا الدمج تَوَصَّلَ إلى تصنيف الفنون وجعلها متفاوتةَ القيمة حسب موادها.

وقَدَّمَ هيجل تصورات فلسفية للفن سار عليها الفلاسفة من بعده، فرتبوا الفن ترتيبًا تصاعديًّا حسب ما تتضمنه تلك الفنون؛ فعلى سبيل المثال: جعل فن العمارة في أدنى الفنون، وجعل من الموسيقى أعلاها؛ لكونها تُعَبِّرُ عن الإرادة والكون.

فقام الجمال عنده على مبدأ المفاضلة بين الفنون، واعتمد تصنيفه على أكثر الفنون قدرة على الكشف عن المحتوى وقدرة التواصل بين الفنون؛ حيث يرى أن "كل ما في

---

(١) هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٧م، (ص١١).

(٢) هيجل، مدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٨م، (ص ٨).

الوجود والحياة الإنسانية من ظواهر متشابكة قوامها وحدة اتصال"[١]، وأكد بكلِّ قوة ارتباط الفن بالدين والفلسفة، وأنها مظهر من مظاهر الروح المطلقة، وهذا ما يعرف عند هيجل بالجدل.

أما "شوبنهاور" فيرى أن الحكم على الجمال هو تقرير بأن الموضوع الفنيَّ أصبح موضوعًا لتأملنا الجمالي والفني، ولمَّا كانت الإرادة جوهرَ الوجود فهي تظهر في كلِّ شيء بدرجة معينة من الموضوعية والتحرُّر من كلِّ العلاقات، ويؤمن شوبنهاور بأنه قد يكون موضوع ما لا يمثل شيئًا ويتحول إلى موضوعِ جمالٍ، ويمكننا تفضيل شيء على آخر عندما يكون أقرب لتأملنا الجمالي، ويُعطي شوبنهاور للأدب وفنِّ التراجيديا الأهمية الكبرى، في حين جعل من فنِّ العمارة والنحت أدناها، وعلى هذا الأساس يُقدم "شوبنهاور" تصنيفًا هرميًّا للفنون حسب تعبيرها عن المُثل وقوة الإرادة.

ويؤكد شوبنهاور أن لا قيمة للفنون إن لم تكشف عن حقيقة الوجود، ولهذا جعل من التراجيديا المثل المعبِّر عن صراع الإنسانية في الطبيعة، أما الفنون التي تُقدِّم المنفعة أكثر من المثل والجمال فهي أقل قيمة للتأمل الجمالي؛ نحو: فَنِّ تنسيق الحدائق والعمارة وغيرهما.

والشعر هو أرقى الفنون عنده؛ لأن أساسه الخيال في التصوير المحسوس، وهو يجسده في كلمات ويميز بين أنواعه؛ فمنه الغنائي وهو أقل قيمة من الدرامي والتراجيدي الذي يعبر عن صراع الإرادة من أجل الاستمرار، واللذة الجمالية التي يكشف عنها الشعر التراجيدي مصدرها الإنسان وما يكابده من مصائب ونكبات تجعله يؤمن بأن الحياة ليست جميلة لندافع عنها.

وقد أعادت الفلسفة الكلاسيكية مع بداية القرن الثامن عشر الأهمية لتاريخ الفن اليوناني القائم على إحياء مثال الجمال المطلق، وكان لفنِّ النحت استجابة لدى كثيرٍ من الفلاسفة إلى جانب التصوير والموسيقى.

---

(١) أميرة حلمي، فلسفة الجمال، (ص١٢٣).

فقد جاء الفيلسوف "فريدريك نيتشه" بنظرية كانت ثورة على الرؤية الكلاسيكية السائدة قبله، وكان لآرائه المستوحاة من تلك الحضارة أثر واضح في فلسفة العصر الحديث بعدما استثنى منها تلك التفاسير ذات الجوانب اللاعقلانية.

وقد بدأ نيتشه بمؤلَّف حول "هوميروس" الذي تتضح فيه رؤاه الفلسفية في الفن، وانطلاقًا من هذا المؤلف أسس نيتشه لفن التراجيديا، فالحياة عند نيتشه هي إرادةُ قوةٍ ودافعٌ مستمرٌ للتجديد.

ويُعَدُّ من أبرز المؤثِّرات على فلسفة نيتشه –أيضًا– ما تبلور عن فلسفة "شوبنهاور" بنظريته القائمة على أساس أن سرَّ الإرادة الإنسانية هو القوة، و"فاجنر" ذي النظرة التشاؤمية التي ورثها عن الفن اليوناني؛ إذ يرى نيتشه أن هذه الأفكار والنظريات قد تساعد الألمان في إحياء تراثهم وأساطيرهم التراجيدية؛ ورأى أن أصول الفن والإنسانية تتمظهر في النموذج المزدوج بين خصائص الطبيعة الإنسانية، ويُعدُّ نيتشه من بين الفلاسفة الذين رأوا أن الفن وسيلة للكشف عن حقيقة الوجود المضمرة، فقد عرَّف "هيدجر" العمل الفني بأنه "إنشاء وإحضار لجوانب الموجودات الخافية المستترة"[(١)].

وظلَّ نيتشه يُمجِّد تلك المعتقدات التي تجعل من الوجود أمرًا خاصًّا وذاتيًّا ينظر إليه نظرة ذاتية خاصة؛ ونتيجة لذلك يرى أن الحقيقة الخالصة لا يمكن استجلاؤها إذا لم تُضِفْ عليها الذات معنىً ينبع من رغبتها واتجاهاتها، وقد مال في هذا الجانب إلى الإصرار على أن الإرادة الإنسانية والاختيار الإنساني هو القاعدة الأساس لتحكيم الفن والجمال، وانتهى إلى القول بأن "الفن والعلم والفلسفة ليست كلها إلَّا صورًا من الوهم يخلقه الإنسان لينظم بها عالمه، ومن أنواع التنظيم الوهمي الذي أنتجته عبقرية الإنسان في الفنِّ التراجيديا"[(٢)].

لم ير نيتشه مبدأ التوازن والجمال في العمل الفني حالة الثبات، بل يرى أن الحركة والاستمرار هما اللذان يعطيان الفن قيمتَهُ الإبداعية، ويجعلان فيه إثارة ودافعًا للخلق

(١) أميرة حلمي، فلسفة الجمال، (ص١٥٧).

(٢) فريديريك نيتشه، فلسفة الفن والوهم وإبداع الحياة، ترجمة: سمير الزعبي، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩م، (ص ١٠٢-١٠٣).

والإبداع، وبهما يحدث التغيير الذي يطمح إليه الإنسان، ويذهب إلى أكثر من هذا؛ حيث يرى أن أعظم عمل فني ينجزه الإنسان هو صناعة نفسه، ويعتبر أنَّ الأوبرا التي شهدها في عصره هي نفسها ما كان يعرف بالدراما أو التراجيديا القديمة.

ويصل نيتشه إلى نتيجة مفادها: أن القوى الإرادية هي المصدر الأول للإبداع والخلق الفني، وبهذا يجعل فلسفته الجمالية بدايات للاتجاه المعاصر الذي يعتمد على الباطن، ويسعى إلى اكتشاف القواعد والقوانين العقلية والمعرفة المنطقية المتوارَثة عن الفلسفة التقليدية، وعرف الفن بهذه النظرة اتجاهًا خاصًا يُعرف باللامعقول في الفن والأدب.

وقد انتهى القرن التاسع عشر الميلادي وقد خلَّفت المذاهب النقدية الفنية والأدبية شعارات متعددة عن أهمية الفن وعلاقته بالحياة، وبخاصة لدى رواد المذهب الواقعي والطبيعي في الفن والأدب، وَأَيَّدَهُمُ المفكرون الاشتراكيون في أن هناك ضرورةً تُقِرُّ بحتمية ارتباط الأدب والفن بتصوير الواقع الاجتماعي بعدما تغيرت أحواله، وظهرت تطورات كبيرة جرَّاء الثورة الصناعية، وهناك من دَعَوْا إلى فصل الفن عن الأخلاق ورفعوا شعار الفن للفن، والهروب من الواقع المترف، والبحث عن العالم المثالي، وقد شاعت هذه النظرية في فرنسا وإنجلترا وروسيا القيصرية حتى تشكَّلت ردة فعل تبلورت في فكرة أن للفن تأثيرًا على الحياة بكلِّ مجالاتها، وأنه قوة فاعلة يمكن أن ترفع الإنسان إلى أعلى المراتب كما يمكنها إنزاله إلى دَرَكِها.

ثانيًا: عند العرب:

اقتصرتْ نظرة الجمال عند العرب في عهود متقدمة على أنها حسية مادية، وعبروا عنها بالوصف الدقيق؛ كحسن المرأة وقوام الفرس والأطلال، فالإنسان العربي في زمن الجاهلية كان "يدرك عالمه الحسي في مخيلته المرتسمة من الظواهر الطبيعية القسرية بجفائها، فاستَبدل التعبير التصويري المجازي –دون وعي منه– بالمكون التقني الحضري، وبذلك يفصل ممارسة الصياغة المدنية التي لم يفلح في خلقها من مشارب التفكير، مُعوِّضًا إيَّاها باللجوء إلى استخدام مبدأ إنتاج الشكل التصويري في مجازه النابع من فكرة الشيء العياني وتجسيده في قالب فنِّي، فعكست الكلمة الشعرية صورة الشيء المادي المرتسم في

مخيلته، فاقتضى التطابق بين الكلمة والصورة والصورة والرسم التعاملَ مع الانسجام والإيقاع في الفن، وهو ما يُمكن التعبير عنه بمقياس الجمال في أثرهم الفني"[١].

وهكذا تبلورت حقيقة التعبير عن الجمال الشعري الذي يُعدُّ من أكبر النماذج الخطابية التي استخدمها الإنسان العربي لحقبة زمنية طويلة الأمد، وهناك من يُفنِّد هذه الفكرة ويرى أنَّ العرب عَرَفُوا منذ العصر الجاهلي الجمالَ المعنويَّ إلى جانب المادي الحسي، وقد تمثَّل الجمال المعنوي لديهم في الكرم والشجاعة والصبر والبطولة والذكاء والفطنة[٢]، واختيار الله تعالى العرب للرسالة الخاتمة لسلامة فطرتهم وصفاء سليقتهم؛ فهم يدركون معنى الحق والخير وبالتالي الجمال، بعيدًا عن كلِّ التعقيدات والنظرات الغيبية، فقد أشار كثير من الدارسين للأدب الجاهلي إلى أن الشاعر الجاهلي وصل إلى ذروة البلاغة والبيان؛ فعبر بالمدح والهجاء والحماسة انطلاقًا من عاطفة جياشة ممتلئة بأسرار الجمال، فكان الشعر أبلغ وسيلة للتعبير عن مواطن الجمال تعبيرا ذاتيًّا دون تأثيرات فكرية خارجية.

وحين جاء الإسلام جعل الجمال منبسطًا في كل شيء، وحرَّك الحواس لتَحَسُّسِه في الكون، يقول محمد قطب: "والفن الصحيح هو الذي يهيئ اللقاء الكامل بين الجمال والحق، فالجمال حقيقة في هذا الكون، والحق ذروة الجمال، هنا يلتقيان في القمة التي تلتقي عندها كل حقائق الوجود"[٣].

قال الله ﷻ: ﴿أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى ٱلْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ ﴿١٧﴾ وَإِلَى ٱلسَّمَآءِ كَيْفَ رُفِعَتْ ﴿١٨﴾ وَإِلَى ٱلْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ ﴿١٩﴾ وَإِلَى ٱلْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ ﴿٢٠﴾﴾[٤]، وهذه محاولة لإيقاظ الحس الجمالي وتطهير الذوق والخروج من رتابة الحياة، وقد قال تعالى: ﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴿٦﴾﴾[٥]، وهنا استثارةٌ

(١) عبد القادر فيدوح، الجمالية في الفكر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م، (ص ١٢).
(٢) د. محمد على غوري، مدخل إلى نظرية الجمال في النقد العربي القديم، مجلة القسم العربي، العدد الثامن عشر، ٢٠١١م، (ص١٢٩).
(٣) د. محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت – لبنان، ١٩٨٦م، (ص٦).
(٤) سورة الغاشية، الآيات (١٧-٢٠).
(٥) سورة النحل، الآية (٦).

للنفس البشرية للبحث فيما حولها من جمال وإبداع الخالق تعالى، وعندما قص علينا القرآن الحكيم قصة قارون صوّر لنا كيف بُهِتَ الذين خرج عليهم قارون في زينته فتمنوا أن يبلغوا مبلغه، قال تعالى: ﴿ فَخَرَجَ عَلَىٰ قَوْمِهِۦ فِى زِينَتِهِۦ ۖ قَالَ ٱلَّذِينَ يُرِيدُونَ ٱلْحَيَوٰةَ ٱلدُّنْيَا يَٰلَيْتَ لَنَا مِثْلَ مَآ أُوتِىَ قَٰرُونُ إِنَّهُۥ لَذُو حَظٍّ عَظِيمٍ ﴿٧٩﴾ ﴾[1].

وقصَّ علينا حال النسوة اللاتي قطَّعن أيديهن انبهارا بجمال يوسف عليه السلام فقال تعالى: ﴿ فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَـًٔا وَءَاتَتْ كُلَّ وَٰحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ ٱخْرُجْ عَلَيْهِنَّ ۖ فَلَمَّا رَأَيْنَهُۥٓ أَكْبَرْنَهُۥ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَٰشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَآ إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ ﴿٣١﴾ ﴾[2]، ومن أسماء الله الجميلُ؛ فقد ثبت في الصحيح: "إنَّ اللهَ جَميلٌ يُحبُّ الجمال"[3].

وعلى الرغم من هذا إلَّا أن الإسلام سعى إلى تهذيب الذوق عند الإنسان، وحثه على التدبر في الجمال الرباني الذي عَكَسَهُ في مخلوقاته.

أسس نظرية الجمال عند العرب:

لقد رأى الجاهليُّ الجمال فيما حوله فتمتَّع به ووصفه بما يمتلك من أدوات التعبير التي كادت تنحصر في الشعر، فصوَّر كلَّ جميل أحسَّ به ووصف أحاسيسه تجاهه، فيقول إبراهيم طه أحمد: "العرب تذوقوا كثيرًا من جمال الأدب، وعرفوا عيوبه قبل أن يعرفوا هيكل لغتهم، عرفوا الجميل من الصياغة قبل أن يُحللوا هذه الصياغة، ووضعوا الألفاظ لتُحدث جمالًا خاصًّا، عرفوه طبعًا لا تَعَلُّمًا، فليس عجيبًا كذلك أن يدركوا بعض عناصر الجمال"[4]، فالشعر ديوانهم، وضعوا فيه كلَّ شعور جميل، فكان مستودعًا لأحاسيسهم الجميلة.

---

(١) سورة القصص، الآية (٧٩).

(٢) سورة يوسف، الآية (٣١).

(٣) في صحيح مسلم عن ابن مسعود رضي الله عنه أن رسول الله ﷺ قال: "إن الله جميل يحب الجمال"، انظر: مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري (ت: ٢٦١هـ)، المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله ﷺ، صحيح مسلم، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، كتاب: الإيمان، باب: تحريم الكبر وبيانه، رقم (١٤٧) (٩١)، دار إحياء التراث العربي، بيروت، (٩٣/١).

(٤) إبراهيم طه أحمد، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، المكتبة العربية، بيروت – لبنان، ١٩٨١م، (ص١١-١٢) (بتصرف).

وحين جاء الإسلام تَغَيَّرَ هذا الخطاب من الوصف إلى النظر في الأمور من حيث حكم الشرع، وترتيب الكون، وأخذ الجمال هنا مجريين:

- المجرى الأول كان موضوعيًّا بين المُطلَق والمحدود؛ فالمطلق هو جمال الألوهية الكامل، فالجمال صفة لازمة لله ﷻ وحده، وأما المحدود فيتمثل في المخلوقات التي تستمد جمالها من الربوبية المقدسة.
- المجرى الثاني كان ذاتيًّا؛ فيتضمَّن التصور الذاتي للمَثَل الأعلى للجمال، ويرى الغزالي أن: "حُسْن كلِّ شيء وجماله في كماله اللائق به"(١).

ومن المفاهيم التي أَثَّرَتْ في صياغة نظرة الجمال لدى الفلاسفة العرب المسلمين مفهوم التناسق مع الفطرة، بحيث لا يشذ فيها شيء عن الفطرة والطبيعة التي خلقها الله وأبدع في خلقها وترتيبها، ومن تلك الخطابات العامة نلمس بعض الأسس النظرية لمفهوم الجمال عندهم، واختلاف ذلك باختلاف التطور التاريخي والظروف التي تماشت مع المصطلح.

إنَّ قضية الجمال عند العرب لم تتبلور في نظرية قائمة بذاتها على الرغم من تلك الأعمال التي سلَّم بها المفكرون والفلاسفة العرب القدامى، ولكنَّ آراءهم وأفكارهم في هذا المجال كانت قريبةً جدًّا مما توصلت إليه الأبحاث الحديثة فيه، فأبو حيان التوحيدي بنزعته الفلسفية العقلانية يتناول علم الجمال من حيث تناولته النظريات الحديثة، ونتيجة لتأثره بالثقافات الوافدة عن طريق الترجمة التي أفاد منها الكثير ليُقيمَ أسسًا لهذا العلم في الفكر العربي، "فقد كان فنانًا وفيلسوفًا فنيًّا، ولعله أولُّ عربي وضع علم الجمال العربي مأخوذًا من آراء معاصريه ومدمجًا بأسلوبه، بل لعله أضاف إليه من أفكاره وحصر فيه من الآراء المتفقة مع آرائه ما يجعله أقرب إلى فلسفته الخاصة"(٢).

وقد اقترن هذا الجمال عند التوحيدي بالكمال الذي ينشده للعالم الآخر ضمن جملة من المستويات وزَّعها عبر مستوى الوجود والمعرفة والمقياس الجمالي، ووفقًا لهذه

(١) أبو حامد محمد بن محمد الغزالي الطوسي (ت: ٥٠٥هـ)، إحياء علوم الدين، دار المعرفة، بيروت، (٢٩٩/٤).
(٢) عفيف بهنسي، فلسفة الفن عند التوحيدي، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٧م، (ص ١٣).

المستويات المتكاملة تتجسد المعرفة وتتبلور القضايا الجمالية التي شكَّلت رؤية أسَّست لعلم الجمال عند العرب في زمن متقدِّم، "فأبو حيان التوحيدي بلغ الذروة في فهمه حركة الكون كما تداولتها ثقافة عصره، وقد أقام نسقه الفلسفي على هذه المبادئ وما عُرف عنده بمقولة وجود الحقِّ الأول، وعلى هذا يتصور التوحيدي رؤية العالم في ضوء نظرية الأنساق الكلية، انطلاقًا من مبدأ الذاتية التي تتعامل مع الوجود ضمن حركة التطلع لمعرفة الله، ولعلَّ مردَّ ذلك في منظور أبي حيان أنه لا جمال للإنسان بطبيعته، بل بالتحقيق المطلق لحركته الدائبة التي ترغب في معرفة صفات الحق"[(١)].

إنَّ تعامل الإنسان مع حركة الوجود في ديمومة يُحقِّق أمثل قيمة إليه من حيث إدراكه للعالم المطلق الذي يُحقِّق أعلى صفات الكمال والذي لا يَقْدِر أيُّ نص أن يؤدي معناه؛ لتعلقه بالعالم الآخر البعيد عن الابتذال والمادية، وهذا ما ينمُّ عن جمال إلهي مطلق، أما ذلك الجمال المقيد فيقع الكمال الإنساني الصوري في أعلى مراتبه، وعلى هذا النحو يرتقي الإنسان بمستوى الإدراك عنده وبالتالي يحقق أعلى المراتب والكمال الإنسانيين.

هكذا يقف التوحيدي من الجمال ويعتقد نسبيته عندما ربطه بالكمال، فهي متفاوتة؛ منها الفطرية ومنها المكتسبة والمرغوبة والمنبوذة، ومنها ما يخضع للعقل وما يخضع للعاطفة، والاستحسان يكون على قدر تلك المرجعية.

ويرى التوحيدي أنَّ للجمال خمسة مواطن تَمَثَّلَتْ في: الطبيعي الذي ينقل الأساس الحسي كما هو في الطبيعة، والاجتماعي الذي ينتقل بالعادة والثورات الاجتماعية وتعارف الناس عليه، والديني وهو ما يجعله الشرع متعة، وما نهى عنه، والعقلي الفكري، وما يتقبله العقل والبصيرة.

فطبيعة المعرفة الجمالية عند التوحيدي تقوم على مدى "معرفة النفس التي هي جزء من كلٍّ، ولا بد لمعرفة الكل من معرفة الجزء، وإن كانت تلك المعرفة لا تقتصر على العقل أداة لها، بل تعتمد –أيضًا– على الحس الإنساني أداة للعقل في الإدراك والمعرفة، ولما كانت هذه النظرية تنطلق من أسس دينية صوفية قائمة على دعوة الإنسان إلى التسامي

(١) عبد القادر فيدوح، الجمالية في الفكر العربي، (ص ٦٢).

لمعرفة الخالق موجِد الموجودات عن طريق المعرفة وإعلاء شأن العقل على الحواس؛ لأن العقل يستضيء بالعلة الأولى –فإنَّ التوحيدي يرى العالم ويفسر وجود الأشياء تفسيرًا دينيًّا صوفيًّا، يغلب فيه مفهوم الإله على مفهومي الإنسان والكون"[(١)].

يقف رأي التوحيدي في تماسٍّ مع ما نادى به أفلاطون في نظريته المثالية عندما تعلق الجمال عندهما بعالم المثل والكمال، إلَّا أنَّ التوحيدي يرى "أن صفات الله وأفعاله هي المثل الأعلى في الحسن، وأنَّ الأشياء كلَّها تستمد جمالها من تلك الصفات والأفعال"[(٢)]، فالله هو الجمال ومصدره في الأشياء، وصفاته هي مبلغ الكمال والجمال؛ "لأنها هي سبب حُسنِ كلِّ حَسَن، وهي التي تفيض الحسن على غيرها؛ إذ كانت معدنه ومبدأه، وإنما نالت الأشياء كلها الحسنَ والجمال والبهاء منها وبها"[(٣)].

ويلمس التوحيدي ذلك الفارق بين الجمال في الطبيعة والجمال في الفن، ويرى أن جمال الطبيعة يحتاج إلى صناعةٍ حتى يكتمل، ومصدر هذه الصناعة انعكاسات النفس والعقل على الطبيعة، وهذا ما عُرِفَ بالمحاكاة عند اليونان، وبهذا تتجسد لنا فكرةُ الجمال في صورة مشكلات فكرية.

ومن الفلاسفة المتصوفة الذين خاضوا –أيضًا– في مسألة الجمال ابنُ عربي الذي لم يبتعدْ عن الموقف الديني المؤسِّس لمفهومه في الجمال، فقد انطلق من عقيدة وحدة الوجود، وذهب ابن عربي إلى أن الجمال ما مثَّل الجلال والجمال وأنهما مقترنان على الدوام لتحقيق الجمال؛ فالجلال قوة والجمال مظهر من مظاهر اللطف واللين، وهذا ما يتجلى في عظمة الخالق الذي يُمثِّل بصفاته وعظمته كل خصائص الجمال بين القوة والعظمة والرحمة واللطف.

---

(١) حسين الصديق، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، دار القلم العربي، حلب – سوريا، ط١، ٢٠٠٣، (ص٩٣).

(٢) المرجع السابق، (ص ٩٤).

(٣) أبو حيان التوحيدي، الهوامل والشوامل، تحقيق: سيد كسروي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط١، ١٤٢٢هـ-٢٠٠١م، (ص ٦٩).

وقد ذكر ابن عربي أن الله يتجلى لعباده بجلاله وجماله ورهبته، فيقول في ذلك: "ولحضرة الجلال السبحات الوجيهة المحرقة، ولهذا لا يتجلى في جلاله أبدًا، ولكن يتجلَّى في جلال جماله لعباده، ففيه يقع التجلي"(١)، ولهذا الجمال الرباني أثر مذهل على النفس، فالألوهية في نظر ابن عربي هي المصدر الأول للجمال، ولم يعرف الإنسان الجمال إلَّا حين عرف أن الله جميل ويحب الجمال، والإنسان في بحثه عن الكمال يسعى إلى التحلي بكل ما جعل الله فيه جمالًا ورفعة من طاعة وخُلُق.

لقد حرص الفلاسفة والمفكرون العرب على غرار التوحيدي وابن عربي ومن جرى مجراهم على تحسُّس الجمال وعناصره التي أثاروها والنزوع إلى الكمال واستشراف المراتب العلى وإدراك الجمال الحق، ووضعوا القاعدة السليمة للوقوف على ما هو جميل، بما في ذلك كمال العمل الفني، وتحروا في ذلك الصدق والأمانة واعتبروا ذلك أهمَّ مبدأ من مبادئ الجمال، "ومن هنا تزايدت القطيعة بين الصورة والمادة وصولًا إلى الجوهر أو الجمال المطلق، ويتفق الفلاسفة الصوفيون... على أنَّ الجمال المطلق هو الكمال الذي لا يُقنَّن في مادة ولا يتكيَّف بشكل أو هيئة، والذي يُحقِّق متعة روحانية لا حسية؛ لأنه ينتسب إلى عقل نسبي، بل إلى العقل الأول، وهكذا فإنَّ الكمال المطلق خالص من أَسر المادة"(٢).

ويصل الغزالي إلى فكرة مفادها: أن الصورة ظاهرة جلية وباطنة خفية، وكذا ندرك بعضها بالحس والإدراك، وما لا تدركه الأبصار تَتَلَذَّذُهُ البصيرة، ومن حُرم البصيرة لن يدرك ولن يحسَّ ولن يتلذذ؛ لأن عمق الباطن هو الذي يعطي الأمور الجمال الحقيقي، فالغزالي قد جعل الجمال الظاهر من شأن الحواس والجمال الباطن من شأن البصيرة(٣)،

(١) محيي الدين بن عربي، الفتوحات المكية، تحقيق: أحمد شرف الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، (ج ٣)، (ص٥٤٣).
(٢) عز الدين إسماعيل، الأسس الجمالية في النقد العربي، (ص ٣٣).
(٣) أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، (٣٠٠/٤).

ويؤيد فكرة أن الروح أساس الحكم على الجمال دون أن يخضعه إلى عمل معين، وكان حكمه على الشعر معياريًّا ماديًّا وأنه كلام حَسَنُه حَسن وقبيحه قبيح[1]، وعلى هذا الأساس يتجلى الجمال بحضور الحسن وغياب القبح عند تحسُّس مواطن الجمال.

وخلاصة القول: إنَّ العرب قد تحدثوا كثيرًا عن التزيين والحسن والقبيح وعذوبة اللفظ ورشاقة المعنى والوصف ومصطلحات أخرى لها دلالات جمالية تحتاج إلى الدراسة والبحث؛ حتى نكشِف عمَّا وصل إليه العرب من ذوق ومعرفة بالجمال والحكم على الأشياء به، كما ارتبطت الأسس الجمالية عندهم بالأخلاق التي اتصف بها العرب؛ كالكرم والشجاعة والإيثار... إلخ، والنقد القديم زاخرٌ بالأفكار وكثير من القضايا الإنسانية؛ ومنها الجمال الذي ضرب بجذوره العميقة، انطلاقًا من بيئة بسيطة وعقيدة خالصة مرورًا بكلِّ العصور التي عاشها العرب.

(١) أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، (١٢٦/٣).

المبحث الثالث:
جدلية العلاقة بين الشعر والفكر

شغلت قضية الفكر واللغة النقَّاد والبلاغيين وعلماء الكلام منذ القدم، فلا نجد أحدًا منهم إلَّا وطرق هذا الباب مؤمنًا بأن هذه القضية "من أهم مقومات العمل الأدبي ومن أقوى دعائمه"(١)، وقد اجتهد في ذلك النقاد والبلاغيون العرب كلَّ الاجتهاد؛ سعيًا لكشف العلاقة بينهما، فتضاربت الآراء فقالوا بالانفصال وقالوا بالاتصال وقال فريق آخر: إنهما متلازمان؛ اللغة من الفكر والفكر من اللغة.

وقد احتلت مكانة الشعر الصدارة في معظم تلك النقاشات الدائرة حول العلاقة التي تربط الشعر بالفكر، وقد رأى الجاحظ أنَّ اللغة هي تجلٍّ للفكر، وأشار إلى أهمية البيان، وجعل اللفظ والمعنى متطابقين لا يكتمل الواحد دون الآخر؛ "فالأسماء في معنى الأبدان، والمعاني في معنى الأرواح، واللفظ للمعنى بدن، والمعنى للفظ روح"(٢).

ولا يزال الإشكال يطرح نفسه حول العلاقة التي تربط الشعر بالفكر، والإجابة عن هذا الطرح تجعلنا نفكِّر في علاقة الكلمة ودلالتها، وبمعنى أوضح علاقة اللغة بالفكر؛ "فاللغة والفكر وجهان لعملة واحدة، فلا بدَّ للفكر من لغة يُعبِّر بها الإنسان عن أفكاره ورغباته، ولا بدَّ للغة من فكر حتى يطوِّرها ويسمو بها"(٣).

إنَّ الحديث عن العلاقة بين الفكر والشعر هو بحث بين عالمين مختلفين من حيث الأسس ومتلازمين في الوقت ذاته، والخوض في هذه المقاربة هو خوض إبداعي يتماهى مع الحالة التي تُصيب الذهن عند محاولته المزج بينهما؛ فالشعر يتشكَّل من خلال لغة وأسلوب بينما الفكر هو رؤية، والمزج بينهما يُولِّد لحظة شعرية جديدة مصوغة الانسجام

---

(١) مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي عن العرب، مكة للطباعة، القاهرة، ١٩٩٨م، (ص ١٩٦).

(٢) الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، طبعة ٢٠٠١، دمشق، سوريا، (ص ٤٤)، موقع اتحاد الكتاب العرب، http://www.awu-dam.org

(٣) د. أحمد عبد الرحمن حماد، العلاقة بين اللغة والفكر: دراسة للعلاقة اللزومية بين الفكر واللغة، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٥م، (ص٧).

والتقارب من أجل ذلك، ويحتاج الموقف إلى تناغم بين الفكر والشعر من حيث إنَّ كلًّا منهما يُقدِّم خدمة للآخر حتى يستمر.

ثم إنَّ الشعر من أهمِّ الأجناس الأدبية القابلة للتجريب اللغوي والفكري؛ حيث إنَّه يُقدِّم قضية أو فكرة ما بأدوات فنية وأسلوب بياني مدهش يأسر أُذُن المتلقي ويترك فيه أثرًا، ورغم أنه كلام ولكنَّ لغته الموسيقية العذبة والإيحائية التي تُولِّد اللذة تجعله أجود وسائل التواصل، والنصُّ الشعري يقوم على مجريات تدور حول الشاعر أو تجربة شعورية يُعايشها، فيحاول تفسيرها أو تقديم حلول لها، وفي محاولته هذه يلجأ إلى فهم مشكلات الحياة والتناغم مع الطبيعة، وهنا تتبلور إشكالية حدود العلاقة بين الشعر والفكر.

يعتمد الشعر في نظمه على الخيال واللغة الموحية التي يخرجها في أغلب أحيانه من معناها القاموسي إلى المعنى المجازي، وانكبابه على البيان والبديع يجعله لونًا من ألوان الفن المتعدِّد الدلالات، بينما الفكر قائم في أساسه على المنطق والتفسير والواقعية والمباشرة في طرح الظواهر الإنسانية، فالمفكر ليس كالشاعر، فعليه أن يتعامل مع الحقائق بدقة والبحث عن حلول ليخرج من مشكلة معينة.

ولمَّا كان الشعر في الأمم القديمة شكلًا من أشكال التفكير فقد كانت أبجدياته – التفكير– قائمة على الخرافات والأساطير وتَكهُّناتٍ ناتجة عن هواجس وخيال وشعور، وهذا ما جعل الخيال سابقًا للفكر، وغدت بذلك الأساطير منهل المعارف والحقائق لدى إنسان تلك الفترة الزمنية ولم يتجاوز ذلك؛ "لأنه لم يصل إلى مرحلة امتلاك الأفكار المجردة، أو اللغة ذات الدلالات المجردة المستقلة عن الأشياء... وبالتالي فإنه لم يكن يفكر بوساطة المفاهيم المجردة، وإنما بوساطة الصور الشعرية"[(١)].

فكان للأسطورة الحظ الوافر في تشكيل الرؤى، ووسيلتها في ذلك لغة الشعر، وملاحم الإغريق أكبر نموذج يعبر عن ذلك، التي جمعت فيها المعتقدات الدينية، وامتزجت فيها الحقائق مع الخرافات العالقة بالأذهان، فأنتجت أدبًا خياليًّا، لم يخدم الفكر حتى يُعبر عمَّا كان في حقيقة الوجود، واستمرت الحال حتى جاءت الأديان السماوية لتجعل الإنسان يتدبَّر في وجوده ويُفكِّر ويزيح الكثير من التناقضات التي لم يكن ليعرف

(١) محمد راتب حلاق، الشعر والفكر، مجلة الموقف الأدبي، العدد (٣٦٨)، كانون الأول ٢٠٠١م، (ص ٤٨).

كيف يفسرها قبل أن يتشبع عقله ويستنير، فمقولة ديكارت الشهيرة "أنا أفكر إذًا أنا موجود" دليل قاطع على ارتباط الوجود بالتفكير.

ومع تقدم المعرفة وازدياد الرغبة فيها وحب الاستكشاف والاتساع في الإنتاج الأدبي وجبت الحاجة إلى فصل النصوص، وبالتالي فصل النص الشعري عن النص الفكري؛ ليتفرَّغ كل واحد لوظيفته الأساسية، كون الفارق الجوهري بينهما هو البعد الوظيفي، فالشعر بطبيعته الجوهرية يكتسب كينونته من اللغة والأدوات الفنية، بينما الفكر ينبثق من الحقائق والظواهر وما ينجم عنهما من علاقات منطقية تكون معبرة عن مادة التفكير.

إنَّ تداخل الشعر مع الفكر ضمن التجربة الإنسانية من شأنه تأسيس نموذجٍ فني جميل يعتمد على خصائص كلٍّ منهما، مع الحيطة أن يغلب عنصر على آخر مما يقضي على الإبداع، بحيث تحضر الجمالية أو تستحيل بوجه آخر، فقد أُوخذت بعض المحاولات التي تداخل فيها الفن والفكر قديمًا؛ إذ آخذ أفلاطون هوميروس على خوضه في مسائل العلم والفكر، في حين كان هو شاعر أكبر ملحمة عرفها التاريخ –الإلياذة والأوديسة– "فمن أين له مواقف خاصة بصنعة الطب أو الملاحة أو فن قيادة العربات أو صيد السمك؟ لا يُجيد شرحها المنشد، وإنما يجيده الطبيب والملاح...؛ لأن هؤلاء يتكلمون عن قواعد وفن، أما المنشد فهو كالشاعر لا يصدر إلَّا عن موهبة إلهية"[(١)].

وعندما تحقق للفكر حالة من الاستقلال عن الشعر –بعد التطورات التي شهدها عبر العصور– بدأت تتحدَّد معالم التفكير بعيدًا عن الخرافة والأسطورة، قال أرنست كاسير: "ونحن إذا أردنا التغلب على سلطان الأسطورة علينا أن نبحث عن القوة الموجبة المسماة معرفة الذات وعلينا أن ننميها، فعلينا أن نتعلم كيف نرى طبيعة البشر في ضوء أخلاقي بدلًا من رؤيتها في ضوء أسطوري"[(٢)].

ومع حاجة الإنسان للمزيد من البحث المنهجي كان الشعر –أيضًا– يشهد ذلك التطور والحضور بقوة بعدما كان مجرد محاكاة للطبيعة وتقليدًا لها؛ فالشاعر "يُحاكي

(١) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ت)، (ص ٢٩).
(٢) أرنست كاسير، الدولة والأسطورة، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥م، (ص٨٩).

عالم المحسوسات، وهي نفسها إذًا ليست سوى محاكيات للعالم العلوي"[(١)]، بينما احتلَّ الفكر المراتب العليا لأنه من الفلسفة، وهي أسمى صفات الحقيقة في تلك الحقبة الزمنية التي شهدت فكرًا فلسفيًّا متدفقًا.

وجاء أرسطو ليجعل من الشعراء قادة، ولم يكن التمييز بين الحقيقة والخيال قائمًا في تلك الحقبة، فوجد أنَّ قيمة الشعر تكمن في المتعة التي يُحدثها والفكر الذي لم يتجلَّ إلَّا ضمن التكهنات والأعراف المتوارثة عن الأساطير، ولم تلبث هذه الأفكار أن تستمر بمجيء الديانات، وبخاصة الدين الإسلامي الذي يمجد العقل، وقد حارب الشعر عندما دافع القرآن الكريم عن النبي ﷺ من أن يكون شاعرًا، قال ﷻ: ﴿وَمَا عَلَّمْنَٰهُ ٱلشِّعْرَ وَمَا يَنۢبَغِى لَهُۥٓ ۚ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْءَانٌ مُّبِينٌ ﴿٦٩﴾﴾[(٢)]، وقال ﷻ: ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾[(٣)]، وهنا يظهر الحكم الصادر بأحقية العقل والفكر في إنتاج المعرفة، والمجتمع حيٌّ طالما ينتقد ويُجدِّد طرائق تفكيره.

إنَّ الكشف عن حقيقة العلاقة بين الشعر والفكر يتطلَّب البحث عن العلاقة الوثيقة بالعملية الشعورية والعقلية التي تتمُّ داخل عقل الإنسان، وقد وضع أفلاطون في نظريته حول العلاقة بين الشعر والفكر حدًّا فاصلًا؛ لأن القدرة التي يتمتع بها الفكر في الكشف عن الحقائق لا يمكن أن تكون في الشعر، "فقد خاض الفكر لدى أفلاطون لأجل الحقيقة معركة كبيرة، كما هي حال الشعر، وفي معظم فصول حواراته تحس هذه المعركة، ففي الحوارات الدرامية تتصارع الأفكار، وخلف هذا الصراع هناك صراع أعلى يمكن التكهُّن به، وأعظم صراع هو ما قررته الفلسفة، ويبدو وكأنه قد وُلد من أجل الشعر، وعلى هذه الطريقة في كل محاورة يجري الاحتكاك بالشعر، وفي هذا الاحتكاك تحس عدالة ومتانة الشعر"[(٤)].

---

(١) العربي الذهبي، شعريات المتخيل: اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠م، (ص ٨٥).

(٢) سورة يس، الآية (٦٩).

(٣) سورة الشعراء، الآيات (٢٢٣-٢٢٦).

(٤) مارتي هيدغر، في الفلسفة والشعر، ترجمة: عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٦٣م، (ص٣٥).

أما الدراسات اللغوية المعاصرة فقد قدَّمتْ آراءً مختلفة تُوضِّح حدود هذه العلاقة، وتمخَّض عنها موقفان: موقف يقول باستقلالية اللغة عن الفكر استقلالًا غير نسبي؛ حيث يوجد تأثير متبادل بينهما، ومن رواد فكرة استقلال الفكر عن اللغة الفيلسوف الفرنسي برغسون وديكارت فاليري، ونزعتهما في ذلك حَدْسيَّة؛ فيرى برغسون أن العلاقة هي علاقة تمايز وانفصال وأنَّ اللغة معزولة عن الفكر، وأصحاب نظرية العزل "يُجرِّدون التفكير من جميع ارتباطاته الحسية المادية باللغة، وينظرون إلى كلٍّ منهما بمعزل تامٍّ عن الآخر"[(١)].

وأشار برغسون في حديثه عن اللغة وعلاقتها بالفكر إلى كيفية فشلنا في التعبير بصفة كاملة عمَّا تشعر به أرواحنا؛ فلذلك يبقى الفكر أوسع من اللغة وأشمل منها، وبذلك يرى أنَّ اللغة عاجزةٌ عن مسايرة ديمومة الفكر واستمراريته المطلقة.

أمَّا أنصار التطابق الذين ينادون بأن اللغة والفكر على اتصال وتطابق فيذهبون إلى أنه لا يمكن أن يُوجد فكر من دون لغة، وممن دعوا إلى ذلك العالم اللغوي دي سوسير وميرلونتي، ويرى أنصار هذا الموقف أنَّ "نموَّ اللغة يعتمد إلى حدٍّ كبير على نموِّ الفكر وتطوره"[(٢)]، فاللغة عندهم تُعبِّر عن الفكر لا محالة، فيقول العالم دولا كروا: "إنَّ الفكر يَصنَع اللغة في الوقت نفسه الذي يُصنَع فيه من طرف اللغة"[(٣)].

إن الحقيقة القائمة دائمًا هي: أن اجتماع العاطفة بالعقل هو ما يعطي الإنسان قيمة في الوجود، ورغم ذلك التناقض بين الشعر والفكر من حيث المبادئ والأسس المكوِّنة لكلِّ عنصر إلَّا أنَّهما يندمجان عندما يكون الشاعر متأملًا في الحياة وممتلكًا النزعة الفلسفية فيها؛ بحيث تتولد عنده مجموعة من التساؤلات وتتزاحم حتى تُقحمه في دائرة التفكير، ونماذج هؤلاء الشعراء كثيرة، فنجد في العصر العباسي أبا العلاء المعري الذي كانت تجربته واضحة في هذا العصر.

ونجد في الشعر المعاصر تلك الرؤى السريالية للشاعر أدونيس الذي كان أكثر النماذج تعبيرًا عن الاندماج الفكري الشعري، ومن الطبيعي أن نجد كلَّ شاعر مفكرًا؛

(١) د. حامد كاظم عباس، جدلية اللغة والفكر، مجلة كلية الآداب، العدد ٩٧، (ص١٧٠-١٧١).
(٢) أنيس فريحة: نظريات في اللغة، دار الكتاب، بيروت، ١٩٧٣م، (ص ١٥).
(٣) د. أحمد عبد الرحمن حماد، العلاقة بين الفكر واللغة، دراسة للعلاقة التلازمية بين الفكر واللغة، (ص ١٧).

وبالتالي تظهر نزعته العقلية في نصوصه، ثمَّ إن التطور الكبير الذي شهده الشعر العربي كان نتيجة خضوعه للعمليات العقلية؛ لأنه تَوجَّب في ذلك مسايرة روح العصر، وبالتالي لم يكن هناك مهرب من إيجاد علاقة تربط بين الفكر والشعر بشكل أو بآخر، خصوصًا عندما نجد الاهتمامات مشتركة بينهما، وهي مشكلة الإنسان، رغم أن إشارة الشعر للإنسان تكون إيحائية وإشارة الفكر تكون عقلية تفسيرية تبحث عن الحقيقة المطلقة.

فالشاعر يصوغ أفكاره من العالم الذي يندمج فيه، فتكون أفكاره نظرةً عميقة لهذا الوجود، وحينها يحاول ترجمتها في عمل فني بواسطة لغة تكون أوقع في النفس، وأكثر تأثيرًا، "فما يمنح الرؤيا فتنتها وتأثيرها أنها لا تسير في اتجاه واحد... بل هي سعي دائم لرؤية الشيء ونقيضه، والكثير من شعرية هذه الرؤيا وما فيها من كشف وفاعلية يكمن في غناها بالتعارض والشمول والقلق، فهي ليست موقفًا مطمئنًا مستريحًا لأجوبة جاهزة، بل تَوْقٌ وتساؤل دائمان، ومسعى في اتجاه أجوبة أشد إرباكا"[١].

ومن أجل تحقيق المعرفة ينبغي على الشاعر أن يُجسِّد ما هو جوهري في تلك التجربة الفنية، فالعبثية وضعف القيمة الفنية للعمل يجعلانه بلا أفق، وعلى هذا الموقف يقول خليل حاوي: "إن انصهار الفكر في وهج الرؤيا يحيله إلى نظرة شعرية تُعبِّر عن ذاتها بالعنصرين: الصورة والإيقاع، غير أنه ليس ضروريًّا أن تختفي الصيغ الفكرية تمامًا في الشعر، لكنها متى استقلت به حوَّلته عن طبيعته إلى تقرير نثري، ويكون السؤال أساسيًّا وجوهريًّا: هل انطلق الشاعر من رؤيا أم من فكرة مجردة؟ في الحالة الأخيرة يأتي الشعر باردًا جافًّا مهما حاول الشاعر أن يُسبِغ عليه من صيغ المجاز الذي يلتصق بالفكرة التصاقًا خارجيًّا"[٢].

فالشاعر أثناء معالجته للأفكار لا يجب أن ينقلها إلى فضاء النص كمادة خام، بل عليه أن يُعيد ترتيبها وأن يسبغ عليها تجربته الفنية، بحيث لا يبتعد عن الظروف الشخصية إلَّا بمقدار ما ترتبط هذه الذات... بالتجارب الإنسانية جمعاء، هذه الكلِّية في

(١) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار العودة، بيروت، (ص ٦٢).
(٢) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٩٨٤م، (ص ٢٧١).

الشعور تُملي على التعبير قدرًا من الموضوعية يبتعد به عن المواقف الذاتية والظروف الشخصية"[١].

ويتحدث هيجل عن الذات الشاعرة وحدود علاقتها بالفكرة التي تحدد الموضوع الخارجي، وتقف منه موقفًا فنيًّا، فيقول: "لأنَّ الشعر تعبيرٌ واستخراج تفريديٌّ للفكرة المطلقة ولأنه ينتمي للسان فإنَّه تمثيل استيطاني يضع الفكرة في موقع قرب الذات، وتكمن قوة الإبداع الشعري إذًا في كونه يصوغ مضمونًا معينًا بشكل داخلي، وبدون الرجوع إلى صورة خارجية أو إلى تناغُم معين، وعبر ذلك فإنَّ الشعر يُحوِّل الموضوعية الخارجية إلى موضوعية داخلية، تدفع بها الروح إلى الخارج بهدف التمثيل، وذلك في الصورة نفسها التي توجد عليها تلك الموضوعية التي يلزم أن تكون عليها داخل الروح"[٢].

ويعني هيجل بقوله هذا أنَّ الموضوع الذي يعيشه الشاعر داخل عمله الفني يجب أن يكون جزءًا منه وأن ينتمي إليه بشكل من الأشكال؛ حتى تخرج التجربة الشعرية متناسقة وجديرة بالاحترام، ووفقًا لهذا المبدأ تتداخل العوالم في التجربة الشعرية؛ "فالشعرية حقل أفكار تتجمع فيه كلُّ العوالم المرئية والمعيشة، الواقعية والمتخيلة، فيكون النتاج شعرًا يمزج بين المادة والروح"[٣]، ولكن دون أن يُهمل العمل الشعري مضمونَه الذي يُعدُّ أهم مقوماته، وأن لا يكون خاضعًا كلَّ الخضوع لسمات العلم والموضوعية التي تُجرِّده من خصائصه الجمالية؛ حتى لا يفقد روحه.

وهذا ما رمى إليه أدونيس عندما حدَّد الخطوط العريضة للشعر والتفكير العلمي مما لامسه من أعمال فنية، وقد عقَّب على بعضها قائلًا: "إنَّ وضوح الموضوع وكماله ممَّا أدى إلى عدم التمييز تمييزًا صحيحًا دقيقًا بين الفاعلية العلمية من جهة والفاعلية الشعرية والفنية عامة من جهة ثانية، وهكذا اختلطت حدود الشعر والعلم بحيث إنَّ الشعر أصبح نوعًا من

(١) محيي الدين صبحي، الرؤيا بوصفها تعبيرًا عن جدلية الإبداع والواقع، مجلة الوحدة، العدد ١٥٣، جويلية/ أوت، ١٩٩١م.

(٢) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، منشورات توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩١م، (ص١٠).

(٣) ياسين النصير، غير المألوف في اليومي والمألوف: بحث في سوسيولوجيا الشعرية، دار نينوى، دمشق، ٢٠١٢م، (ص٩٥-٩٦).

العلم، وأصبح الوعي العلمي شكلًا من أشكال الوعي الشعري، وإذا كان الوعي العلمي يُقدِّم صورة عن الواقع؛ ذهنية أو عقلية، فإنَّ الوعي يُقدِّم عنه صورة تخيلية"[١].

إنَّ الفكر بجديته وموضوعيته الصارمة والجافة ليس بالهيِّن أنْ ينصهر في عالم الشعر الذي يفتح المجال لتعاقب العواطف والانفعالات التي تتجسد في أعمال فنية تعلو عن الحياة العادية لتُلامس عالم الخيال والأحاسيس، "فالفكر لا يجوز أن يدخل هذا العالم إلَّا مُقنَّعًا ملفَعًا بالمشاعر والتصورات والظلال، ذائبًا في وهج الحس والانفعال، أو موشَّى بالسبحات والسرحات، ليس له أن يلج هذا العالم ساكنًا باردًا مجردًا"[٢].

أما هيدغر فقد تناول إشكالية العلاقة بين الشعر والفكر في مرحلة مبكرة، وارتبط بحثه في هذا المجال بمسألة أكثر عمقًا؛ وهي: ماهية الوجود واللغة، ويجعل هذه القضايا من أهم الموضوعات التي يتناولها الشعر والفكر معًا، وذهب هيدغر إلى أنَّ الشعر والفكر متجاوران وأنَّ العلاقة الرابطة بينهما هي حقيقة الوجود، "فالفكر هو ميدان الحقيقة"[٣]، وفي نظر هيدغر أنَّ "الفكر في أساسه أقرب من الشعر منه إلى الفلسفة، والشاعر أقرب إلى أفق التفكير من الفيلسوف، الفكر في تعانقه مع القول الشعري يُعدُّ إصغاء لنداء الوجود"[٤].

فالفكر والشعر في نظره لا يمكن أن يكونا وجهين لعملة واحدة ولكنهما خطان متوازيان يسيران جنبًا إلى جنب في عملية الإنتاج، "فما يقوله الشاعر وما يقوله المفكر لا يمكن أن يكونا متطابقين، لكن يمكن أن يقولا الشيء نفسه بأشكال مختلفة"[٥]؛ وعليه فالفكر والشعر يجتمعان في عملية التفكير بذاتها.

---

(١) سعد مردف، شعرية الخطاب الجمالي والأيديولوجي في ديوان عبد الله البردوني، دكتوراه العلوم في الأدب العربي: تخصص الأدب الحديث، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة – الجزائر، ٢٠١٥م، (ص٩٤).

(٢) سيد قطب، النقد الأدبي ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط٨، ٢٠٠٣م، (ص ٦٥).

(٣) محمد مزوز، أزمة الحداثة وعودة أدونيس، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، العدد ٢٠، ١٩٩٨م، (ص٢٥).

(٤) كرد محمد، الشعر والوجود عند هيدغر، دكتوراه علوم في الفلسفة، قسم الفلسفة بجامعة وهران، الجزائر، ٢٠٠١/٢٠١٢م، (ص ٢٠٨).

(٥) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

لم تقم العلاقة بين الشعر والفكر عند هيدغر بمعزل عن اللغة التي تعتبر أساسَ العملية التفكيرية؛ إذ من غير الممكن التفكير من دون لغة، واللغة حينها هي قوام الشعر، والعلاقة بين الشعر والفكر "بالمنظور الهيدغري ضرورة ينبغي أن تتمَّ، فهي استثارة للغة رغم ما يمكن أن يظهر بينهما من اختلاف وتباين، إنَّ طبيعة القول في الشعر والفكر ليست واحدة، لكن يبقى القول هو الأرضية التي تُجسِّد وجودهما، القول في بعده الأنطولوجي بعيدًا عن علاقته بالأشياء"[(١)].

ويقول هيدغر عن العلاقة القائمة بين الشعر والفكر التي تعتمد على مبدأ التجاذب: "إن الحوار الصادق والفعلي مع القول الشعري لشاعر ما لا يمكن إلَّا أن ينتمي إلى الشعور... ولكن يبقى ممكنًا وضروريًّا في بعض الأحيان أن يقوم حوار بين الفكر والشعر؛ ذلك لأن الفكر والشعر معًا لا ينجوان من تلك العلاقة الواضحة، وإن كانت مختلفة بالكلام، يهدف الحوار بين الفكر والشعر إلى استثارة وجود الكلام لكي يتعلَّم الفنانون من جديد كيف يهتدون إلى الإقامة في الكلام"[(٢)]، وهذا إنْ دلَّ على شيء إنما يَدلُّ على ضرورة وجود الطرفين في عملية الصياغة أو الإنتاج الفني.

الشعر جنسٌ أدبيٌّ لا يقبل تعريفًا حصريًّا، فهو حركة إبداعية مستمرة ينفلت من كلِّ المقاسات التي تُوضَع له حتى يُقنَّن أو يأخذ قالبًا محددًا لا يحيد عنه؛ وذلك أنَّ لكل شاعر منطقه وأسلوبه وأفكاره، ولأنَّ: "الشعر كلام رمزي يشوبه نوع من الغموض الذي يمنح الكلام قوته الفاتنة التي تدعو إلى التأمل والتساؤل والتأويل، أي إلى فتح الطريق للتفكير، ومن ثمَّة يتعالق القول الشعري بالفكر من أجل كشف الغموض والسر"[(٣)]، وهذا ما يجعل الشعر ينمو في تربة يُغذيها الفكر، فالفكر نشاط يتفاعل مع وجود النص الشعري، والشعر يقوم على بعد يحتاج إلى التفكير حتى تتكشف رؤاه.

---

(١) كرد محمد، الشعر والوجود عند هيدغر، (ص ٢١٠).

(٢) مارتن هيدغر، إنشاء المنادى: قراءة في شعر هولدرلين وتراكل، ترجمة: بسام حجار، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٥م، (ص ٢٣).

(٣) محمد طواع، هيدغر والشعر، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، العدد الثامن، ١٩٩٨م، (ص ٨٣).

ولغة الشعر تُقدِّم عملًا جليلًا للفكر حين تجعل عملية التفكير قائمة على البحث عن المعاني والأبعاد الفكرية لتلك الموضوعات المقدمة، فلغة الشعر في نظر هيدغر ليست تقليدًا نسير وفقه فحسب بل هو أكبر من ذلك؛ حيث يقول: "ولكن إذ نستسلم لإغواء التحليل المضموني نحكم على أنفسنا بألَّا نغادر التقليد الذي لا يرى في الكلام إلَّا التمثل، وبهذا المعنى لا يكون سوى الأداة التي يستخدمها الإنسان للتعبير عن اعتمال النفس والداخل ورؤية العالم التي تحكمها، أما نحن فنرى ضرورة الخروج من هذا الفهم وضرورة كسره؛ لأنَّ الكلام –فيما يعنينا– ليس مجرد تعبير أو مجرد نشاط إنساني، الكلام متكلم؛ لذلك ينبغي البحث عن التكلُّم في كلام القصيدة"[(١)]، وهذا دليل آخر يُقدِّمه هيدغر بالعلاقة المتينة بين الشعر والفكر؛ حيث يرى أن العمل الفني كلام ينتج عن فكر وتأمل، وأن المتلقي يستشعر ذلك من خلال ذاك العمل فيذهب هو –أيضًا– في البحث عن أبعاده ورؤاه.

إن هذا التكامل بين الشعر والفكر يُوحِّد الوجود في ثنايا اجتماعهما لمكنونات الإنسان، فبالشعر يعبر عن عواطفه المتزاحمة والمشاعر المتحركة مع المواقف التي تُحدثه جرَّاء احتكاكه بالواقع، فيختار لذلك لغة فاتنة وقوية المعنى معانيها غائرة، فتسحب نحوها التأمل والتفكير بحثًا عن طريق آفاقها؛ ولهذا كان الشعر والفكر مفهومَيْن صاحَبا التكاملَ عند الإنسان؛ "فالشعر صورة للتعبير عن الإمكان، والفلسفة صورة للتعبير عن الآنية، والوجود إمكان وآنية معًا، ولهذا كان الشعر والفلسفة متكاملين ولا غنى للواحد عن الآخر"[(٢)].

(١) مارتن هيدغر، إنشاء المنادى، (ص ١٢).

(٢) عبد الرحمن بدوي، الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، دار القلم، بيروت، ١٩٨٢م، (ص١١).

المبحث الرابع:
حتمية الحضور الأيديولوجي في الخطاب الشعري

الأيديولوجيا[(١)] من أكثر الألفاظ الوافدة على اللغة العربية تعدُّدًا وتنوعًا في المعنى والمبنى، حتى إنَّ مرادفًا دقيقًا لها لا يمكن الوقوف عليه كمرجع يدعمها، و"يوصف هذا المصطلح عند الباحثين بأنَّه مفهوم مُشكِل وغير بريء، وهو -أيضًا- مصطلح غامض وعنقودي ومتلون... ومردُّ هذا الوصف هو أن إشكالية الحمولة الفكرية جعلت المصطلح قلبًا متحرِّكًا بحسب السياق المعرفي والسياق التاريخي الذي يجري فيه"[(٢)]، ولا يوجد ما يُعوَّل عليه من المعاني للوصول إلى معناها الدقيق، ولكن بعض الفلاسفة حاولوا أن يعطوا لها معنى وفقًا للسياقات الفكرية التي ترد فيها، فقال بعضهم: إن الأيديولوجيا "علم الأفكار أو نظام من الأفكار والمفاهيم الاجتماعية... أي مجموعة التصورات التي تُعبِّر عن مواقف محددة... وهي تتصل بمواقف سياسية اجتماعية ثقافية"[(٣)].

إن مفهوم الأيديولوجيا ليس مفهومًا عاديًّا ولا يمكن وصفه وصفًا دقيقًا؛ لأنه مفهوم يحمل تداخلات وتطورات ومناظرات تاريخية، "فمجال الأيديولوجيا أو المجال الأيديولوجي من أشدِّ مجالات الحياة الثقافية الاجتماعية لطافةً ومرونة، ومن أعقدها احتجابًا وظهورًا،

---

(١) عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (د. ط أو ت)، (ص ٩-١٣)، "إن كلمة أيديولوجيا دخيلة على جميع اللغات الحية، تعني لغويا في أصلها الفرنسي: علم الأفكار... والعبارات التي تقابلها منظومة فكرية وعقيدة وذهنية..."، "أقترح أن نعربها وندخلها في قالب من قوالب الصرف العربي... فنستعمل فيما يلي كلمة أُدلوجة على وزن أفعولة، ونقول: إن الحزب الفلاني يحمل أدلوجة، ونعني بها مجموع القيم والأخلاق والأهداف التي ينوي تحقيقها على المديَيْن القريب والبعيد"، وينظر أيضًا: الذهبي اليوسفي، الأدب والأيديولوجيا في النقد العربي الحديث، الدار المتوسطية للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٦، (ص ٨٧)، وينظر أيضًا: نبيل محمد توفيق السمالوطي، الأيديولوجيا وقضايا علم الاجتماع النظرية والمنهجية والتطبيقية، (ص٢٧)؛ حيث يقول: "إن عصر الأيديولوجية قد بدأ في أوروبا مع تحطيم أساسيات التنظيم الإقطاعي الذي ساد فترة العصور الوسطى، ومع ظهور ثقافة التنوع أو التعدد التي يقصد بها "بنكس" تلك الثقافة التي تسمح بتعدد الأفكار والآراء وبالاختلاف في المنظورات ووجهات النظر تتضمن حرية الفكر والتفكير".

(٢) الذهبي اليوسفي، الأدب والأيديولوجيا، (ص ٨٥).

(٣) شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م، (ص ١٠٣).

ومن أوسعها تداخلًا مع سائر مجالات الحياة الاجتماعية النفسية والثقافية والسياسية"[١]، هذا ما جعله يُمثِّل بالدرجة الأولى تراكمات لآراء ومذاهب وحتى معانٍ.

وفي القرن الثامن عشر ارتبطت الأيديولوجيا بالأفكار الموروثة عن عصور ارتبط فيها نموذج التفكير بالخرافات والأساطير، فكان بذلك التفكير وجهة فردية يُعزَى إلى نمط تفكير ذاتي، وهناك من الفلاسفة من جعلوا من الأيديولوجيا خطًّا تاريخيًّا على غرار ما جاء به هيجل والرومانسيون؛ حيث عنتْ في نظرهم أنها منظومة فكرية تُعبِّر عن الروح في إطار تاريخي عام مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بالموروث الحضاري، وجعلها ماركس منظومة فكرية تعكس بنية النظام الاجتماعي، وجعلها نيتشه مجموعة من الأوهام والحيل التي يتعامل بها الإنسان مع الحياة، أما فرويد فمثَّلت عنده جملة من الأفكار التي تنتج من السلوك المعاكس لقانون اللذة.

إنَّ هذه الاستعمالات تختلف من حيث وجهتها والهدف الذي تصبو إليه، ولكنها تتفق في كون الأيديولوجيا تفكيرًا، وهكذا بدأت الأيديولوجيا تتبلور مفهومًا ثمَّ علمًا قائمًا بذاته.

لقد نشأ مفهوم الأيديولوجيا في ظروف معينة تتحكَّم فيها روح ذاك العصر، فمع الإرث الأفلاطوني تبلورت إمكانية تناقض الفكر والواقع، ولا بدَّ من تبرير ذلك التناقض؛ حيث انطلقت الفلسفة اليونانية من وحدة الكون وأنَّ العالم الإنساني صورة مصغرة للعالم العلوي، والواقع حسب السقراطية ثابت والحقيقة واحدة والكون في ذلك متجانس دائم، وإذا خرج تفكير الإنسان عن ذلك فهذا يعني أنَّ هناك عطبًا في العقل أو توجد قوى خارجية توجِّهه، فكان "هذا الجو الذي عاش فيه الناس مشكلًا؛ مطابقة أو مناقضة الذات للموضوع تظهر في صورة الصواب والخطأ"[٢].

وفكر على هذه الشاكلة لم يكن ليعتمد على أيديولوجيا ممنهجة أو حتى مقنَّنة بشكل من الأشكال، وإنما كانت مجرد آراء فردية متفرقة تقف على قيمة الإنسان الذي يصدرها فيكون من باب الولاء والاحترام.

---

(١) نصار ناصيف، الأيديولوجيا على المحك: فصول جديدة في تحليل الأيديولوجيا ونقدها، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م، (ص٦٠).

(٢) عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٤، ١٩٨٨م، (ص ١٩).

أما التجربة الإسلامية في هذا المجال فكانت تقف على باب واحد مصدره القرآن وتلك الآراء التي تضاربت في تأويله، فتحاربت السنة والشيعة حوله، وحاولت كل فرقة السيطرة بفكرها ومذهبها على الجوِّ العام لهذا الكتاب المنزَّل، وقد كان للإمام أبي حامد الغزالي في هذا الباب باعٌ، فقد تساءل في كتابه "فضائح الباطنية" عن أمر يُحيِّره؛ هو: "كيف للرجل العاقل أن يعتنق دعوة متناقضة البرهان، واهية الأساس؟ ووجد أنَّ الأمر دافعٌ نفسي لا قبيل للمنطق فيه"(١).

أما الصراع الذي دار بين الكنيسة والفلاسفة فقد كان محتدمًا؛ حيث رأت فلسفة الأنوار أمثال "كانط، ويوهان، وجوتفريد" أن الكنيسة تمنع العقل الإنساني من الوصول إلى الحقيقة، وترى الكنيسة في الفلسفة أنَّها ضرب من الوهم والفساد الأخلاقي، وهكذا تراشق الطرفان التهم بالتزييف والتحريف والخروج عن القاعدة، وقد كان الفلاسفة يربطون الفكر بدوافع إنسانية.

ومن هذه الأفكار المتناثرة هنا وهناك وجدت البدايات الفعلية لنشاط العقل البشري الذي دخل في فضاء أرحب، فتوالت عليه الأسئلة عن طريقة التفكير وفيما نفكر... إلخ، وهكذا فُتِحَ بابٌ للبحث عن المؤثرات في الفكر التي تُلهمه وتجعله يتأمل في مشكلات الوجود.

لقد بُني علم الأفكار على سؤالين جوهريين: كيف نفكر؟ وما الذي يجعلنا نفكر؟ والهدف العام من الإجابة عنهما هو تحرير المجتمع من سلطة الموروث الفكري، ونقده نقدًا لاذعًا، والتأكيد على أن الفكر متجدد ومستمر ومتغير بتغير الظروف والأحوال؛ ونظرًا لارتباط التفكير بالواقع كان لزومًا على مفهوم الأيديولوجيا أن يرتبط بمفهومي المجتمع والتاريخ.

تعود الأيديولوجيا في أصولها إلى الثقافة الفرنسية، "وتُجمِع أغلب البحوث المهتمة بالحقل الأيديولوجي على أنَّ مصطلح الأيديولوجيا من صنع مدرسة فلسفية تجريبية حسية

(١) أبو حامد الغزالي، فضائح الباطنية وفضائل المستظهري، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، وزارة الثقافة للنشر، المجلد الأول، (ص١٤٩).

مع الميل للمادية... وهو وليد الحقل الفلسفي، وتشكَّل في سياق فلسفة الأنوار"[١]؛ حيث يعود الفضل في استخدام المصطلح لتلميذ "كوندياك" المفكر الحسي الفرنسي "أنطوان دستوت دي تراسي" في كتابه "عناصر الأيديولوجيا" المنشور عام ١٨٠١م، وقد كان يهدف من ورائه إلى تأسيس علم جديد هو علم الأفكار[٢]، وقد دعا إلى تأسيس هذا العلم وفقًا لخطوات متكاملة للوصول إلى الحقيقة، بعيدًا عن تلك الميتافيزيقيات التي ترهق العقل والفكر.

وقد وجد أنَّ "تراجع المعرفة ليس منشؤه ضعف العقل الإنساني بحكم الطبيعة، ولكنَّ مرده إلى طريقة التفكير، فالعقل عليه أن يتجاوز الأساطير... وعلم الأفكار عنده علم أوليٌّ يقوم بتوجيه العلوم كافة، أما الأيديولوجيا فهي نظرية النظريات"[٣].

ولأنَّ مفهوم الأيديولوجيا أخذ الكثير من الأبعاد الفكرية لذا تنوعت تعريفاته بتنوع المنطلقات الفلسفية التي يتميَّز بها الباحثون؛ "فهذا المصطلح ظلَّ منذ مولده محطَّ صراع إبستيمولوجي، وقد شهد هذا اللفظ مئات التعريفات ومحاولات التحديد التي يمكن تصنيفها في أربع خانات رئيسية: تعريفات نشوئية، وتعريفات وظيفية، وتعريفات بنيوية، وتعريفات ماهوية؛ وكلّها تعريفات يتجاذبها مَيْلان اثنان: إمَّا ميل إلى تقليص الظاهرة الأيديولوجية لتقتصر على الظواهر السياسية، وإمَّا ميل إلى توسيعها لتشمل كلَّ مظاهر الثقافة في المجتمع"[٤].

فقد عرَّف "بيكر" الأيديولوجيا بأنها: "مجموعة من المرجعيات تتكوَّن من محدِّدات قيمية متداخلة تساعدنا في تحديد رؤيتنا إلى العالم والتكيف معه"[٥]، ويعرفها "هول" على أنها: "المرجعيات الذهنية؛ مثل: الأفكار واللغة والمفاهيم، التي تعمل وفقها جماعات

(١) الذهبي اليوسفي، الأدب والأيديولوجيا في النقد العربي الحديث، (ص ٨٨).
(٢) وسيلة خزار، الأيديولوجيا وعلم الاجتماع: جدلية الانفصال والاتصال، منتدى المعارف، بيروت، ط١، ٢٠١٣م، (ص ١٨).
(٣) المرجع السابق، (ص ١٩).
(٤) الذهبي اليوسفي، الأدب والأيديولوجيا في النقد العربي الحديث، (ص ٨٨).
(٥) محمد بن سعود البشر، أيديولوجيا الإعلام، دار غيناء للنشر بالرياض، ط١، ٢٠٠٨م، (ص ١٢).

معينة في المجتمع، وتؤثر في رؤية هذه الجماعات أثناء حراكها المجتمعي"[١]، وبالتأمل الجيد لهذه التعريفات نجد أن الأيديولوجيا مفهوم تُكوِّنه جملة مرجعيات ذهنية يعتمدها الفرد في ممارسة نشاطاته داخل مجتمعه.

وهناك آراء تربط تبلور الأيديولوجيا كمفهوم حقيقي أثبت جدارته الفعلية عندما قامت الثورة الفرنسية[٢] وما نتج عنها من سوء للأوضاع العامة، "فقبل ظهور الدعوات الجديدة ونمو التيارات الفكرية في كلِّ بيئة من بيئات الإنسانية وانتشارها تتجلَّى ظاهرة الاحتجاج على النظم السائدة؛ لتُمهِّد الطريق للإصلاح الاجتماعي والفكري، ولتنقل حياة الشعوب القديمة إلى حياة جديدة"[٣].

ويُؤكد "باتريك كوانتين" أنَّ الأيديولوجيا في مثل هذا الظرف "بمثابة دعوة صريحة لضرورة خضوع السياسي للمثقف، فالهيمنة ينبغي أن تكون للفكر العلمي لا للممارسة السياسية"[٤]، فيما جعلها "كارل مانهايم" محاولةً لفكِّ الفكر من براثن الميتافيزيقا، ودعا إلى التفكير السليم، وهذا الأمر جعل نابليون يعتقد أنَّهم يخططون للانقلاب عليه، فهذه "الجماعة من الفلاسفة تُعارض طموحاته؛ فأطلق عليهم اسم الأيديولوجيين"[٥]، فوسم المصطلح بنوع من الاحتقار المنافي للحقيقة والواقع، وموقف هؤلاء الفلاسفة عندما كان

---

(١) محمد بن سعود البشر، أيديولوجيا الإعلام، (ص ١٣).

(٢) أيوب سمير، تأثيرات الأيديولوجيا في علم الاجتماع، معهد الإنماء القومي، بيروت، ط١، ١٩٨٣م، (ص ٢٧-٢٨)، وقد أشار محمود زكي نجيب في كتابه الأيديولوجيا ومكانها (ص٢٧) إلى أنه بعد قيام الثورة الفرنسية "أنشئ في فرنسا بدل أكاديمية العلوم التي كانت قائمة قبل الثورة المعهدُ القومي للعلوم، وقُسم ذلك المعهد أقسامًا، كان من بينها قسم خاص بعلم الأخلاق والسياسة، واندرجت تحت هذا القسم فروع مختلفة، كان منها فرع خصصوه لدراسة الطريقة التي تتكون بها الأفكار، فاقترح بعض الأعضاء أن يُطلق على هذه الدراسة الجديدة اسم الأيديولوجيا؛ أي علم تكوين الأفكار، فكانت هذه أول مرة ظهر فيها هذا المصطلح". راجع أيضًا: راغب نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، (ص ٨١).

(٣) يوسف عز الدين، الاشتراكية والقومية وأثرهما في الأدب الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، مطبعة الجبلاوي، بغداد، ١٩٦٨م، (ص١١).

(٤) وسيلة خزار، الأيديولوجيا وعلم الاجتماع، (ص ١٩).

(٥) كارل مانهايم، الأيديولوجيا واليوتوبيا، ترجمة: محمد رجا الدريني، الناشرون شركة المكتبات الكونية، ط١، ١٩٨٠م، (ص١٩).

معارضا لطموحات الإمبراطورية المخلَّة بالقوانين العادلة قد اكتسب الشرعية والأهمية كونه موقفًا رادعًا وازدرائيًّا.

وعُرِفَت الأيديولوجيا كمفهوم تغيرات مستمرة، مردُّها التغيرات الاجتماعية والثقافية، ومع مطلع القرن التاسع عشر وتزامنًا مع فلسفة ماركس المادية شهد المفهوم تراجعًا عندما أضحى العقل مستبعَدًا في إقرار الحقائق، وعاد التاريخ ليزاول مهَّمته، وحمَّل ماركس الأيديولوجيا "معنى التعبير عن مصالح الطبقة السائدة، والستار الذي يخفي خبايا السيطرة والنهب والاستغلال، ذاهبًا إلى أنَّ البروليتاريا وحدها هي القادرة على مجاوزة حالة التشويه الأيديولوجي هذه، بالسيطرة على وسائل الإنتاج، والقضاء على التفاوت الطبقي"[(١)]، ولكنْ فَقَدَ المفهوم مصداقيته عندما شابه نوع من التحايل، واتُّهمت الأيديولوجيا "بالوعي الزائف الذي تُكوِّنه بوصفها آلية تحجب الحقيقة، وربما ولد هذا التوجه تحت تأثير ماركس الذي شحن المصطلح بدلالة سلبية"[(٢)].

وتواصل المفهوم المادي للأيديولوجيا واتسع أكثر مما برز عليه، ومن أشمل تعريفاته: "أنه منظومة الأفكار ووجهات النظر السياسية والقانونية والأخلاقية الجمالية والدينية والفلسفية... الأيديولوجيا جزء من البناء الفوقي، وهي بهذه الصفة تعكس في النهاية العلاقات الاقتصادية، ففي مجتمع من الطبقات المتطاحنة يتطابق الصراع الأيديولوجي مع الصراع الطبقي، وقد يكون انعكاسًا حقيقيًّا أو خداعًا للواقع، ومصالح الطبقات الرجعية تُغذِّي أيديولوجيا زائفة، في حين أنَّ مصالح الطبقات التقدمية الثورية تساعد على تجسيد أيديولوجيا علميَّة حقَّة"[(٣)]، ويُعدُّ هذا التعريف أشمل تعريف ضمَّنته الموسوعة الروسية لمفهوم الأيديولوجيا.

وقد عرف المحتوى الأيديولوجي تغيرات مستمرة نتيجةً لتقلبات في المجتمعات وفي أنماط عيشها واعتقاداتها، ووفقًا لذلك التحول التاريخي نستطيع الوقوف على تعدُّد في

---

(١) وسيلة خزار، الأيديولوجيا وعلم الاجتماع، (ص٢٠).

(٢) عادل ضرغام، تشكيل الأيديولوجيا في رواية النيل الطعم والرائحة لإسماعيل فهد إسماعيل، مجلة علامات، ٢٠٠٩م، (مج ٧١)، (ج ٦٨)، (ص ٨٨٢).

(٣) وسيلة خراز، الأيديولوجيا وعلم الاجتماع، (ص ٢٠).

الأيديولوجيات قد يصل إلى حد التباين والتدافع، حتى التصادم في غالب الأحيان؛ لأنه من غير الممكن أن ينشأ مفهوم موازٍ بقدر ما يكون معارضًا ومنتقدًا يسعى إلى التغيير وفقًا لوجهته ومنظوره؛ "فكلُّ عصر إنَّما يعرض أسلوبه وطريقته الخاصة في التفكير، بحيث لا يمكن المقارنة بين هذه الأساليب، وحتى ضمن كل عصر؛ لأنَّ هناك ميولًا متعارضة إزاء المحافظة والتغيير، فالأُولى تُنتج الأيديولوجيات والثانية تُنتج الطوباويَّات، وبينهما على الأقل إمكانية التفكير الواقعي التام الذي يُؤدي عمله من دون احتكاك في إطار الحياة، لا باتجاه اندفاع المجتمع إلى الأمام ولا باتجاه تقدُّم"[(١)].

وقد عرف المفهوم الأيديولوجي توسُّعًا نضاليًّا تنافسيًّا؛ ليأخذ في كل مرحلة بُعدًا جديدًا، "فقد اكتشفت الماركسية مفتاحًا للفهم ومنهجًا فكريًّا، لكنَّ القرن التاسع عشر شارك في التمهيد التدريجي للوصول إلى هذا المنهج، وليست الصياغة الكاملة لهذه النظرية من إنجاز جماعة واحدة... كما أنها ليست مرتبطة ارتباطًا مقصورًا على مركز اجتماعي، وفكري واحد"[(٢)].

وفي ظلِّ هذه الصراعات التي عاشتها المجتمعات في ثنايا تطوراتها واستجابةً للأوضاع الراهنة تحت وطأة الحرب الباردة "كانت الأيديولوجيات القومية التحررية تُغطِّي مساحة من التجارب التاريخية المتنوعة، وتتبنَّى مشكلات التنمية الوطنية، وتمنح مفهوم الأيديولوجيا محتوى جديدًا يتصل بالمعاناة الإنسانية العميقة للشعوب المستعمرة، ولم تَعُد الأيديولوجيا أفكارًا قبلية وتصورات مغلقة... بل أصبحت منهجًا يترجم آمال أممٍ بأكملها في التقدم والتحرر وتقرير المصير، فأصبحت بذلك ممارسة تُوجِّه الفرد للتفاعل مع قضايا الجماعة التي ينتمي لها؛ فأيُّ موقف إزاء الإنسان والعالم هو أيديولوجيا مؤسَّسة"[(٣)].

إذا كان هذا الحضور القوي للأيديولوجيا على مستوى جميع مرجعيات التفكير وإذا ما اعتبرنا الأدب لونًا من ألوان الإنتاج الفكري الذي يخضع في أيَّة حال من أحواله إلى

---

(١) بكري خليل، الأيديولوجيا والمعرفة، دار الشرق، عمان، ٢٠٠٢م، (ص ٩٦).

(٢) كارل مانهايم، الأيديولوجيا واليوتوبيا، (ص ١٤٦).

(٣) مسلم حسب حسين، جماليات النص الأدبي، دراسة في البنية والدلالة، دار السياب للنشر، لندن، ٢٠٠٧م، (ص٢٠٨).

أيديولوجية معينة – فكيف يتسلل الإشكال إلى العلاقة بين الخطاب الشعري والأيديولوجيا؟ وكيف يتجلَّى الإشكال ذاته على نمط ذلك الحضور الموضوعي للأيديولوجية داخل الخطاب الشعري؟ هل هو إرادة تَتْبَع ميولات الشاعر ورغباته؟ أم أنه وضع تُمليه بنية النص وتقتضيه الشعرية لإثبات وجودها؟

إنَّ البحث عن العلاقة بين الحياة الأدبية والمفهوم الأيديولوجي يتطلَّب بالضرورة البحث عن تلك العلاقة التي تربط الأدب بالواقع، وقد شكَّلت هذه العلاقة محور البحث في المناهج الاجتماعية حديثًا، فكانت لكلِّ منهج أسس نظريَّةٍ تُحدِّد طبيعة الممارسة الإجرائية في دراسة هذه العلاقة، وتتخذ العلاقة التي تربط الأدب بالأيديولوجيا مقاربة خارجية تتمثل في متصور الواقع الاجتماعي وارتباطه بالأدب –الدلالة الاجتماعية للعمل الأدبي– ومقاربة داخلية تبرز علاقة الأدب بالسياسة إضافةً إلى العلاقة الشكلية.

وعن معنى هذا الحضور في الشكل الأدبي كانت الحركة الرومانطيقية في النصف الثاني من القرن الحالي هي موضع هذه التجربة؛ ذلك أن "الرومانطيقية كانت الحركة الأدبية البارزة... في مرحلة نهوض الطبقة البرجوازية، وسيطرة نمط الإنتاج الرأسمالي... وسيادة علاقات اجتماعية جديدة لازمتها الدَّعوة إلى الإصلاح والتطور، وإلى نبذ الطائفية والتعصب... فقد تحدَّدت تجربتها بوصفها محاولة للبحث عن انعكاس الواقع الاجتماعي... فيما أنتجه الأدباء من أدب"[(١)].

إنَّ أيَّة دراسة لعمل أدبي تتطلَّب الوقوف على مدى تفاعل السياق الداخلي والخارجي لها، فإنَّ أي عمل يرتبط لا محالة بوشائج اجتماعية وثقافية لا غنى له عنها، و"دلالة العمل الأدبي ليست في موضوعه، وإنَّما في تشكيل –أو صياغة– موضوعه بما يُفضي من دلالة المضمون؛ فتصبح بذلك العلاقة القائمة بين العمل الأدبي والصياغة علاقة جدليَّة تفضي إلى دلالة شاملة، فالأدب نصٌّ أو خطاب له خصوصيته الخاصَّة، وهذه الخصوصية للأدب تكمن في بنيته أو هيكليَّته أو صياغته أساسًا، ولا خلاف على أنَّ الأدب ليس مجرد بنية أو هيكل أو صياغة خاصة في ذاتها، وإنما هو بنية أو صياغة

(١) يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان بين الحربين العالميتين، نسخة منقحة، دار الفارابي، ط٢، ١٩٨٨م، (ص ١١).

دالة، ولهذا فهو ليس معطًى في ذاته رغم خصوصيته، بل هو معطى دالٌّ، وبالتالي غير معزول عن معطيات أخرى... والنص الأدبي كذلك رغم خصوصية صياغته وبنيته هو بنية داخل أبنية أكبر، ولحظة داخل سياق زمني وتاريخي، وهو معلول لملابسات نشأته النفسية والاجتماعية والتاريخية والثقافية"[١].

إنَّ العمل الأدبي في عمومه ما هو إلَّا صورة عن موقف لصاحبه، ورؤى ينتجها تفكيره العميق بالقضية المطروحة بعمله، وهي استجابة لجملة من الأفكار المتزاحمة في ذهنه تتدافع لتُحقِّق نصًّا فنيًّا يطرحها من خلاله، ويُقدِّمها للمجتمع لتلامس الواقع في أغلب أحوالها، فالرؤية جزء لا يتجزَّأ من النص ولا من الواقع الذي لا يمكن أن ينفصل عن مكنونات النص بأيَّة حال، حتى إنه يمكن القول بأن الرؤية الفنية الممتثلة والتصالحية تخدم الأيديولوجيا السائدة، وتُقدِّم العالم الفنيَّ ساكنًا مستقرًّا، وهو ما يُفقِد العمل الأدبيَّ مسحة الحركة والحياة، أمَّا الرؤية التجاوزية فإنها تُقدِّم العالم الفنيَّ مليئًا بالحركة والحيوية، إنها تجسيد للتناقضات الماثلة في المجتمع، وهو ما يُوفِّر للعمل الأدبي القدرة على الإقناع والإيصال؛ أي يرتقي بالعمل الأدبي من الناحية الفنية والجمالية"[٢].

ومما لا شك فيه أنَّ النص الأدبي لا يتبلور بمعزل عن تفاعل أيديولوجي يركن في زاوية من زوايا فكر صاحبه في احتكاكه بعالمه وملامسته لواقعه، وذلك "بتفاعل الرؤى والعقائد والتأملات والمنظومات الفلسفية في فكر المبدع؛ لنستشفَّ من خلالها نمط تفكيره وإستراتيجيته الفكرية ونظرته الأيديولوجية للحياة... وبمعنى أدق يُحدد لنا ما المسلمات الوجودية في صيرورة إستراتيجية الكثير من قصائده الشعرية ومكنوناتها الدلالية ووجهة نظره في مجرى الأحداث الملتقطة، وتوجيه مسارها باتجاه فكري أو نمط أيديولوجيٍّ معيَّن"[٣].

---

(١) محمود أمين العالم، ثلاثية الرفض والهزيمة: دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم (تلك الرائحة/ نجمة أغسطس/ اللجنة)، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط١، ١٩٨٥م، (ص ٢٢).

(٢) شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، (ص ١٠٥).

(٣) عصام شرتح، آفاق الشعرية: دراسة في شعر يحي السماوي، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠١١م، (ص ١٤٩-١٥٠).

ومعني هذا أنَّه مهما كان القالب الفني الذي يخرج فيه الخطاب الشعري من أسلوب وأدوات فنية وتناسق فإنَّه يظلُّ بحاجة إلى مسحة أيديولوجية كيفما كانت هوية المعرفة التي سينطلق عنها، وحتى الشاعر مهما خُيِّل له في إمكانية الانزياح عن ذلك المحمول الفكري فهو صائر إليه لا محالة؛ إذ الغاية القصوى منه هي بلوغ المتلقي هذا الإنتاج الفني؛ ليتناغم معه ويتقفى رؤية صاحبه فيه ويستشعر روحه فيه ويتقاسم معه التفاعل.

ثم إنَّ التفاعل الأيديولوجي يُحدِّد طبيعة الشخصية المبدِعة؛ من حيث انصهارها بمجتمعها وتطلعاتها ورؤاها تجاه الكثير من القضايا، فالأديب أو الشاعر عليه أن "يَصبُّ عقله في أطر جديدة ويسير في تيارات حديثة، ويلزم عقله بأخذ هذه الدعوة ويجسدها في أدبه، وعندها يظهر عنصر الصنعة ويُطبَع الأديب بطابع جديد"[(١)]، وعليه إدراك أبعاد الوجود وإثبات الحقائق؛ سعيًا للتغير ونفي المتناقضات، ويعني ذلك أنَّ التفاعل الأيديولوجي يُمثِّل درجة عالية من التفكير والتفاعل مع الحياة.

ويتحول ذلك التفاعل إلى عقيدة عند الشاعر، وعندما تُصبِح تلك العقيدة نابعة من الوجدان لا يمكن أن يكون هناك تصنُّع في إنتاجه الفني الذي انصهرت في بوتقته أفكار التغير، والدافع نحو ذلك التغيير والتعبير عنه بوسائط مؤثِّرة، بل نجد العامل الخارجي – المؤثرات– هي التحول الحقيقي الذي ينبع من المجتمع الذي يعيش فيه، وبالتالي يُملي عليه تلك التغيرات التي يراها هو الأخير ضرورة اجتماعية وفكرية تنادي بالتغيير، وبذلك تكون العقيدة السائدة صلة مشتركة بين الأديب أو الفنان وجمهوره[(٢)]؛ لأنَّ القضية مشتركة، وعندئذ تجد الأفكار المناخ المناسب الذي تترعرع فيه وتنمو؛ فيبدع الأديب ويتميز.

(١) يوسف عز الدين، الاشتراكية والقومية وأثرهما في الأدب الحديث، (ص١٢).
(٢) المرجع السابق.

وعندما ارتبطت الأيديولوجيا بمفهومها العام بالأفكار ومجريات التفكير التي تسير نحو تغيير واقع الحال من السيئ إلى الحسن، وجدت الشعوب أنفسها في محاولات استقلالها من استغلالها قد ناهضت الاستعمار والسلطة الغاشمة وحاربت الديكتاتورية، وهذا ما كان إلَّا تجليًا واضحًا لأيديولوجيات تسعى إلى تحرير الشعوب من الهوان والعبودية بشتى ألوانها.

ولو عدنا إلى الماضي قليلًا لوجدنا الفكر العربي قد مرَّ بمرحلة من مراحل الاحتجاج على المجتمع الذي كان يعيش العرب فيه؛ فقد احتجَّ وقاوم الاستعمار عندما رأى الشعوب مهانةً مستعبدة، كما برز الاحتجاج بقوة جرَّاء الطبقية التي تولَّدت داخل المجتمع الواحد، وتَفشِّي الإقطاعية، وسوء حال البسطاء من طبقة المجتمع الواحد، "فكانت هذه الجذور سببًا في أن تظهر دعوات تُنادي بتغيير حالة الشعب إلى حياة أفضل... تسودها الكرامة والعزة"[(١)].

لقد تجلَّى الاحتجاج والرفض في أساليب متنوعة؛ فجاء في صور كالرسم والشكوى والنحيب وحالة الشعب المتردية وغيرها من صور الغضب والنقمة، ومن أمثلة هؤلاء: الشاعر أحمد مطر الذي رسم في أعماله أجمل الصور التي تُثير في النفوس السُّخط والثورة والاحتجاج لأجل الفقراء وعلى السلطة والحُكَّام الظلمة والمتفيقهين من سفهاء البشر، "فقد كان يبعث في مطالع أشعاره الهموم والأحزان ومواقف البؤس وقصص المحزونين والمنكوبين... ومصارع الشقاء... وعني بالنكبات ومصير الضعفاء"[(٢)].

وقد تجلَّى هذا كله في قصائد أحمد مطر التي أنشدها عن معاكسة الظروف وجورها وعيوب المجتمع ونقائص الناس، وسخافة الأوضاع وتناقضها وتفاهتها، وناصَر المظلوم والمهمَّش والفقير، وانتمى إلى زمرتهم، فيقول في قصيدة (مرسوم)[(٣)]:

نَحْنُ لَسْنَا فُقَرَاءْ

(١) يوسف عز الدين، الاشتراكية والقومية وأثرهما في الأدب الحديث، (ص ١٥).
(٢) المرجع السابق.
(٣) الأعمال الشعرية الكاملة لأحمد مطر، (ص ٣٢٤).

بَلَغَتْ ثَرْوَتُنَا مِلْيُونَ فَقِيرٍ

وَغَدَا الْفَقْرُ لَدَى أَمْثَالِنَا

وَصْفًا جَدِيْدًا للثَّرَاءْ

وَحْدَهُ الْفَقْرُ لَدَيْنَا

كَانَ أَغْنَى الأَغْنِيَاءْ.

وقد شغف مطر بحبِّ وطنه العراق؛ حيث كان يتألم عندما ينظر الغربيون إلى العربي على أنَّه إرهابي، ولأنه يدافع عن مستقبل وطنه وأمته، قال:

نَعَمْ أَنَا إِرْهَابِي

الْغَرْبُ يَبْكِي خِيْفَةً

إِذَا صَنَعْتُ لُعْبَةً

مِنْ عُلْبَةِ الثِّقَابِ

وَهُوَ الَّذِي يَصْنَعُ لِي مِنْ جَسَدِي مِشْنَقَةْ

حِبَالُهَا أَعْصَابِي[1].

وظلَّ هذا الوطن يرافقه في حلِّه وترحاله، وتحمَّل من أجله المتاعب، فيقول في ذلك:

أُحِبُّكَ

يَا وَطَنِي

ضِقْتَ عَلَى مَلامِحِي

فَصِرْتَ فِي قَلْبِي

وكُنْتَ لِي عُقُوْبَةً

وَإِنَّنِي لَمْ أَقْتَرِفْ سِوَاكَ مِنْ ذَنْبِ

(١) الأعمال الشعرية الكاملة لأحمد مطر، (ص ٢٣٩).

يَا قَاتِلِي

سَامَحَكَ اللهُ عَلَى صَلْبِي

يَا قَاتِلِي

كَفَاكَ أنْ تَقْتُلُنِي

مِنْ شِدَّةِ الْحُبِّ[١].

ويُصوِّر النفاق السياسي حين التسابق على المناصب من دون وجه حقٍّ بقوله:

مَا أصْعَبَ الْقَرَارْ

لَوْ شِئْتَ أنْ تَخْتَارْ

بَيْنَ حَيَاةِ الْقِطِّ أوْ

بَيْنَ حَيَاةِ الْفَارْ

فَلا أنَا مُؤَهَّلٌ لأنْ أقُوْدَ دَوْلَةْ

ولا أنَا لِي رَغْبَةٌ

فِي دَوْرِ مُسْتَشَارْ[٢].

وقد كان لقضايا الأمة حصَّة الأسد في قصائده الثائرة، وقد حمَّل الحكام العرب وتفرقهم مسؤولية المصائب التي حلَّت على الوطن العربي (القضية الفلسطينية وحرب لبنان الأهلية).

فيقول عن أزمة لبنان:

قِفُوا حَوْلَ بَيْرُوتْ

صَلُّوا عَلَى رُوْحِهِا وَانْدُبُوهَا

وَشُدُّوا اللِّحَى وَانْتِفُوهَا

(١) الأعمال الشعرية الكاملة لأحمد مطر، (ص ٢٨).

(٢) المرجع السابق، (ص ١٢٤).

لِكَيْ لا تُثِيْرُوا الشُّكُوْكْ

وَرُصُّوا الصُّكُوكْ

عَلَى النَّارِ كَيْ تُطْفِؤُوْهَا

وَلَكِنَّ خَيْطَ الدُّخَانِ

سَيَصْرُخُ فِيْكُمْ: دَعُوْهَا

وَيَكْتُبُ فَوْقَ الْخَرَائِبْ

.....

إِذَا دَخَلُوْا قَرْيَةً أَفْسَدُوْهَا[1].

إنَّ أحمد مطر شاعر وقف موقفًا شجاعًا، دافع عن أبناء أمته العربية وما يعانونه من ظلم واضطهاد على أيدي الحكام المستبدين، وكان ثمن ذلك أن عانى الشاعر غربة قاتلة، ولكنه لم ييأس وقابل الرفض بالثورة على ما ساد العرب بجرأة، فكان الهزء من الواقع العربي المتخلف شعاره؛ لأن الوطن لا يباع ولا يشترى، ويبقى الأوفياء من أبنائه.

(١) الأعمال الشعرية الكاملة لأحمد مطر، (ص٣٤).

الفصل الثاني

عناصر التشكيل الجمالي

ويتضمن هذا الفصل المباحث الآتية :

المبحث الأول

التشكيل اللغوي

المبحث الثاني

التشكيل التركيبي

المبحث الثالث

التشكيل الإيقاعي

المبحث الرابع

التشكيل الدلالي

المبحث الخامس

التشكيل الجمالي للصورة الشعرية

المبحث الأول:
التشكيل اللغوي

إنَّ التشكيل اللغوي هو الركيزة الرئيسة التي يُبنَى عليها النص، وتَكشف عنه في الوقت ذاته، وهي الأداة الرئيسة في الدراسة الأسلوبية، و"تمثل التشكيلات اللغوية إحدى ظواهر التحليل التي لا ينبغي إغفالها في التحليل الأسلوبي على وجه الخصوص"(١).

والتشكيل اللغوي بوصفه مفهومًا واسعًا لا يمكن قصره على جانب دون آخر في النص، بل يتعدى هذا إلى الوقوف على الجوانب الصوتية والدلالية والنحوية والصرفية، فهذه المعطيات هي أساس البناء الكامل الذي يُضفي بعلاقاته جملة من المعاني والإيحاءات، وللتشكيل اللغوي بهذه المستويات دور كبير في الإفهام، "فالإفهام أو التواصل لا يتحقَّق إلَّا بوقوع المخاطب على قصد المتكلم من خلال التشكيل اللغوي الذي يضمُّ العناصر المنطوقة، والقرائن التي تضمُّ عناصر منطوقة وأخرى غير منطوقة"(٢).

وقد أشار في سابقة علمية إلى الأهمية الكبرى للتشكيل اللغوي في إنتاج النصوص عبد القاهر الجرجاني عندما فتح الطريق إلى النص بنظرة لغوية متكاملة وشاملة، فهو يشير "إلى أنَّ الشعر لا يُسنَد إلى الشاعر لكونه تكلَّم به ونطق كلماته، بل من جهة ما صَنَع من المعاني وألبس المفردات حُلَّة من تلك المعاني، وهذا ما يُميز الشاعر عن الراوي"(٣)، كما يرى أنَّ الفصاحة لا تكون منثورة تناثر الكلمات، بل في انضمامها، "وتعليق معانيها بعضها ببعض"(٤).

---

(١) أحمد طاهر حسنين، الأسلوبية العربية: دراسة تطبيقية، مكتبة الأنجلو المصرية بالقاهرة، ط١، ٢٠٠٠م، (ص١٩٣).

(٢) سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م، (ص ٢٦٤).

(٣) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تصحيح وتعليق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، ١٩٥٧م، (ص٢٧٧).

(٤) المرجع نفسه، (ص٣٥٩).

كما أنَّ للألفاظ دورًا في غاية الأهمية حين تكون "الوسيلة إلى إدراك القيم الشعورية في العمل الأدبي، بالإضافة إلى أنَّها الأداة التي ينتقل بها الشاعر من خلال تجاربه الفنية ليرسم ويُشخِّص ويُجسِّم المفردة الأدبية، فتتسع دلالاتها الإشارية الضيقة، وتحمل دلالات أخرى تُفصِح عنها حالة الاتساع عند تلبُّسها بشحنات فنية"(١).

وللكشف عن قيمة التشكيل اللغوي وأثره في بناء النص، وكيف يرتكز كلُّ نصٍّ أدبي في بنائه على مجموعة من العلاقات الدلالية، التي تتلاحم في بناء منطقي محكَم، سواء أكان ذلك في مستوى البنية السطحية أم العميقة –يتم التطبيق على نماذج من شعر أحمد مطر الذي أطبق دارسوه على أنَّ الجانب العاطفي المشحون بالهزيمة على جميع الأصعدة والحزن والغضب والتمرد قد طغى عليه طغيانًا جارفًا، وكان من تأثير هذا الطغيان للجانب العاطفي أن أغفل الدارسون بناءه اللغوي، الذي ظنوا أنه توارى وراء سخطه الجامح، فكان هذا حجابًا يحجب عنهم مهارته ومدى قدرته على امتلاك وسائل التشكيل اللغوي وتطويعها لخدمة واقعنا المرير والتَّماسِّ الشديد مع قضاياه.

وقد كان لأحمد مطر في معالجته القيِّمة لذلك الواقع والاحتكاك الدائم به ومعايشة دقائقه تقنياتٌ وبراعةٌ في اختياره الواعي لتشكيلات لغوية لها قدرتها الفائقة على نقل الصورة، فيُوظِّفها توظيفًا يُعطي جمالًا من ناحية ويخدم قضيته من ناحية أخرى؛ لأنه "يستعمل تلك التشكيلات اللغوية ليس من حيث اختيار اللفظ، بل من حيث توظيفها في الخطاب الشعري؛ لتؤدي الهدف وتنقل التجربة في إطار جميل ومعبِّر"(٢).

وتجلَّى عنده ذلك الوعي الإبداعي العميق بأن هناك علاقات تحكم نسيج النص من إجمال وتفصيل وتضادٍّ وترادف وغير ذلك، فعمد إلى استخدام كلِّ وسيلة تخدم النمو اللغوي الدلالي داخل النص، وهي "علاقات لا يكاد يخلو منها نص يُحقق شرط الإخبارية مستهدفًا تحقيق درجة معينة من التواصل سالكًا في ذلك بناء اللاحق على السابق، بل لا يكاد يخلو منها أيُّ نص يعتمد الربط القوي بين أجزائه... والنص الشعري

(١) علي عبد الإمام الأسدي، الثنائيات الضدية في شعر أبي العلاء المعري: دراسة أسلوبية، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٣م، (ص ٣٢).

(٢) أحمد طاهر حسنين، الأسلوبية العربية: دراسة تطبيقية، (ص ٢١٠).

ما دام نصًّا تحكمه شروط الإنتاج فإنه لا يتخلى عن هذه العلاقات، وإنما الذي يحصل هو بروز علاقة دون أخرى"[١]؛ ومن أهمِّ هذه الظواهر التي اعتمدها مطر في نصوصه ما يأتي:

أ- الترادف:

إنَّ الترادف في اللغة العربية شكل من أشكال العلاقة بين اللفظ والمعنى، وتتمثل هذه العلاقة في أنَّ بعض الكلمات تتبادل المواقع في السياق دون أن يختلَّ المعنى، فالرابط بينهما إيجابي بنَّاء نتج عن تطوّر دلالي بين الألفاظ عندما تقاربت في المعنى، وبالتالي تؤول إلى معنى واحد بفعل الاستعمال، والترادف في لغة العرب هو التتابع والتوالي، فترادف الشيء أي تبع بعضه بعضًا مصداقًا لقوله ﷻ: ﴿تَتْبَعُهَا ٱلرَّادِفَةُ﴾[٢]، وقال أيضًا: ﴿إِذْ تَسْتَغِيثُونَ رَبَّكُمْ فَٱسْتَجَابَ لَكُمْ أَنِّى مُمِدُّكُم بِأَلْفٍ مِّنَ ٱلْمَلَٰٓئِكَةِ مُرْدِفِينَ﴾[٣]، ويعني بذلك زمرًا زمرًا متتابعين، والرِّدفان هما الليل والنهار في تعاقبهما وتكورهما، والمترادف في العروض "كلُّ قافية اجتمع في آخرها ساكنان، ولما اجتمع في هذه القافية مترادفان كان أحد الساكنين رِدف الآخر ولاحقًا به"[٤].

أما مصطلح الترادف[٥] فإنه دلالة عدد من الكلمات المختلفة في تركيبها الصوتي على معنى واحد، أو هو "الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار

---

(١) محمد خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م، (ص ٢٦٩).

(٢) سورة النازعات، آية (٧).

(٣) سورة الأنفال، آية (٩).

(٤) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مادة: ردف، (ص١١٥).

(٥) أشار سيبويه إلى قضية الترادف في الكتاب، وأشار إليها كذلك ابن جني تحت اسم "باب في تلاقي المعاني على اختلاف الأصول والمباني"، وقال: "هذا فصل في العربية حسن كثير المنفعة، قوي الدلالة على شرف هذه اللغة، وذلك أنْ تجد للمعنى الواحد أسماء كثيرة فتبحث عن كل اسم منها فتجده مفضي المعنى إلى معنى صاحبه". ينظر: أبو الفتح عثمان ابن جني، الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت، (د. ط.ت)، (ج٢)، (ص١١٣). ويبدو أن أقدم الكتب العربية التي حملت اسم الترادف كتاب أبي الحسن علي بن عيسى الرماني وعنوانه "كتاب الألفاظ المترادفة والمتقاربة في المعنى".

واحد"[(١)]، فالترادف على هذا مدلول واحد ألفاظه عدة، والمترادفات ألفاظ متحدة المعنى وقابلة للتبادل فيما بينها في أيِّ سياق.

وقيل عنه أيضًا: "إنه توالي الألفاظ المفردة الدَّالة على شيء واحد باعتبار واحد"[(٢)].

وقد أورد أحمد عبد الغفار أنَّ الأصوليين يُعرِّفون الترادف بأنه "عبارة عن توارد الألفاظ المفردة على مسمى واحد بحسب أصل الوضع، فتدل على معنى واحد"[(٣)].

وبعد الاطلاع على أدب مطر تبيَّن أن هذا الشاعر قد تعامل بذكاء حادٍّ مع ظاهرة الترادف في كثير من أعماله الأدبية، برغم أنَّه لم يكلِّف نفسه عناء البحث عنها، فقد وردت

---

(١) ذهب علماء اللغة المحدثون إلى تقسيم الترادف إلى تام وجزئي، "ويضم الجزئي الحالات التي تتشابه أو تتقارب أو تتماثل بدرجة ما فيها المفردات أو التركيب، وهو يضم –أيضًا– الحالات التي يقع بينها تشابه دلالي واضح بين كلمة أو أكثر، سواء فيما تشير إليه في الخارج أو في الدلالات الموحية والمتضمنة في الكلمة"، ينظر: عمر عبد المعطي أبو العينين، الفروق الدلالية بين النظرية والتطبيق، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٣م، (ص٤٤).

ويقر أبو هلال العسكري بالترادف الجزئي في قوله: "ولعل قائلًا يقول: إن امتناعك من أن يكون للفظين المختلفين معنى واحد رد على جميع أهل اللغة؛ لأنهم أرادوا أن يفسروا اللب قالوا: هو العقل، أو الجرح قالوا: هو الكسب، أو السكب قالوا: هو الصب، وهذا يدل على أن اللب والعقل عندهم سواء، وكذلك الجرح والكسب والسكب والصب وما أشبه ذلك، قلنا: ونحن –أيضًا– كذلك نقول، إلا أنا نذهب إلى قولنا "اللب" وإن كان هو العقل فإنه يفيد خلاف ما يفيد قولنا: العقل"، ينظر: أبو هلال العسكري، الفروق اللغوية، علق عليه ووضع حواشيه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط٢، ٢٠٠٣م، (ص٣٦– ٣٧).

أما الترادف التام فيقول عنه أولمان: "ألفاظ متحدة المعنى وقابلة للتبادل فيما بينهما في أي سياق"، ينظر: ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: د. كمال بشر، دار غريب، القاهرة، ط١٢، (ص١٢٠).

أما مفهوم الترادف عند السيوطي فهو ما سماه (معرفة المترادف)، وعرفه بقوله نقلًا عن الإمام فخر الدين: "هو الألفاظ المفردة الدالة على شيء واحد باعتبار واحد، قال: واحترزنا بالإفراد عن الاسم والحد فليسا مترادفين، وبوحدة الاعتبار عن المتباينين؛ كالسيف والصارم فإنهما دلا على شيء واحد لكن باعتبارين: أحدهما على الذات والآخر على الصفة، والفرق بينه وبين التوكيد أن أحد المترادفين يفيد ما أفاده الآخر؛ كالإنسان والبشر.."، ينظر: عبد الرحمن جلال الدين السيوطي، المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرحه وضبطه وصححه وعلق على حواشيه: محمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، بيروت، (د. ط)، (مج ١)، (ص٤٠٢)، وأشار في أعماله إلى قضية الترادف وأعطاها حقها؛ إذ قال: "والجملة قيل ترادف الكلام والأصح أعم لعدم شرط الإفادة"، ينظر: همع الهوامع شرح الجوامع في علم العربية، (ج١)، (ص١٢).

(٢) ينظر: الجرجاني، التعريفات، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٣م، (ص٧٧)، وينظر: محمد عبد الرؤوف المناوي، التوقيف على مهمات التعاريف، حققه و علق عليه جلال الأسيوطي، عالم الكتب للنشر،ط١، ١٩٩٠، القاهرة، مصر، (ص١٦٩).

(٣) السيد أحمد عبد الغفار، التصور اللغوي عند الأصوليين، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط١، ١٩٨١م، (ص ٥٦).

من سبيل الفطرة اللغوية والجِبِلَّة العقلية؛ إذ إنَّه في أثناء تعبيره عن واقعه وترجمة تفاصيله وكشف ظواهر اجتماعية متداخلة تزاحمت الألفاظ في متخيله الشعري، فهو شاعر يعيش مع ألفاظه وكلماته يتنفسها وتجري في عروقه مجرى الدم وتنبض نبض القلب، فتخرج في ثوب يتناغم مع القضايا التي يطرحها؛ فيَحدُث ذلك الطرب الذي تتفعل معه المسامع والروح بلا كلل ولا ملل، ويضع من أجل ذلك بين أيدينا مجموعة من اللافتات التي جعلتها ظاهرة الترادف قمةً في الإجادة والسبك لسلاستها وعذوبتها؛ ومن أمثلة ذلك قصيدته "مدخل"[(١)]، التي قالها في نفيه وعبَّر فيها عن ألم شديد الوطأة إذ قال:

... سَبْعونَ طَعْنَةً هُنا مَوْصُولةُ النَّزْف

تُبْدي... ولا تُخْفي

تَغْتَالُ فَوْقَ الموْتِ في الخَوْف.

لقد تابع الشاعر بالترادف بين كلمتي: (تبدي- ولا تخفي) في السطر الثاني بقوةٍ إيحائية جذابة، فالإبداء هو الإظهار والتجلي، ولا تبتعد عبارة لا تخفي عن هذا السياق، فهي تعني عدم التواري بلا اختباء أو تستر بل الوضوح والتبدي، ولمَّا كان هدف مطر هو فضح الضغينة التي كانت تحيط به، ولما ارتبط الطعن بالجرم المشهود أردف كلماته حتى يكشف الوضع الذي آل إليه فواجه الواقع المرير بالكلمة وتصدَّى له بالمواجهة.

والترادف بهذه الطريقة (إثبات- ونفي ضد المثبت) أفاد أمرًا جديدًا، فليس مجرد تيمة لغوية مجردة عن إضافة في المعنى، فإنَّ الإبداء مثبتًا وحدَه لا ينفي اختفاء بعض أجزاء المعنى، ونفي الضد وحدَه لا يمنع إثبات بعض أجزاء المعنى، ولكن اجتماعهما معًا يمنع من هذا وذاك، ويجعل الإبداء تامًّا كاملًا.

وعن غيظه من برودة أعصاب العرب؛ إذ أرضهم تستباح وحرماتهم تنتهك، قال في قصيدة: "حكاية عباس"[(٢)] الذي وقف مثل الأطرش في زفة القدس:

عَبَّاسٌ وَرَاءَ المِتْرَاس

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٢).

(٢) السابق، (ص١٨).

يَقِظٌ... مُنْتَبِهٌ... حَسَّاس
مُنْذُ سِنِينَ الفَتْحِ... يُلمِّعُ سَيْفَه.

فلفظة "يقظ" لا تأتي إلَّا بموجب الانتباه والإحساس بوقع الأمر، فالكلمات التي أوردها مطر مترادفة كالطلقات النارية جاءت من باب السخرية والتهكم، ومنشأ السخرية هنا من تصور المتلقي للكلمة الأصل (يقظ)، والواقع (عدم الحركة من أجل القضية)، فكأنَّ سؤالًا نشأ في ذهن المتلقي: أهو يقظ ولا يتحرك؟ لعلَّه غير منتبه لما يحدث، فتأتي الكلمة المرادفة لتحلَّ هذا الإشكال عند المتلقي: بل هو (منتبه)، فينشأ سؤال آخر: لعله يقظ منتبه، ولكنه فاقد للإحساس؟ فتأتي الكلمة الثانية في المرادفات لتزيل هذا التساؤل: بل هو حسَّاس كذلك، فتنتفي عن عباس كل مسوغات السكون، وقد جاءت تتوالى لترسم تلك الصورة الواضحة عن حقيقة القضية –الفلسطينية– التي خانها كلُّ شيء في الوجود حتى عباس، فكيف تكون اليقظة خلف الباب وخلف الحاجز والسد، فالقضية أكبر من ذلك تتطلب المواجهة والتصدي ورباطة الجأش، ولن يكون ذلك وراء المتراس بل بالإقدام والشجاعة، ويذهب مطر إلى أكثر من هذا الألم في قصيدته: "عاش ليسقط"[(١)]؛ إذ يقول:

الغَدْرُ مِنْهُمْ خَائِفٌ حَذِرُ
والمَكْرُ يَشْكُو الضَّعْفَ أَنْ مَكَروا
فالحَرْبُ أُغْنِيَةٌ يُجَنُّ بِلَحْنِها الوَتَرُ.

وتوالت الحسرات والألم في أعماق الشاعر فتتوالى معها الترادفات في قصائده التي تحمل في طياتها الغضب والسخط، وجعل ما يدور في العالم العربي مسرحية درامية؛ فيقول في قصيدته "المسرحية"[(٢)]:

مَقاعِدُ المَسْرَحُ قَدْ تَتْفَعِل
قَدْ تَتَداعَى ضَجَرًا
قَدْ يَعْتَريها الْمَلَل
لَكِنَّها لَا تَفْعَل.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٧).
(٢) السابق، (ص٣٦).

فالملل لا يأتي صدفة بل بعد تكرار الحدث بالظروف نفسها والأسباب نفسها والنتيجة نفسها، فكلَّما طُرِح الموضوع وجد في نفسيَّة الناس الضجر منه والتأفف؛ لأنه مألوف ولن يُغيِّر شيئًا، وهكذا أمر العرب وحياتهم التي أضحتْ شبه روتين، وهم مجرد شخوص تُسنَد إليهم أدوار يقومون بها على خشبة الحياة، يُبهِجون أسيادهم ويُغبطونهم، وينصرفون من على خشبة ذاك المسرح خائبين يجرون أذيال الهزيمة، تخنق بطلهم العبرة، ويصفق الجمهور على براعة الهزيمة وجمال الخاتمة الحزينة التي تنتهي بها كلُّ مسرحيات العالم العربي تحت وطأة المهانة والمذلة والقهر.

ويصف مطر درجة القهر والظلم والهوان في قصيدته "قيصرية"[(١)] بقوله:

وكَمَا جِئْتَ تُوافِيكَ المَنِيَّة
يَسْحَبُ الْجَرَّاحُ رِجْلَيْكَ
إِلَى الْقَبْر.

وهذا دليل آخر على أنَّ أحمد مطر بقدر تفاعله مع الموقف الذي يرصده في قصيدته يمتحن فكرته بمجموعة من الألفاظ حتى تؤدي المعنى الذي يدور في خلده، وأنْ تُوصلها بتلك القوة التي يريدها أن تصل إلى القارئ لترسخ عنده أيضًا.

ب- التضاد:

التضاد لغة: شيء يُضاد شيئًا ليغلبه، والسواد ضد البياض والحياة ضد الموت، وضد الشيء خلافه، والجمع أضداد[(٢)]، فالضدُّ هو ما عكس الاتجاه أو المراد.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٥٣).

(٢) ابن منظور، لسان العرب، مادة: ضدد، (٢٦٣/٣)، وينظر إلى التضاد في النقد العربي القديم على أنه مرادف للطباق والتكافؤ؛ فقد أشار إلى ذلك أبو هلال العسكري فقال: "أجمع الناس أن المطابقة في الكلام هي الجمع بين الشيء وضده، في جزء من أجزاء الرسالة أو الخطبة أو البيت من بيوت القصيدة"، ينظر: أبو هلال العسكري، الصناعتين، تحقيق: علي البجاوي وأبي الفضل إبراهيم، ١٩٨٦م، (ص٣٣٩)، وقال قدامة بن جعفر عن المقابلة: "أن يضع الشاعر معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض والمخالفة، فيأتي بالموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف على الصحة، أو يشترط شروطًا ويعدد أحوالًا في أحد المعنيين، فيجب أن يأتي فيما يوفقه بمثل الذي شرطه وعدده وفيما يخالف بضد ذلك"، ينظر: أبو الفرج قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ط)، (ص١٤٧-١٤٨).

أما اصطلاحًا: "فقد عرفه الأصوليون بأنه نوع من المشترك اللفظي، فمفهوم اللفظ المشترك أن لا يمكن اجتماعها في الصدق على شيء واحد؛ كالحيض والطهر"[(١)]، وقد أشار البعض إلى أن التضاد يؤدي إلى معنى التقابل حين "يؤتى بمعنيين متوافقين أو معان متوافقة ثمَّ بما يقابلها على الترتيب"، ويرى البعض الآخر أنها المقابلة، وهي "من مقومات التعبير؛ لأنها تعتمد على عرض الأضداد والمتناقضات، ولذلك فهي ليست محسِّنًا، وإنما هي وسيلة من وسائل التعبير"[(٢)].

والتضاد نوع من العلاقة التلازميَّة بين المعاني التي تكون أقرب إلى الذهن، فبمجرد ذكر معنى من المعاني يستدعي المعنى المضاد إلى الذهن، وقيل عن التضاد وأهميته: "إن هذه البنية أكثر البنى انتشارًا في الخطاب اللغوي عمومًا والأدبي خصوصًا"[(٣)].

وقد نشأ التضاد في لغة أحمد مطر عن أسباب نفسية واجتماعية متأزمة، "فينفعل بما يراه من مظاهر التناقض وقلب المفاهيم في واقع الأمة، حيث يُدان الأمين ويُؤمَّن الخائن، ويُنصَّب الجاهل ويستثنى العالم الخبير، فيحزن قلبه من شر البلية"[(٤)].

ويعتمد الخطاب الشعري المطري كلَّ الاعتماد على الثنائية الضدية، ويجعلها قاعدة أساسية لتحقيق المفارقة وبناء هذا الخطاب وتكامله؛ إذ "تنبع الثنائية من تمايز ظواهر معينة في جسد النص ومن ثمَّ تكرارها، ثم انحلال هذه الظواهر واختفاؤها بهذه الصفة يكتسب النص طبيعته الجدلية"[(٥)].

والتضاد يتجلَّى عند مطر في عدة أشكال منها الصراع الذاتي؛ إذ يستطيع القارئ لشعره أن يتلمَّس التقابل في نفسية الشاعر بين داخله وخارجه فينشأ الإبداع من خلال

---

(١) علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٤٥م، (ص١٩٢).

(٢) الشريف على بن محمد الجرجاني، التعريفات، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٣م، (ص٤٨).

(٣) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية: قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م، (ص٣٥٤).

(٤) أحمد عبد المنعم غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، (ص١٢١).

(٥) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، لبنان، (د. ت أو ط)، ١٩٨١م، (ص١٠٩).

ذلك الصراع، إلى جانب صراعه مع الآخر–السلطة والحاكم– فعبَّر عن التصارع والتوتر والعلاقات المأزومة بين الأنا والآخر، كما نلمس تضادًّا بين الذات المبدعة والمجتمع في شعر مطر، "فالثنائيات الضدية هي نتاج فكر معرفي منظم، والحياة لا تخلو من ثنائيات كثيرة كان لها أثر ووقع في صميمها، فلا وجود لشيء من دون نقيضه، وفي إطار هذا كلِّه تعمل اللغة على تحقيق معاني الحياة"[(١)].

وقد وجد مطر أن التضاد في النهاية يقود إلى حالة من التوازن، سواء بين عناصر اللغة جميعًا، أو بين عناصر الكون بأسره، وعليه أطلق الكثير من العناوين على لافتاته الصاخبة بمفارقة عجيبة؛ حيث جعل المجنون عاقلًا للتهكم، والأعمى بصيرًا، والمستبد عادلًا.

أصبح هذا التضاد اللغوي والمفارقة التصويرية سمتًا لازمًا من سمات الشاعر وبصمة واضحة في أعماله، وإذا ما تأملنا قصائده نجد هذه الميزة غالبة في أعماله، فهو إذا تحدث عن الأمل سحب معه الخيبة، وإذا ما استدعى الغد تذكَّر الماضي، وإن ذكر الضحية استدعى الصمت القاتل، فصراعه مع الواقع والأوضاع جعلته يمتطي هذه الصهوة لينطلقَ بها في صحراء العبث والظلم والقهر، فيضعنا أحمد مطر إزاء نوع من الشعر غير المألوف؛ إذ يقوم على أسس فنية لم نعهدها عند فطاحل الشعراء، حيث تأخذ الكلمات عنده اتجاهات باهرة لتُقدِّم لنا لوحة فنية رائعة، ومن أهم العناصر التي جعلت المفارقة عند مطر ناضجة بتلك الدرجة، وقدمت شكلًا فنيًّا راقيًا للقصيدة العربية المعاصرة –ظاهرة التقابل أو التضاد في شكله المعقَّد، فالكلمات عنده تؤدي دورًا غير الأدوار التي تؤديها في أجناس أدبية أخرى، كما أنها تُحدِث طريقة استجابة مختلفة لدى القارئ، حتى إن الكلمة عنده تجاوزت معناها القاموسي إلى أبعد من حدود الدلالة.

---

(١) سمير الديوب، مصطلح الثنائيات الضدية، مجلة عالم الفكر، عدد (١)، المجلد (٤١)، سبتمبر ٢٠١٢، (ص١١٦).
وقد أكد عبد القاهر الجرجاني أهمية التضاد وأثره في تشكيل الصورة الفنية في قوله: "وهل تشك في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بُعْد ما بين المشرق والمغرب، ويريك التئام عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين، والماء والنار مجتمعين، كما يُقال في الممدوح هو حياة لأوليائه موت لأعدائه، ويجعل الشيء من جهةٍ ماءً، ومن جهةٍ أخرى نارًا"، ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، مطبعة المدني، مصر، ط١، ١٩٩١م، (ص٣٢).

تقوم تقنية التضاد عند مطر على التلاعب بالألفاظ وإعطائها أبعادًا غير متوقعة؛ وذلك لأن الشعر في ذاته موقف مكثَّف حاصل من تلاقي القيم وصراعها وتضادها.

ومن أكثر القصائد التي عبَّرت عن هذا التضاد بقوة قصيدة: "عزاء على بطاقة تهنئة"[(١)]؛ حيث قال:

قَطِيعٌ نَحْنُ.. والْجَزَّارُ رَاعِينَا

وَمَنْفِيُّونَ... نَمْشِي فِي أَرَاضِيْنَا.

فلفظة "قطيع" تعني مجموعة الأنعام التي يجب أن يقودها الرَّاعي لتعرف السير إلى مرعاها والعودة إلى مربطها، فكيف يكون العالم العربي قطيعًا يرعاه جزَّاره الذي يَذبحُه وقصَّابه ويبيع لحمه قطعًا قطعًا، وهنا لا يمكن إلَّا الوقوف على العلاقة القهرية التي تربط الشعب بحاكمه، فهو بدل أن يرعاهم ويسوسهم ويرتقي بالأمة يجعلهم فريسة أطماعه وجشعه، والعلاقة بين المتضادين (قطيع – جزار) علاقة متشابكة، فالطرف الأول مستسلم لا إرادة له ولا قوة، ثم إن بقية القطيع في هذه العلاقة ليس له إلَّا مشاهدة الذبائح واحدة تلو أخرى.

والطرف الثاني في علاقة التضاد يُسمِّن القطيع لا من أجل مصلحة القطيع بل من أجل مصلحته هو، فمهما أوصل الحاكم للمحكوم من خير فما هو من أجل المحكوم بل من أجل الحاكم، ثم هو لا يبالي بالقطيع أيهم يبدأ به، فهم عنده لا يمثلون إلا ذبيحة، لدرجة أنه قال: "منفيون... نمشي في أراضينا"، وهذا ما لا يمكن أن يحدث في الحقيقة أو الواقع؛ "فالمنفي" هو من أُجبِر على مغادرة تراب الوطن، أي الخروج النهائي من الرقعة الجغرافية للوطن، فكيف يمشون على هذا التراب ويصدق فيهم وصف النفي، ولكنه يُعبِّر هنا عن حالة الاغتراب التي يعانيها الشاعر ولكنه اغتراب حاد؛ فقد يغترب الإنسان فيشعر أنه خارج وطنه وهو في وطنه، أما في هذه الحالة فهو يشعر أنه مطرود من وطنه مع أن جسده به، وهذه صورة أخرى من صور العبودية والحرمان حتى من أبسط حقوق الفرد وهو الانتماء والتمتع بحق المواطنة.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٤٤).

ثمَّ إنَّ الوقوف على عتبة العنوان في القصيدة "العزاء والتهنئة" يجعل ذهن المتلقي يتشعب ويستنجد بقاموسه اللغوي، ليقفَ على المنطق الذي جمع بين الكلمتين، فلكلمة العزاء قوة خلفية دلالية حزينة في الوقت الذي تكتسي فيه كلمة تهنئة تلك خلفية دلالية مبهجة، فكيف يكون للحزن حيزًا داخل الفرح الذي يصحب التهنئة، كيف يدخل العزاء ضيفًا في حفل تقيمه التهنئة، وكأن الموت حفل ينتظره المحرومون ممَّن سُلبت حقوقهم وكُبتَتْ حرياتهم وأُجبِروا على السكوت والصبر حتى وهو يحمل كفنه بيده في انتظار الموت الرحيم حين قال:

وَنَحْمِلُ نَعْشَنَا قَسْرًا...
بِأَيْدِيْنَا
وَنُعْرِبُ عَنْ تَعازِيْنَا
لَنَا... فِيْنَا.

أما قصيدة "الحبل السُّرِّي" فيُعبِّر فيها عن ذروة الألم من استغلال ثروات الأمة العربية واستنفاذ خيراتها أمام أعين أصحابها من غير حقٍّ، حين قال فيها[١]:

وَمَا لَنَا نَعِيشُ فِي جَهَنَّم
وَأُمُّهَا فِي جَنَّةٍ تَجْرِي
مِنْ تَحْتِهَا الآبَار.

فقد أضحت النعمة نقمة على أصحابها، فبدل أن تُدِرَّ آبار البترول والنفط على العرب المال والخيرات، صبَّتْ عليهم الغبن والمهانة وسلَّطَتْ عليهم الجشع والطمع، وأصبحت الأمة العربية البقرة الحلوب التي يرضعها الغادي والآتي، والتي تكالبت عليها الأفواه المصاصة للدماء ما جعل الجنة نارًا تلظى نزاعةً للشوى.

وعن وحدة الوطن التي مزقتها الأنانية واللهث وراء المناصب والبحث عن الجاه والسلطة قال في قصيدة "شؤون داخلية"[٢]:

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٧).
(٢) السابق، (ص٩١).

فَرَّقَتْنَا وِحْدَةُ الصَّفِّ

عَلى طَبْلٍ وَدُفٍّ

وَتَوحَّدْنَا بِتَقْبِيلِ الأَيَادِي الأَجْنَبِيَّة.

حيث يكشف الشاعر في هذه المفارقة التفرقة التي قسمت ظهر المجتمعات العربية في حين غفلة، حتى أنَّهم لم يتفطنوا لذلك وهم في غمرة الغفلة ووهم السياسة، فشغلت الشعوب بالتصفيق لأوهام الديمقراطية والعدالة وفي لحظة الحقيقة وجدوا فوهة البركان طافحة بحمم الأكاذيب والتفرقة والصراعات على جميع الأصعدة، فحلَّ محلَّ الصواب الخطأ وتمظهر في صورته، كما حلَّت الفرقة بدل الاجتماع والوحدة؛ فالعرب في هذه المفارقة يُوحِّدهم شيء ويفرقهم شيء آخر، أما ما يفرقهم فهي وحدتهم، التي كان يُنتظر منهم أن تجمعهم، ولكنهم كلما أرادوا وحدة تفرقوا عنها ولم يتفقوا عليها، وكان الشيء الوحيد الذي اتفقوا عليه هو الرضوخ للأجنبي.

وعندما تأمل مطر واقع الشعب العربي المزري والصراع النفسي الذي أضحى يفتك به ويتخبط فيه عشيته وضحاه وجد نفسه يقول في قصيدة "دود الخل"[(١)]:

شَعْبِي مَجْهُولٌ مَعْلُومٌ

لِيْسَ لَهُ مَعْنًى مَفْهُوم

يَدعُو لقَضاءٍ مَحْتُوم

يَنْطِقُ صَمْتًا

يَحيا مَوْتًا.

يضعنا مطر في هذا المقام أمام نموذج من الشعر الصاخب، ومُلهِمه في ذلك هو الوضع القاتم الذي يعيشه شعبه الذي يترنَّح بين الوجود والعدم، فهو معلوم حين يكون منصاعًا عبدًا أخرس أصم، وفي لحظة تستفيق فيه الشهامة والعزة يصير مجهولًا مغيَّبًا في دهاليز السجون وأقبيتها، حتى صمته ينبئ بالرفض الذي تنطقه عيون الخيبة وأنفاس الحرقة، فيعيش ميتًا عندما تتعدم عنده بنتُ الشفة وعندما يقف على نعش الوطن.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٥٢).

أمَّا عن كَبْت الحريات ومُصادرَة حقِّ التعبير عن حقِّ العيش بكرامة وانتقاد الوضع فهو أشبه بالانتحار، فالشاعر يقول في قصيدة "الصدى"[(١)]:

صَرَخْتُ: لا

مِنْ شِدَّة: الأَلَم

لَكِنَّ صَوْتِي

خَافَ مِنَ الْمَوْتِ

فَارتدَّ لِي: نَعَم.

لا يُستخدَم حرف النفي "لا" إلَّا لرفض أمر معيَّن لأسباب معينة، وهذا يُعدُّ في منطق البشر حرية تعبير ورغبة، ولكن في ظل الأنظمة القمعية حتى ولو قلتَ: "لا" صوتك سيخونك ويقول: "نعم" من رهبة الموقف وحياة القهر، فبين "لا" التي تنفي الانصياع والخنوع، و"نعم" التي تُثبت المذلة والهوان ألمٌ شديد يجبر الأحبال الصوتية رغم الصرخة القوية أن ترتعد وترتد فتُخرِج بدل (لا) (نعم)؛ ليسمع الجلاد الردَّ الذي يهوى، برغم أن "نعم" هذه الخائفة والخانعة الهاربة من الموت، فيجعل من صداها نصرًا، مثبتًا قوة القهر والجبروت.

لكن مطرًا في ظلِّ هذه الظروف لم يستطيع الصمت ولا الركوع فرفع صوته مرَّة أخرى في قصيدة: "على جثمان الحرية"[(٢)] قائلًا:

أُرِيْدُ الصَّمْتَ كَيْ أَحْيَا

وَلَكِنَّ الَّذِي أَلْقَاهُ يُنْطِقُنِي.

فبين الصمت والنطق حياة أو موت؛ لأنهما لا يمكن أن يسيرا معًا، فالمكان لا يسعهما، ولكن الوضع يجعل الإنسان الشريف الأبيَّ يرفض حياة المهانة برغم أنه يعي جيدًا أن خروجه عن صمته سيُهلكه، وسيخرجه من الحياة إلى اللاحياة، ولكن الدرجة القصوى للذلِّ تجعل الحياة آخر همه فيُعرِب عن سخطه، وعن خنق الكلمة واستغباء الناس

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٤).

(٢) السابق، (ص٣٣).

والتفنن في إهانتهم ومصادرة حقوقهم حتى في أبسط أنشطة الحياة، حتى في لحظة يريد الإنسان أن يُعبِّر عن كرم الله بأنه أفضل مخلوقاته فيُبدي قيمة العقل الذي أكرمه به، يُعدُّ خروجًا عن القانون، وقد جعل مطر قول أبيه حكمة تُضرب في كلِّ موقف يقفه الإنسان العربي يناقش قضايا السلطة يرفض ويقبل، فقال مطر في قصيدة "حكمة"[١]:

قَالَ أَبْي
فِي أَيِّ قُطْرٍ عَرَبِيّ
إِنْ أَعْلَنَ الذَّكِيُّ
عَنْ ذَكائِهِ
فَهُوَ غَبِيّ.

الذكاء والغباء ضدان في الكون لا يمكن أن يجتمعا في إنسان عاقل، فالذكاء هو القدرة الفائقة على التعامل مع دقائق الأمور والتأقلم مع المواقف بمهارة فائقة، أمَّا الغباء فهو ضعف في الذكاء وهو درجة من الحمق والبلاهة والغفلة، ولكن كيف يكون الإنسان العربي غبيًّا؟ فقط حين يُعلن ذكاءه؛ لأنه بكل بساطة يتعارض مع قوانين السياسة، فهو يكشف الخيانة ويُعرِّي الساسة ويكشف أطماعهم وجشعهم، فحكمة الأب التي تحمل في تناقضاتها بين الذكاء والغباوة هي دليل قاطع مرَّةً أخرى على نمط حياة الشعوب العربية في ظل الأنظمة الجائرة التي تسرق الخبز وتتصدَّق بالفُتات، وأنْ تُظهِر ذكاءك فقد أسأت إلى النظام، وأخللت بقوانين السياسة الرشيدة، وغبيٌّ كهذا حمل ثقيل يجب التخلص منه حتى لا تشوب المجتمع شائبة؛ لأنه سيخلط الأوراق ويهدر وقت الناس في البحث عن الحقيقة، فيقول موازاة لهذا الكلام في قصيدة "ذكرى"[٢]:

فَهذِهِ الأَوْطَانُ
تُودِّعُ المَلَاكَ دَوْمًا
عِنْدَما تَسْتَقْبِلُ الشَّيْطَان.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٦٩).
(٢) السابق، (ص٧٢).

أوطان تصعد نحو الأسفل، تسعى إلى إرضاء الشيطان الذي يعصرهم بين أنيابه ولا يرضى شريكًا له على أرضهم حتى لا يُقاسمه الجاه والبذخ، أوطان سال لعابه عليها، ولكن حتى يقبل هذا الشيطان الدعوة التي وجهتها له ليكون ضيف شرف وسفير السلام طلب الوطن وأصبح صاحب الدار، وعليهم أن يفرغوا له الدار من الملاك، من النخوة، من الوحدة، من الأخوة، من الحب والجمال، حتى يطيب له العيش والبقاء.

وعندما يحاول مطر عرض قضايا الأمة الشائكة والنزاعات شبه الأبدية يجد القضية الفلسطينية من أكثر قضايا الأمة العربية والإسلامية تناقضًا، فهي وجع مستديم ومهين من جرَّاء الصمت المطبق على نصرتها أمام أعين كل العالم، ولكن ليس هناك حيلة للمستضعَف، فقد قال مطر في قصيدة: "بين يدي القدس"[(١)]:

لَيْسَ لِي مَيْدَان

كُلُّ الَّذِي أَمْلِكُهُ لِسَان

وَالنُّطْقُ يَا سَيِّدَتِي أَسْعَارُهُ

بَاهِظَةٌ

وَالمَوْتُ بِالمجَّان.

فالمفارقة واضحة بين تكلفة كلمة الحق الباهظة الثمن حتى إنها تكلف الحياة دفعةً، وبين الموت ببساطة أمام اختراق قوانين الأقوى والعبث معه في مثل هذه القضايا.

لقد تهافت التضاد والمفارقة على شعر مطر تهافتَ الفراش على النور، ولا يمكن للباحث أن يحصر القصائد التي سيطر عليها التقابل والتضاد الذي جاء غير متكلَّف يتسلَّل من الموضوعات التي يطرحها، والتي تُعبِّر في حقيقتها عن الوضع المتناقض في العالم العربي، وكيف يعيش الإنسان العربي في ظلِّ هذه التناقضات، إلى جانب التوتر الدولي الذي يَصُبُّ حِمَمَه على العالم العربي، وبصعوبة نعثر على قصيدة تتجاوز المفارقة، وبالتي تتطلب استحضار ذلك التناقض كوجه من أوجه الغضب أو السخرية أو التمرد.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣٦).

ففي قصيدة "الصحوة في الثمالة" لن نبرح العنوان الذي يضرب المعاني بعضها ببعض، فالصحوة هي قمة اليقظة والنشاط والتأهب، كيف تكون هذه الصحوة في الثمالة التي هي ذروة السُّكْر وغياب العقل والترنُّح يمينًا وشمالًا بحيث لا يعي صاحبها أيَّ اتجاه يسلك؟ وهذا إنْ دلَّ إنَّما يدلُّ على تخبط العالم العربي في ظلِّ التجاذبات والصراعات على جميع الأصعدة، فيقول في قصيدة "الصحوة في الثمالة"[١]:

وَمِنْ حَذَرِي
أُمَارِسُ دَائِمًا حُرِّيَّةَ التَّعْبِيرِ
فِي سِرِّي.

فأيُّ حرية تُمَارَس في سريَّةٍ؟! فالحرية إشهار وإعلان وإسماع، كيف يحدث كلُّ هذا في دائرة مغلقة في صمت قبو الصدر؟

ارتكز اهتمام مطر بالمقابلة والتضاد لفظيًّا وفكريًّا لتعميق الدلالة، وإذا غصنا أكثر في نصوصه الشعرية المبنيَّة على أساس التقابل أو التضاد نجد أنها "تشترك في التعبير عن التوتر الحادِّ للشعراء وأحوالهم النفسية المتأزمة؛ إذ لا يقف الشاعر هنا عند الجانب السطحي للألفاظ، وإنما يتجاوز ذلك الإطار الخارجي لاختراق الطبقات الدلالية العميقة والغائرة في النفس"[٢].

ج- الاختزال:

لقد لحقتْ بالقصيدة العربية المعاصرة عدَّة تطورات جعلتها تتغير من حيث الشكل والمضمون؛ فالشكل قد اتخذ خصوصية في الحجم، بحيث مارس كلُّ شاعر حريته في الإطالة والإيجاز في قصيدته، وكثيرًا ما نجد نصوصًا قصيرة تَختزل الكثير من الصور والدلالات في سياقات متعددة، وإيحاءات دلالية مكثَّفة، ولهذا كانت هذه الألوان من القصائد مغرية؛ لأنها في الواقع تعتمد على تقنيات لم تزل تُثير الشاعر والقارئ معًا، ابتداء من جرسها الموسيقي إلى تلك المساحة التي تسمح من خلالها للشاعر بالتداعي بشكل رائع، حتى جعلها الكثير من الشعراء وعاءً لدفقهم الشعري.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٣).
(٢) عبد الحميد هيمه، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ١٩٩٨م، (ص١٥).

كما أن الشعر يستقي قيمته الإبداعية والجمالية في الأساس من فن التكثيف والاختزال والإضمار؛ بحيث كل عبارة مختزلة تنفتح على احتمالات وتأويلات متعددة، تبني من حيث لا تدري عملًا فنيًّا أو نقديًّا جديدًا، وكل قارئ سيولِّد نصًّا جديدًا حسب رؤيته وتعامله مع موضوعات تلك النصوص، وقد أشار الشاعر السعودي "إبراهيم زولي" إلى أن "القصيدة تخلَّت عن ترفها المجازي وثوبها البلاغي المزخرف والموشَّى بالبديع والمحسنات"(١)، وهو يؤكد على أن "القصيدة الجديدة تخلَّت عن الترف فهي اليوم تحتفي باقتصادها اللغوي في المفردات"(٢).

لقد كان لتطور القصيدة العربية المعاصرة بهذا المنحى اتجاه طويل الخطى للتخلُّص من الكثير من أعباء تفاصيل لا لزوم لها، وقد وُفِّق الشاعر أحمد مطر إلى أبعد الحدود في إيجاد نصِّه الخاص والمختزل؛ حيث طوَّر نصه الشعري بطريقة عبقرية، فبعض نصوصه لا تتجاوز السطرين أو الثلاثة ويصل معناها كاملًا ويُبلِّغ عن الشاعر الرسالة.

لقد كان مطر ذكيًّا في تعامله مع القارئ والزمن، فهو يدرك حقيقة الإنسان المعاصر الذي أضحى يتذمَّر من طول القصص والأحداث التي تصيب المتلقي بالملل، بل جعل القارئ يقرأ قصائده لأكثر من مرة ويتابعها حتى آخر سطر.

وعندما افتخر كثير من الشعراء بأطول قصيدة وأضخم ديوان، كتب مطر وصيته التي أوصى بها لتُكتَبَ على قبره "ولد وعاش ومات"، ليختصِر بهذه المقولة حياة رجل لم تتجاوز الوجود والعدم، ولد ليجد الظلم والترحال والنفي والاضطهاد، فعاش في اللاحياة، وانتهى كما ينتهي الجميع بالموت، ولكنه لم يكن قد عاش من دون جدوى، فجعل القرَّاء يركضون وراء قصة حياته: أين ولد؟ وكيف عاش؟ ومتى مات؟ وماذا ترك خلفه؟

وعن نموذج الشعر المختزل وعن اللافتة قال أحمد مطر: "كان بعض النقاد قد ذهب إلى أنَّها نموذج مفرد، والذي أعرفه أن في الشعر العربي العمودي قديمه وجديده قصائد جاءت من بيت واحد... وهي قصائد قليلة، وبالنسبة لشعر التفعيلة فإن الاختزال

---

(١) إبراهيم زولي، النص الجديد أدار ظهره للخطاب القديم، زكي الصدير، العرب، (العدد ١٠٠٥٠)، سنة ٢٠١٥م، (ص١٥).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٥).

أمر وارد لدى الكثير من الشعراء، لكنَّه غالبًا لا يختص بقصيدة تبدو قصيرة جدًّا ومتكاملة، بل مقاطع قصيدة طويلة، وهذا ما أفعله أنا –أيضًا– في بعض الأحيان، لكنني أترك مجالًا لجعل كلِّ مقطع قصيدة بذاتها، وبعبارة أخرى تُسمَّى قصيدتي ذات المقاطع ديوانًا صغيرًا"[(١)].

وقد أكَّد كثير من شعراء العصر على أن القصيدة العربية قد تخلَّت عن تلك المقاييس التي عهدتها في عصور سلفت، فها هو الشاعر السعودي "إبراهيم زولي" يتحدَّث عن الاختزال الذي طغى على معظم نظم الشعراء فقال: "تخلَّت القصيدة عن ترفها المجازي وثوبها البلاغي المزخرف والموشَّى بالبديع والمحسنات"[(٢)]، فقد أضحت القصيدة العربية تحتفي بالاقتصاد اللغوي والزهد في الألفاظ والكلمات، وتسعى إلى تحقيق غايتها من خلال الانزياح الدلالي وتغيير الرتب النحوية.

إن تحقيق شعرية الاختزال فكريًّا وفنيًّا وجماليًّا لا يتمكَّن منه إلَّا من أوتي أسرار اللغة والتحكُّم في أساليب البلاغة واستوعب الواقع وأدرك مكامنه الخفية، ومن المعلوم أنَّ النص تنفتح حدوده بعدَ كلِّ قراءة، والتي تكون ملزمة بالإفصاح والإفهام، وبالمقابل الاختزال كان خاصية مميزة للنصِّ الفني، وهذا ما يُوجد رهان مقاربة يستوقفها الاختزال عند كل مستوياته.

تملَّك الشاعر أحمد مطر خاصية كتابة اللافتة[(٣)]، وقد مثَّلَتْ أقوى صور الاختزال في الشعر والشكل الرائع له، فبعض اللافتات عنده لا تكاد تتجاوز السطرين أو الثلاثة، لكنها تؤدي وظيفتها الإبلاغية بكلِّ براعة؛ حيث ينطلق الشاعر فيها دون أيِّ مقدمات أو

---

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٧–١٨).

(٢) إبراهيم زولي، النص الجديد أدار ظهره للخطاب القديم، (ص١٥).

(٣) اللافتة: تُعرف اللافتة في اللغة العربية بأنها لوح من خشب ونحوه، يُكتب عليها اسم أو شعار لتوجيه النظر إليه، والأمر اللافت للنظر هو الجالب له والمثير، ينظر: د. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٤٢٩هـ–٢٠٠٨م، (ص٢٠٢١).

واللافتة: صورة أو علامة مميزة للدلالة على شيء معين، وقد تكون في أغلب حالاتها للإرشاد والتوجيه، واللافتة الاحتجاجية ببساطة هي كتابة رسالة للمطالبة بشيء ما، وقد اتخذها مطر وسيلته للاحتجاج على الأوضاع التي تتخبط فيها الأمة العربية ورفع شعارات التغيير، ووجهَ رسائل للمواطن بواسطتها.

تمهيدات، حتى أنه فيها لا يلجأ في الحوار إلى جملة القول –قال أو قلت– أو ما شابه، بل يكتفي بإشارة صغيرة تُفيد القارئ بأن بين يديه حوارًا، ويشعر بعملية انتقالية من شخص لآخر بانسيابية رائعة، وعندما كان مطر مقتنعًا بهذه الطريقة التي يراها ضرورية في عصرنا، فقد بنى إطاره الشعري الخاص على أساس هذا الاقتناع "فقد ضجر الناس – كما يرى– من قراءة القصائد المطولة التي تسبح في الفراغ دهرًا حتى تعطيهم بيت القصيد، فهم بحاجة إلى بيت القصيد دفعة واحدة"(١).

وقد أسهمت عدَّة عوامل في نضج اللافتة عند مطر؛ لأن توتُّر الحياة والأوضاع السياسية المتقلبة والاقتصادية والاجتماعية غير المستقرَّة التي تعيش فوضى عارمة لا تملك الوقت للخُطب المطولة، بل تحتاج إلى ضربات متوازية ومتسارعة تسارع الأحداث، وأن تكون شديدة الوقع حتى يكون لها الأثر في التغيير والإيقاظ، إلى جانب تأثر الشاعر بنماذج الكتابة على صفحات الجرائد (القبس) وصفحات التواصل الاجتماعي، الأمر الذي تطلَّب تبني هذا النموذج من الكتابة المقتصدة في اللغة المنبعثة الدلالة.

أخذ الاختزال أشكاله مع مطر، فأحيانًا يكتب الشاعر قصيدة مطوَّلة تخضع لنظام المقاطع؛ بحيث يُشكِّل كلُّ مقطع قصيدة مستقلة، كما أشار هو إلى ذلك؛ وذلك مثل قصيدة "شخص واقعي"(٢):

أَنَا فِي الْوَاقِع
رَجُلٌ قَانِع
أَسْكُنُ فِي بَيْتٍ مُتَواضِع
لكنْ أَبْوَابِي مُشْرَعَةٌ
دَوْمًا للدَّاخِلِ والطَّالِع
نَحْمَدُه.. فالمَطْرَحُ وَاسِع
أَنَا فِي الْوَاقِع
بَيْتي الشَّارِع.

(١) كمال أحمد غنيم، العناصر الفنية في الإبداع في شعر أحمد مطر، (ص١٢٠).
(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٠٦).

هذا المقطع من القصيدة ينطوي على كلِّ صفات القصيدة الكاملة من حيث الانطلاق والتوقف، ويلجأ الشاعر فيه إلى درجة من الاختزال ممَّا يُصعِّب علينا الحذف أو التقديم أو التأخير، فهو يخضع إلى مفارقة وأسلوب قصصي يُجبرنا على تتبُّع الأحداث والشوق إلى النهاية كما يجعلنا نندمج معه في القصة، ولكن في الأخير نُصدَم بمفاجأة النهاية، فاتساع البيت ليس في مساحته ولكن لأنَّه فضاء لا تُحدُّه حدود ولا أوراق مِلْكية، فالشارع رحب للجميع، والشاعر هنا يرسم صورة للمعاناة والحرمان، وقد أنهى المعنى ببساطة وذهول في الوقت نفسه، ورغم استقلالية هذا المقطع إلَّا أنَّ روح القصيدة تحمل سمة التكامل بينه وبين ما جاء من مقاطع أخرى؛ إذ القصيدة تحكي قصة إنسان مرَّ بمراحل حياة رسمتْها معالم القهر والظلم، فاضطرَّ إلى القناعة والخشوع هربًا من وطأة الظلم.

ولكن الاختزال يبدو في أعمق صوره في الجملة الأخيرة من المقطع، فإنَّ المتلقي عندما يستقبل (بيتي الشارع) يضيف عليها مئات الجمل المترتبة في المعنى عليها، والتي لم يشر الشاعر إليها، جمل متعلقة بمنامه وقضاء حاجته وطعامه وشرابه وملبسه... إلخ، فإن الصورة الذهنية لمن يعيش في الشارع تحضر في ذهن المتلقي بعناصرها المتعددة.

ولم تُمثِّل القصيدة ذات المقاطع ظاهرة الاختزال وحدها عند مطر بل حتى اللافتة التي لا تزيد أسطرها عن ستة أسطر أبانت عن تكثيف فني بارع؛ إذ يقول في قصيدة: "ضمير متّصل"[(١)]:

كلَّمَا حَاوَلَتُ إِلْغَاءَ ضَميرِي

لَمْ يُطاوِعْنِي ضَمِيْرِي

آسِرٌ

مَا فَكَّ أَسْري مَرَّةً

إلَّا بِشَرْطٍ

هُو: أَنْ يَغْدُو أَسِيري.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٣١).

فالموضوع هنا قائم على صراع دائم وطويل بين الشاعر وضميره، ضمير حيٌّ يَخرج من بين أضلعه ليُقرَّ بالحقيقة، ليُدليَ بشهادة الحقِّ في زمن تاه فيه العدل والإنسانية، وكلَّما سعى الشاعر إلى كبته وإضماره وإلى إخماد حرارته لم يطاوعه، بل تجاوز ذلك وانقلب الموقف وأَسَرَ الضمير الشاعر وأجبره على أن ينصاع له وحبسه أبديًّا، ولن يفاوضه في ذلك إلَّا إذا رجع وأسره ووقف عند بابه يحرسه، المعاناة أبديَّة بين الحق وإسكاته، القصيدة أبعد دلالة من هذه الأسطر؛ فقصة الشاعر وضميره الحيُّ نشأت معه منذ نعومة أظفاره، فتفسير الموقف كله مبني على قصة حياة كاملة بحلوها ومرها.

أما قصيدة "قبل أن نبدأ"[١] فهي أنموذج آخر لصورة التكثيف والاختزال في اللوحات الفنية المطرية:

الْفَرْدُ فِي بِلَادِنَا

مُواطِنٌ.. أَوْ سُلْطَان

لَيْسَ لَدَيْنا إِنْسَان.

في هذه الأسطر يختصر مطر الحياة في الوطن العربي التي تبنى على مفارقة رائعة؛ إذ لا يمكن أن يتكوَّن هذا الوطن من غير وحش وفريسة، فالمواطن لم يوجد في هذه الأوطان إلَّا ليكون وسيلة من وسائل في يد السلطان الذي وُجِد هو الأخير للسلب والنهب والظلم والقهر، فلا وجود للإنسانية في هذه البلاد، فالحاكم جلاد وسوط مُسْلَط على كلِّ ضمير حي وإنسان شريف أبي، فروعة اختصار الحياة في وطن الشاعر جعلت من مذهبه الفني صورة من أكمل صور الشعر المعاصر الذي تبني بجدارة خاصية الاختزال.

أمَّا في قصيدة "إضاءة"[٢] التي يُصوِّر من خلالها الشاعر صورة الظلام والظلم في صباحات المواطن الشريف الذي جعل الساسة نهاره كحلكة الأقبية، حتى إنه في وضح النهار وبرفع الستائر لا تُشرِق الشمس ولا يشع نورها إلَّا بإشعال المصباح، وأي مصباح!

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٢٢).

(٢) السابق، (ص٢٥٩).

المصباح الذي يأذن لك الجلاد بإشعاله عندما تخون القضية وتُدلي بشهادة يغبط لها الجلاد، فيطلع لك ضوء الحرية تحت وطأة الذل وبلا هوية.

برع مطر في فضاء الكتابة الفنية بوقوفه على جميع مستويات الاختزال، سواء على مستوى اللغة الشعرية أو مستوى الحدث أو مستوى الرؤيا؛ فعلى مستوى اللغة الشعرية قد عمد إلى اللغة البسيطة والموحية وأخرجها من ثوبها القاموسي ليحملها دلالات عنقودية، فنجد كلماته تنصبُّ في معانٍ لا يُسبِر غورها إلا حاذق، فيقول في قصيدة: "دائرة"[(١)]:

نَخَافُ مِنْ رَئِيسِنَا

لَأَنَّهُ يَخَاف

هُوَ الَّذي أَخافَنَا

وَحِينَ خِفْنَا خَاف

مَنْ سَيُزِيلُ خَوْفَنا

وكُلُّنا خَوَّاف؟

لقد بنى الشاعر قصيدته على الخوف الذي اختلفت مصادره، ولكن نتيجته كلها ظلت في دائرة الخوف، فالكل يخاف ولكن خلف كل خوف طرف من الأطراف تنطوي قصة أغرقنا الشاعر في تفاصيلها، فخوف المواطن نابع من تسلُّط الرئيس وجبروته وسلطة القهر والظلم، وهي قصة طويلة منذ الأزل قائمة على صراع درامي بين الحاكم والمحكوم، أمَّا خوف الرئيس فهو ما يؤرقه كلَّ ليلة من ظهور المهدي المنتظر، الذي سيُحقُّ الحق ويُزهق الباطل بقوة إلهية وإيمان صادق بعدالة قضية المواطن البسيط، خوف الحاكم متعدد المنابع؛ فهو يخاف من استيقاظ الضمير تارة، ويخاف من السلطة الفوقية –الدولية– التي يُقدِّم لها الهبات والهدايا ويُقدِّم لها الوطن لترضى، ولكن يخاف من تشابه الهدايا ومللها، فكيف يفعل حتى لا يخاف من ردها وعدم قبولها؟

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٧٢).

أمَّا من حيث اختزال الحدث، فالشاعر يُقدِّم لنا نماذج شعرية تتسارع أحداثها، فيبدأ النص مباشرة بوقوع الحدث من دون مقدمات ولا تمهيدات؛ حيث يضعنا إزاء واقعة نعيشها بومضة دلالية بمشقَّة نقف على مجرياتها، كما يمتلك أحمد مطر ملكة التحكم في الزمن، فنجد الزمن عنده ومضة، ولكن المتلقي يبحر في الزمن وكيف يمر به الإنسان، ففي قصيدة "جدول الأعمال"[(١)] التي يُقَسِّمُ فيها الشاعر يومه يقول:

هَكَذا أُقَسِّمُ يَوْمِي:

سِتُّ سَاعَاتٍ.. لِهَمِّي

سِتُّ سَاعَاتٍ.. لِغَمِّي

سِتُّ سَاعَاتٍ.. لِضَيْمي

سِتُّ سَاعَاتٍ..

لِهَمِّي وَلِغَمِّي وَلِضَيْمي

لَحْظَةٌ وَاحِدَةٌ مِنْ يَوْمي التَّالِي

لِكَي أَبْدَأَ في تِقْسِيمِ يَوْمِي.

لا زمن للزمن هنا ولا وقت للوقت، الوقت الوحيد هو لحظة التقسيم، وكيف يعيش التقسيم ولا يدري؟ لأن الزمن لعبة في يد الأقوى لا تعرف كيف تمضي وقتك ولن تستطيع أن تبرمجه، فذا ليس من الصلاحية، إنَّ لعب مطر على وتر الزمن هو ما جعله بارعًا في كتابة اللافتة، وهو ما جعله يُمثِّل أكثر الشعراء في فن الاختزال؛ إذ لا يستطيع القارئ أن يحدد زمن البداية وزمن النهاية، فذكاء مطر يجعلك تسبح في فضاء الزمن بحيث لا يمكن هناك الوقوف على لحظة الانطلاق وساعات السباحة فيه.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٥٠).

أما من حيث الرؤيا، فمطر يعتمد في ذلك على استحضار مشاهد من الواقع تُصوِّر لنا أفق هذه الأمة التي تعتمد على الرجل غير المناسب في المكان المناسب، فيقول في قصيدة "زرق اليمامة"[١] تهكمًا وسخرية على رجالات الدولة:

الآمِرُ بِالْفَتْوَى أَعْوَر

وَالنَّاطِقُ بِالْفَتْوَى أَعْمَى

وَالعَامِل بِالفَتْوَى أَحْوَل

الْحَاضِرُ، مُرْتَبِكًا، يَسْأَل:

بِالْأَعْيُنِ هَذِي يَا رَبِّي..

كَيْفَ أَرَى دَرْبَ الْمُسْتَقْبَل؟

كيف يكون للمرء مستقبل في ظل أنظمة عمياء؟ وصاحب الشأن والآمر الناهي يرى في الجانب الثاني ويترك الأول الذي هو صلب الموضوع؛ لأنه أعور يَقْلب كل الموازين، وكيف يكون للأعمى قراءة للفتوى التي بين يديه؟ هذا ما أربك حاضر الأمة من مستقبلها المظلم، هذا ما جعل الزمن الحاضر لا يأمل أن يتصل بالغد؛ فالأعين بين الحول والعور والعمى.

هكذا استطاع مطر أن يرسم الصورة العتمة للواقع العربي المهين الذي يتجاذبه طرفان لم يتفقا منذ وجودهما على أرض واحدة، رسم كلَّ ذلك وفقًا لهندسة فنية رائعة، مثَّلها الاختزال أجمل تمثيل، وأشرك من خلاله المتلقي في صناعة الحدث والرؤيا.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٤٥).

المبحث الثاني:
التَّشكيل اللُّغوي

يُعدُّ التركيب اللغوي من أهمِّ مقومات اللغة العربية ومن أهم وسائل الإبداع الفني، ويقوم هذا المستوى على معرفة الأبعاد الدلالية للتراكيب النحوية، و"تُعبِّر اللغة العربية عن المعاني المختلفة؛ وذلك لشمولها على أساليب مختلفة وعلى تراكيب متعددة يختصُّ كلُّ واحد منها بمعنى محدد... وعلى المتكلم أن يراعي اختياره للتركيب المناسب ليُعبِّر عن الدلالة المقصودة التي تتمثَّل في ذهنه"(١)، والنص إذا ابتعد عن هذه التراكيب فقد يفقد قيمته الدلالية التي لا يمكن أن تتحقق بعيدًا عنه؛ حيث إن الألفاظ "لا تفيد حتى تؤلف ضربًا خاصًّا من التأليف، ويعمد به إلى وجه من التركيب والترتيب، فلو أنَّك عمدت إلى بيت أو فصل من النثر فعددتَ كلماته عدًّا حيثما جاء واتفق أبطلتَ قصده"(٢).

واللغة العربية لغة لها قدرات هائلة على التعبير عن المعاني واستيعاب اختلافها، "فاللغات كلها ملكات شبيهة بالصناعة؛ إذ هي ملكات اللسان للعبارة عن المعاني، وجودتها وقصورها بحسب تمام الملكة أو نقصانها، وليس ذلك بالنظر إلى المفردات وإنَّما هو بالنظر إلى التراكيب، فإذا حصلَتْ الملكة التامة في تركيب الألفاظ المفردة للتعبير بها عن المعاني المقصودة ومراعاة التأليف الذي يطبق الكلام على مقتضى الحال بلغ المتكلم حينئذ الغاية من إفادة المقصود للسامع"(٣).

وفي هذا المبحث سنعالج بعض قضايا التشكيل التركيبي عند أحمد مطر؛ وهي: التقديم والتأخير، والحذف، والالتفات.

---

(١) مها علي محمد الشنطاوي، أسلوب التقديم والتأخير بين النحو والبلاغة: شعر الهذليين نموذجًا، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٩٨م، (ص٥٧).

(٢) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، (ص٣).

(٣) عبد الرحمن بن محمد بن خلدون، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: علي عبد الواحد وافي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٣، (١٢٧٨/٣).

أولاً: التقديم والتأخير (الرتبة النحوية):

يُعَدُّ تغيير الرتبة النحوية من أهمِّ ظواهر الخروج عن الترتيب الطبيعي للجملة، ويُعرَف الانحراف التركيبي –التقديم والتأخير– بأنَّه العدول عن القواعد النحوية المعتادة، ويعتقد بعض الدارسين "أنَّ هذا النوع من الانحرافات يتصل بالسلسلة السياقية الخطية للإشارات اللغوية عندما تخرج عن قواعد النظم والتركيب؛ مثل الاختلاف في ترتيب الكلمات"(١)، ومع بوادر الحداثة أضحى الانحراف التركيبي يُمثِّل تقنية أسلوبية يعتمدها المبدع؛ سعيًا منه إلى إثراء نصه وتعميق دلالته، فالمبدع هو من امتلك القدرة على تشكيل اللغة وتطويعها والخروج بها من النمطية، ولم يُشكِّل هذا الانزياح ضعفًا للقيمة الفنية وللتركيب بل جعلهما يتجاوزان المألوف نحو جمالية أقوى، ومن أقوى صور هذه التغييرات على مستوى الجملة: صورة التقديم والتأخير.

وتُمثِّل البنى التركيبية في نص أحمد مطر عاملًا مهمًّا في تشكيله واتساقه؛ وذلك لأنها أداة لغوية مُيسَّرة يمكن للشاعر المبدع تسخيرها لخدمة قضاياه، فيلجأ "إلى اختيار الكلمات التي تناسب ظروف النص، ثم ينظمها في ذهنه تقديمًا وتأخيرًا وفق الظروف الملائمة لذلك على قواعد صحيحة، فيتناول الرتب الحرة ويبتعد عن الرتب المقيدة"(٢)؛ فالشاعر يسعى من خلال التقديم والتأخير للتخلص من تلك القيود هربًا من الإدراك السطحي للمعاني؛ إذ يسعى إلى إشراك المتلقي في صناعة الرؤية، ومن أشكال هذه الظاهرة عند مطر نجده يقول في قصيدة "عقوبات شرعية"(٣):

وَضَعَ الْوَالِي عَلَى رِجْلَيَّ قَيْدا
إِذْ رَآني
بَيْنَ كُلِّ النَّاسِ أَمْشِي
دُوْنَ كَفَّيَّ وَلِسَانِي
صَامِتًا أَشْكُو هَوَانِي.

(١) صلاح فضل، علم الأسلوب ومبادئه وإجراءاته، دار الشروق للطبع والنشر، ط١، ١٩٩٨ القاهرة ، (ص٢١١).
(٢) مها علي محمد الشنطاوي، أسلوب التقديم والتأخير بين النحو والبلاغة: شعر الهذليين نموذجًا، (ص٧).
(٣) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٥).

نجد الشاعر هنا قدَّم لفظة (صامتًا) التي تُعبِّر عن حاله التي آل إليها؛ إذ هو محروم من حرية التعبير في ظل الأنظمة القمعية، فهو محروم من حقوق التمتع بوصفه مواطنًا يحق له في ظل الأنظمة العادلة أن يعبر عن حقه في العيش الطبيعي، ولكن شاعرنا يرى هوانه وذله ولا صدى لشكواه، فكلُّ الأحداث تجري أمام الصمت؛ فالحال تقدمت هنا لتوضح صورة القهر والكبت ولو تأخرت أتت بمعنى باهت وضعيف، فالحال التي هي في الأصل فضلة في الكلام لو أتت في مكانها لم تعْدُ كونها فضلة معنوية، ولكنه بتقديمها جعلها عمدة المعنى وإن كانت وظيفيًّا لم تزل فضلة، فليس الغريب أن يكون شاكيًا، ولكن الغريب أن يكون صمته تعبيرًا عن هذه الشكوى، وهذه الأهمية لهذه الفضلة لن تكون متحققة إذا لم يكسر نظام الجملة الطبيعي.

وجاء نموذج التقديم والتأخير في قصيدة "على باب الشعر"[(١)]، وذلك حين قدَّم المفعول به "أحلامي" على فاعله "الحراس" حين قال:

حِيْنَ وَقَفْتُ بِبابِ الشِّعْر

فتَّشَ أَحْلَامي الحُرَّاس

أَمَرُونِي أَنْ أَخْلَع رَاسِي

وَأُرِيقُ بَقَايَا الْإِحْسَاس.

كان الأولى به أن يقول: "فتَّش الحراسُ أحلامي" إذا ما أردنا الحفاظ على الترتيب النحوي الأصيل، ولكنَّ الشاعر كان يصبو إلى أبعد من ذلك؛ فآثر تقديم المفعول به "أحلامي" ليجعله دائم الحضور في المعنى، كما رآه هو من يمثل القضية المطروحة؛ ولذلك كان الترتيب الطبيعي للمفعول سيغيب ويهمل المعنى المقصود، فحتى الأحلام الدفينة في العقل الباطني تُمثِّل قضيةً تَمسُّ أمن الدولة وتهدد استقرارها؛ فالأحلام مبنية على التغيير، فالشاعر سعى إلى تكثيف الصورة عندما أشار ها هنا إلى أنَّ مجرد الأحلام تُجهَض؛ لأنها بادرة من بوادر التحرر والتغيير.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٣)، وينظر: قصيدة عائدون، (ص٢٠).

هذا بالإضافة إلى معنى لا يتحقق إلَّا بتغيير الترتيب، فلو أنه قال: "فتَّشَ الحراس أحلامي" لم يمنع أنهم كانوا يفتشون عن أشياء من ضمنها الأحلام، ولكن بالتقديم والتأخير جعل الحراسَ باحثين مفتشين عن الأحلام لا غير، فهي مقصودهم الأول في تفتيشهم، بعد أن أنهوا الماضي والحاضر لم يتبق لهم إلَّا المستقبل القابع في الأحلام، فيفتشون عنه؛ ليتخلصوا منه، فيأمنون مستقبلًا كما أمنوا ماضيًا وحاضرًا.

وفي قوله[١]:

قَلَمِي وَسْطَ دُوَاةِ الْحِبرِ غَاصْ

ثُمَّ غَاصْ

ثُمَّ غَاصْ

قَلَمِي في لُجَّةِ الحبرِ اختَنَق

وَطَفَتْ جُثَّتُهُ هامِدةً فوقَ الوَرَق

رُوحُهُ في زَبَدِ الأَحْرُفِ ضَاعَتْ في المَدَى

ودَمِى في دَمِه ضَاعَ سُدى

ومَضَى العُمْرُ ولَمْ يَأتِ الخَلَاصْ

آهِ يا عَصْرَ القَصَاصْ

بَلْطَةُ الجَزَّارِ لَا يَذْبَحُها قَطْرُ النَّدَى

لَا مَنَاصْ

آنَ لِي أَنْ أَتْرُكَ الْحِبْرَ

وأَنْ أكتُبَ شِعْرِي بِالرَّصَاصْ.

وردت لفظة "قلمي" في صدر الجملتين، وقد سعى الشاعر إلى ذلك وأولاها أهمية؛ فقدَّمها باعتبارها الفاعل الحقيقي ثم أخبر عنها، كما حاول من تقديمها تأكيد رؤيته

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣٦).

الخاصة، فرغم محاولاته لتغيير الوضع وكشف خفاياها فإنَّ ضربات القلم لا تزهق أرواح الطغاة، بل هي بحاجة إلى دعم لتحقيق الهدف الذي يراه الشاعر السبيل لاستقرار حياة الإنسان العربي.

وفي مقام آخر قدَّم الشاعر خبري كان حين قال[١]:

يُقتَل مَنْ كَانَ بِحَوْزَتِهِ شَرَفٌ

أَوْ كَانَ بِجَنْبَيْهِ ضَمِير

يَا أَبْنَاءَ الضِّفَّةِ يَا أَحْرَار

يَا أَهْلَ الْجَنَّةِ

إنَّا فِي النَّار.

قدَّم الشاعر خبري كان (بحوزته، بجنبيه) عن اسميهما حين كانا شبه جملة أولًا، وحين أراد التخصيص ثانيًا، وهذا الأهم عنده؛ فالقتل كان يترصد هؤلاء النماذج الشريفة صاحبة الضمير، ولمَّا أراد ذِكْر الشرف ذَكَر الحيازة؛ لأن الشرف يتحصل بمجهود الإنسان وكسبه وعمله، وحين ذكر الضمير استخدم (بجنبيه)؛ لأنه شيء موهوب يتصف به الإنسان وهبًا وينميه أو يلغيه بعد ذلك، أمَّا تقديم الحيازة على الشرف فتأكيد على إرادة الإنسان في اكتساب أسباب الشرف، وتقديم محل الضمير (جنبيه) تأكيد على أصالة هذا الإنسان الذي مراعاة الضمير عنده سجية مخلوق بها.

وعمد الشاعر إلى تقديم جواب الشرط على فعله للغاية نفسها مما سبق، وهي الاهتمام بإبراز المعنى المرام والفكرة القضية، وذلك حين قال[٢]:

وَالْوَاحِدُ الْمَقْهُورُ يَبْقَى قَائِمًا لِوَحْدِهِ

مُنْتَشِيًا بِمَجْدِهِ

لَكِنَّه حِينَئِذٍ

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٤٠).

(٢) السابق، (ص٦١).

سَوْفَ يَخِرُّ رَاكِعًا كَعَادَةِ الْأَحْرَار

لِلْوَاحِدِ الْقَهَّار

إِذْ جَاءَ بِنَصْرِهِ

وَخَصَّهُ لِصَبْرِهِ

بِدَفْعَةِ الْمِقْدَار

وَأَنْزَلَ الأَشْرَارَ مِنْ عَلِيائِهِم

وحَطَّهُمْ في قَعْرِ قَعْرِ النَّار

فَأُصْبَحوا فِيها وَهُمْ

لَيسُوا سِوَى أَصْغَار.

ليظهر الشاعر بأن القصاص لا يأتي إلا بإذن الله، وإيمانه بذلك قوي جعله يُقدم جواب الشرط على الفعل والأداة؛ ليشير –أيضًا– إلى أنه يستند إلى عدل الله ونصرته كما يفعل الأحرار عند رفع كلمة الحق والاستنصار بالله طالما خصه بالابتلاء، فالمؤمن أكثر في ذلك من الفجار.

لقد أسهمت تقنية التقديم والتأخير في إبعاد النص المطري عن الرتابة والسطحية التي تؤدي إلى الملل؛ "إذ اللغة الشعرية ليست لغة معيارية، وإن كان هذا لا يعني إنكار الارتباط الوثيق بينهما الذي يتمثل في حقيقة أن اللغة المعيارية هي الخلفية التي ينعكس عليها التحريف الجمالي المعتمد للمكونات اللغوية للعمل، أو الانتهاك المعتمد لقانون اللغة المعيارية"[(١)]، وإن كان الانزياح الذي تَخْرج به اللغة الشعرية عن المعيارية نسبيًّا لا يتعدى الحالة الطارئة عند الشاعر أو الضرورة الشعرية أو الدلالية، وهي عملية للقاعدة الأولى، ولا يمكن أن تحيد عن ضوابط اللغة، وقد كانت له براعة في اقتفاء ذلك محافظًا على الوزن والقافية والدلالة واحترام الأبعاد النحوية في تركيب الجمل والعبارات.

(١) يان مورفسكي، مجلة فصول، (مجلد ٥)، العدد الأول، ١٩٨٤م، (ص٣٩).

الأسلوب:

لما كان الأسلوب هو "مجموعة الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي"[١] جعله الشاعر القالبَ الذي يَصُبُّ فيه صوره الذهنية ورؤاه؛ ليكون ذلك المظهر المادي للعمل الأدبي والرابط الذي يربطه بالمتلقي الذي ينقل له أفكاره ويقحمه في يومياته، والأسلوب غير ثابت؛ إذ تتعدد الأساليب حسب المصوغات التي يبتغيها الشاعر، وبإحساسه يولي أهمية لهذا ويخفف الوطأة على ذاك، حيث يرمي إلى إثارة أسلوب على غيره، وهذا ما أحدث تباين أساليب شاعرنا؛ إذ تحكَّمتْ بعض الأساليب في درجة الانفعال لحظة الإبداع، بما يختلف عن الفهم التحليلي الواضح الذي تثيره الرسالة الاعتيادية.

و البديهي أن الشاعر يقصد نمطًا معينًا ولغة ما؛ لأنَّه يسعى إلى بعث رسائل بقوة ما، إنَّه يهدف إلى إثارة شكل خاص من الفهم عند المتلقي، وعلى إثر هذه المستحدثات في الحياة الفنية والأدبية أخذ الشاعر المعاصر سبلًا جديدة نحو أسلوب يتجاوز المثالية ويعدل إلى الإبداع الفني.

وفي أعمال مطر شاعت الأساليب حتى كاد يستوفيها كلها في أعماله الكاملة، فكلُّ نوع منها استعان به لخدمة القضية بما يراه الأنسب لإيصالها، وذلك لقدرة تحريكها مكامن الدلالة وتقديمها نموذجًا من لدن الشاعر؛ ومن هذه الأساليب: الاستفهام الذي صاحبه التعجب، والتعجب، والأمر، والنهي، والنداء، والنفي، والشرط.

النفي:

النفي هو "أسلوب لغوي يُقصَد به النقض والإنكار"[٢]، وقد وشَّح به مطر الكثير من قصائده حتى لا يندرج خبره تحت لازم الفائدة بل يريد أن يُلبِس خبره الأهمية، كما أنَّه به يكشف للمتلقي أن ما قد يدور في داخله لا يمكن أن يقف على تلك الحقيقة وما كان

(١) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب: نحو بديل ألسني في النقد العربي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط٣، (د.ت)، (ص١١٠).

(٢) إبراهيم مصطفى إبراهيم، إحياء النحو، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١م، (ص٣٠).

يعتقد بحدوثه، «فيعمل الأديب على إزالة ذلك الاعتقاد ومحو الشَّك بالنفي والإنكار"[١]، ويُؤدَّى هذا الأسلوب –النفي– عادة بإحدى الأحرف (ما، لم، لن، ليس..).

ولمَّا كان شعر مطر في معظمه يُعبِّر عن الرفض والتمرد وعدم الإذعان للسطلة الجائرة والأنظمة المستبدة أَكْثَرَ من استعمال أسلوب النفي؛ فقد نفى عن نفسه كلَّ ذلة، وعن وطنه المهانة، ونفى بأن تكون نوايا الغرب وأمريكا نظيفة وإنسانية، كما نفى أن تكون أنظمة الوطن العربي عادلة؛ حيث يقول في نموذج من نماذج النفي عنده في قصيدة "نبوءة"[٢]:

لَسْتُ كذَّابا

فَمَا أَبِي حِزْبًا

وَلَا أُمِّي إِذَاعَة.

يستحضر الشاعر أسلوب النفي في عبارة "لست كذابًا"، وقد تمحور هذا النفي حول مسوغات الكذب، فهو يدرك حقيقة أن ما سيذكره بعد هذا حقيقة، وأنه بعيد كلَّ البعد عن الاتهامات التي كانت تُلفَّق له لمجرد أنه يعترض على موقف من مواقف الحياة ورفضه للممارسات القمعية والمضطهدة لكلِّ من يقول كلمة الحق ويبحث عن العدل، كما أنَّه ينفي أن يكون ضالعًا في حزب من الأحزاب أو أن يكون منضويًا تحت معارضة من المعارضات، إنما هو مجرد مواطن بسيط يطمح أن يعيش عيشة الكرماء في وطنه ويتمتع بخيراته، فكيف يُتَّهم بأنه سليل عائلة معارضة ويُعاقَب بتهمة ملفقة؟

وفي قصيدة "صندوق العجب"[٣] يفتح الشاعر صندوق ألعابه ويقلِّبها ويفعل فيها ما يشاء، ويضعها في أحوال متقلبة ومتناقضة مذلة مهينة ولكنها لا تعترض؛ فأنشد يقول:

---

(١) د. مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، منشورات دار الرائد العربي، صيدا– بيروت، ط٢، ١٩٨٦م، (ص٢٤٦).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٥).

(٣) السابق، (ص٥٣)، وينظر: (قصيدة المتهم)، (ص٥٦) .

فِي صِغَرِي

فَتَحْتُ صُنْدُوقَ اللُّعَبْ

أَخْرَجْتُ كُرْسِيًّا مُوَشًّى بالذَّهَبْ

قَامَتْ عَلَيْهِ دُمْيَةٌ مِنْ خَشَبْ

فِي يَدِهَا سَيْفٌ مِنْ قَصَبْ

خَفَضْتُ رَأْسَ دُمْيَتِي

رَفَعْتُ رَأْسَ دُمْيَتِي

خَلَعْتُهَا

نَصَبْتُهَا

خَلَعْتُهَا.. نَصَبْتُهَا

حَتَّى شَعُرتُ بِالتَّعَبْ

فَمَا اشْتَكَتْ مِنِ اخْتِلَافِ رَغْبَتِي

وَلَا أَحَسَّتْ بِالْغَضَبْ.

نفى مطر كل النفي أن تكون لهذه الدُّمى ردة فعل بعدما فعل فيها ما فعل، فهي لا تغضب ولا تعترض حتى أنه لا يبدو على ملامحها مسحة الحزن، بل كانت رهن رغبته وإشارته طالما يلقى سعادة في ذلك ويطرب، وهو في هذا المقام يرمي إلى حال حكام العرب بين أيدي أمريكا والغرب؛ حيث أضحوا كالدمى تحركهم مصالحهم ورغباتهم كيفما أرادوا ويُسلِّم هؤلاء تسليمًا لذلك.

استخدم الشاعر أسلوب النفي المتكرر في تصوير مرارة الواقع وقتامته وأنكر الكثير من المواقف السلبية، لاسيما تلك التي كان شاهدًا عليها، كما حاول من خلال هذا الأسلوب عرض المفارقة بين الوجود والنفي؛ ليكسر أمل التوقع الذي قد يراود المتلقي بأن يكون هناك صلاح واستقرار، بل يجعله من خلال القصيدة يعيش الواقع ويؤمن بالرسالة التي يسعى إلى إبلاغها الشاعر؛ فيتبنى هو –أيضًا– الموقف.

النداء:

يحاول الشاعر جاهدًا إيصال الرسالة التي يرى من خلالها نصرة لكل القضايا الإنسانية، وبها يحاول حفظ كرامة المواطن العربي وتقديس الوطن، فلجأ إلى أهم أسلوب وهو النداء؛ حيث إن النداء وسيلة خطابية يستخدمها الشاعر لجلب المتلقي، فالنداء "مركَّب لفظي يستعمل لإبلاغ المنادَى حاجة أو لدعوته إلى إغاثة أو نصرة"[١]، كما أنه وسيلة يشد بها الشاعر الانتباه لقضيته حتى يتفاعل معها السامع، فأفاد منه مطر في مساره نحو شحذ الهمم وشحنها وإيقاظ الضمائر.

وعمد مطر إلى استخدام الأداة "يا" للنداء، فكل نداءاته كانت للبعيد والغافل والخارج من الدائرة، إلى جانب استعمالها لسدِّ الفراغ القائم عن ابتعاد الطرفين لمسافات بعيدة، خاصة عندما ينادي وطنه وهو في منفاه، إضافة إلى أنَّ الأداة "يا" "توفِّر تنغيمًا صوتيًّا من خلال مدِّ الصوت بالألف"[٢] فيحدث نتيجتها حالة التوتر الشعوري المتدفقة من ذاته؛ فهو يقول في مثل هذا المقام:

يَا وَطَنِي[٣]
ضِقْتَ عَلَى مَلامِحِي
فَصِرْتَ فِي قَلْبِي
وكُنْتَ لِي عُقُوْبَةً
وَإِنَّنِي لَمْ أَقْتَرِفْ سِوَاكَ مِنْ ذَنْبِ
لَعَنْتَنِي
وَاسْمُكَ كَانَ سُبَّتِي فَي لُغَةِ السَّبِّ
ضَرَبْتَنِي
وَكُنْتَ أَنْتَ ضَارِبِي.. وَمَوْضِعَ الضَّرْبِ.

(١) د. مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، (ص٣٣٦).
(٢) أبو بشر بن عثمان سيبويه، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥م، (ص٢٣١).
(٣) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٤٥).

يستخدم الشاعر النداء هنا وهو في قمة الألم، فالمعاناة عظيمة في الغربة التي اضطر إليها هربًا من القمع والاضطهاد من مواقفه الوطنية، وهو في منفاه يناجي وطنه ويناديه لأنه قائم فيه وبه، فالنداء هنا فيه مرارة وعَبرة تخنق الروح.

ويخرج النداء عن غرضه البلاغي الأساسي لأغراض أخرى في قصيدة "قومي احبلي ثانية"[١]:

يَا أَرْضَنَا.. يَا مَهْبِطَ الأَنْبِياءْ
قَدْ كَانَ يَكْفِي وَاحِدٌ
لَوْ لَمْ نَكُنْ أَغْبِياءْ
يَا أَرْضَنا
ضَاعَ رَجَاءُ الرَّجَاءْ
فِينَا، وَمَاتَ الْإِبَاءْ
يَا أَرْضَنَا لَا تَطْلُبِي مِنْ ذُلِّنا كِبْرِيَاءْ
قُوْمِي اِحْبَلِي ثَانِيَةً
وكَشِّفِي عَنْ رَجُلٍ
لِهَؤُلَاءِ النِّسَاءْ.

الاستغاثة:

يَا أَبْنَاءَ الضِّفَّةِ يَا أَحْرَار[٢]
يَا أَهْلَ الْجَنَّةِ
إِنَّا فِي النَّار
(....)
أَعْطُونَا صُورَتَنَا الْأُوْلَى
وَأَعِيدُونَا
مِنْ مَنْفَى هَذِي الْأَوْطَان.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣١)، وينظر: (ص٥٧)، و(ص٢٢).
(٢) السابق، (ص١٣٨).

يستغيث الشاعر بأهل غزة الأشاوس الذين يخضون حربًا غير متكافئة ضدَّ كيان غاصب أمام مرأى العالم، ولا يملك هؤلاء الأبطال غير كلمة الحق وراية الاستشهاد من أجل إعلائها، وهدفهم الأسمى تحرير أرضهم ومقدساتهم ويقدمون أنفسهم فداء للوطن.

الشرط:

يتكوَّن الشرط من جملتين متلازمتين بحيث لا يكتمل المعنى إلَّا بوجودهما معًا، كما أنه "أحد أساليب نظم الجملة، يقوم على تعلق عبارتين كثيرًا ما تكون الأولى سببًا للثانية، أو مرتبطة بالأخرى ارتباطًا وثيقًا فتكون إحداهما سببًا لنتيجة تُمثِّلها الجملة الأخرى، بحيث لا تستقل إحداهما عن الأخرى من حيث المعنى ومن حيث التركيب"[(١)]، "وتكمن أهمية الشرط في كونه يحتوي على صورتين ذواتي بُعْد عقلي وفني، فيعتمده الكثير من الشعراء"[(٢)]؛ لما يحققه من تلاحم عضوي في القصيدة ولما يمتلكه هذا الأسلوب من مرونة واستدعاء للمعاني.

ولهذه الخصائص التي يتمتع بها أسلوب الشرط استخدمه أحمد مطر في عرض أفكاره وطرح معانيه، واعتمد فيه بكثرة على الأداة "لو"، فهي مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بذهنية الشاعر؛ إذ يوظفها امتناعًا لامتناع، كما أن هذه الأداة" تأتي فيما لا يُتوقَّع حدوثه وفيما يمتنع تحققه أو فيما هو محال، أو من قبيل المحال"[(٣)]، ومن قوله في ذلك ما جاء في قصيدة الخلاصة:

آهِ لَوْ لَمْ يَحْفَظِ اللهُ كَلَامَه[(٤)]

لَتَوَلَّتْهُ الرَّقَابَة

وَمَحَتْ كُلَّ كَلَامٍ

(١) مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، (ص٢٨٤).

(٢) سرى سليم عبد الشهيد العطار، البناء الفني لشعر العرجي، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بابل، ٢٠٠٢م، (ص٩٤).

(٣) مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، (ص٢٩١).

(٤) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٧٨).

يُغْضِبُ الْوَالِي الرَّجِيم

وَلَأَمْسَى مُجْمَلُ الذِّكْرِ الْحَكِيم

خَمْسَ كَلِمَاتٍ

كَمَا يَسْمَحُ قَانُونُ الْكِتَابَة

هي:

"قُرْآنٌ كَرِيم

صَدَقَ اللهُ العَظِيم".

وقد جاء بها الشاعر هنا بوضعها الحقيقي، وهو امتناع تحريف القرآن من قبل الرقابة؛ لأن الله حفظ كتابه مصداقًا لقوله تعالى: ﴿ إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا ٱلذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُۥ لَحَٰفِظُونَ ﴾[1]، وإلَّا كانت الرقابة أبقت على ما يخدمها وطمست غير ذلك، وهو استخدم الشرط هنا ولم يُرِدْ منه معناه الحقيقي الذي مؤداه أنَّ الرقابة تريد تحريف القرآن ولكنْ منعها حفظ الله كِتابَه، بل إنه مبالغة في مدى ملاحقة الرقابة للمكتوبات التي تنقد السلطة، ولكي تكون المبالغة على أوفى ما يكون جعل القرآن طرفًا فيها؛ لأنه أعظم النصوص قدسية، دلالة على أنهم لا تقديس لهم لمقدَّس، والحرية إحدى هذه المقدسات.

وقد يأتي بها لإثبات رغبة تنفيها الظروف بل تحول بين تحقيقها والحلم بها، فيقول الشاعر في مثل هذا ما يأتي:

أَنَا لَوْ كُنْتُ رَئِيسًا عَرَبِيًّا[2]

لَحَلَلْتُ الْمُشْكِلَة

وأَرَحْتُ الشَّعْبَ مِمَّا أَثْقَلَه

أَنَا لَوْ كُنْتُ رَئِيسًا

لَدَعَوْتُ الرُّؤَسَاءَ

---

(١) سورة الحجر، الآية (٩).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٨٤).

وَلَأَلْقَيْتُ خِطابًا مُوجَزًا

عمَّا يُعانِي شَعْبُنا

وعَنْ سِرِّ الْعَناء

ولَقَاطَعْتُ جَمِيعَ الْأَسْئِلَة

وَقَرَأْتُ الْبَسْمَلَة

وَعَلَيهِمْ وَعَلَى نَفْسِي قَذَفْتُ الْقُنْبِلَة.

فهذا الشرط ارتبط بأمنية يستحيل تحققها، وقد يكون ذلك للمسافة البعيدة بين الحلم ونتيجة هذا الحلم التي ذكرها في آخر سطر بعدما استوفى كلَّ الشروط، وقد أضفى جواب الشرط في آخر المطاف علاقة ترابطية وثيقة بين أجزاء القصيدة حين جعلها كتلة واحدة.

النهي:

النهي هو "طلب الكفِّ عن الفعل على وجه الاستعلاء والإلزام"، وقد يتماشى النهي مع الأمر من حيث البواعث، وقد لجأ إليه الشاعر في مواقف الإرشاد والتغيير.

وللنهي صيغة واحدة هي: لا الناهية الجازمة والفعل المضارع، ولكن أسلوب النهي كوظيفة لم يعتمده الشاعر كثيرًا بقدر ما استخدم الاستفهام والتعجب، ويلبس النهي في شعر مطر ثوب الرفض والامتناع وعدم قبول الأوضاع التي أصبحت سجنًا، ولا الأنظمة التي أصبحت قمعية، ولا حتى الوطن ظلَّ وطنًا، وقد جاء النهي في أعماله بِعدَّة معانٍ؛ كالتهديد والالتماس والتوبيخ والنصح والإرشاد، ومن أمثلة ذلك:

أَيُّها النَّاسُ اتَّقوا نَارَ جَهَنَّم[1]

لا تُسِيئُوا الظَّنَّ بِالْوَالِي

فَسُوءُ الظَّنِّ في الشَّرْعِ مُحرَّم

أيُّها النَّاسُ فِي كُلِّ أَحْوَالي

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٥).

سَعيدٌ مُنعَّم

ليسَ لي في الدَّرْبِ سَفَّاح

وَلَا في الْبَيْتِ مَأْتَم

لَا تُشيعُوا أنَّ للوَالي يدًا في حَبْسِ صَوْتي

بَلْ أَنا يَا نَاسُ أَبْكَم.

جاء النهي في عبارة "لا تُسيئوا" بعد نداء قويٍّ وجماهيري؛ إذ إن سوء الظن بالوالي جريمة وحق غير مشروع، وقد استهل بها الشاعر القصيدة لينهى الناس عن ارتكاب حماقة والتفكير بأن الوالي غاشم وأن لا يلصقوا به تهمًا جائرة، والقصد هو إلصاقها فيه؛ لأنها الصفة المؤكدة فيه وليس نعوتًا زائلة، فبصيغته التهكمية ينهى الناس أنْ يظنوا أنَّ الوالي أخمد صوته وأخرسه من كثرة التعذيب والاستماتة، بل هرع إلى القول: "بل صوتي مقمع منذ الولادة"، إنَّ هذا النهي قد مثَّل ملمحًا من ملامح اللامنطقي، فكل ما أراد النهي عنه غير ممكن؛ لأنه صورة في ذهن الشاعر حيَّة ومجسدة، وهو نمط من الاستفزاز اللغوي الغاية منه استحضار الحقيقة بطريقة معاكسة لانسيابها الطبيعي.

<u>والتوبيخ</u> <u>الذي ظهر جليًّا في قوله:</u>

أيُّها الْخَلَّاق[1]

مَهْما هَدَّكَ الْإِمْلَاق

لَا تَنْطِقْ بِنُكْري

أَوْ تُفَكِرْ عِنْدَمَا يَصْحَبُكَ الضِّيْقُ بِهَجْرِي

أَنْتَ مِنِّي وَأَنَا مِنْكَ

وَلَوْ أَفْنَيْتَنِي.. تَفْنَى بِإِثْرِي.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٩٧).

يوبِّخ الشاعر هاهنا نفسه لمَّا بهتت وضعفت، واستيقن أنها تطلب منه الكف عن قول الشعر الذي أرهقها وجلب لها الألم، فيذكرها بأن سبب تشبثه بالحياة هو أنه بكلمة الشعر يُعلي كلمة الحق.

النصح والإرشاد: يقول في ذلك:

سَتَرَى غَارًا فَلَا تَمْشِ أَمَامَه[1]

ذَلِكَ الْغَارُ كَمِين

يَخْتَفِي حِينَ تَفُوت

وَتَرَى لَغَمًا عَلَى شَكْلِ حَمَامَة

وَتَرَى آلَةَ التَّسْجِيل.

يوجِّه الشاعر أصحاب الكلمة الفاضلة إلى أن يتوخوا الحذر وألَّا تغريهم السلطة، فكلها كمائن، وأن يناضلوا بمنتهى الحذر حتى يتغير قَدَر الأمة في الوقت المناسب.

أظهر الشاعر من خلال أسلوب النهي الكثير من أمثلة القمع والتخويف التي تجعل الإنسان يحاول التخلص منها بأية طريقة، وعلى الرغم من قلَّة أساليب النهي إلَّا أنه استطاع نقل أفكاره إلى المتلقي، خاصة لمَّا أخرجه إلى أغراض مجازية، وهذا ينمُّ عن تجربة إبداعية خلاقة، وهذا النهي له وجه من أوجه المفارقة؛ لأنَّ الغار الذي لا يمكن أن يهتمَّ به أحد ولا يقصده أحد لا يخفى عن عيون الأمن، فهو ظاهره غار وفي باطنه من قبله كمين، فكيف بما ليس غارًا مهجورًا؟!

الأمر:

ينماز أسلوب الأمر بأنه أسلوب يجعل الشاعر في وضعية القوة والسيطرة والمواجهة؛ لأنَّه "صيغة تستدعي الفعل، وقول ينبئ عن استدعاء الفعل من جهة الغير على وجه الاستعلاء والإلزام"، ويُعبِّر الأمر عن جملة المشاعر والانفعالات التي تتصارع في داخل الشاعر، فيلجأ إلى هذه الصيغة ليُعبِّر عن دواخله وتحريض المتلقي على تغيير الوضع والتفاعل معه.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٠٣).

استخدم أحمد مطر أسلوب الأمر في شعره؛ لما يتمتع به من قدرة على تحريك مشاعر الناس، إلى جانب إيمانه بأنَّ إصدار الأوامر فعل إرادي محض ينمُّ على أنه في موضع إحقاق الحق، فاستعمله بمعناه الحقيقي الدال على الطلب على وجه الاستعلاء، إلَّا أنه لم ينتشر بصورة واسعة، ولكن على قلته جاء مكثفًا يتسم بنوعية وخصوصية، وذلك بانتقائه الوطن ليُرسل أمره لاستنهاض الهمم ورفض الواقع والتحدي؛ وذلك مثل قوله:

حِينَ وُلِدتُ[1]
أَلْفَيْتُ عَلَى مَهْدِي قَيْدًا
خَتَمُوهُ بِوَشْمِ الْحُرِّيَّةْ
وَعِبَارَاتٍ تَفْسِيرِيَّةْ
يَا عَبْدَ الْعُزَّى..
كُنْ عَبْدًا...
رُدُّوا الْإِنْسَانَ لِأَعْمَاقِي
وَخُذُوا مِنْ أَعْمَاقِي الْقِرْدا
أَعْطُونِي ذَاتِي
كَيْ أَفْنِي ذَاتِي
رُدُّوا لي بَعْضَ الشَّخْصيَّةْ
... أَعْطُونِي بَعْضَ الْحُرِّيَّة.

الأمر هنا مُثقَل بالظلم والقهر، فالشاعر يجد نفسه منذ الطفولة مروَّضًا على أن يكون مواطنًا مطيعًا أو أن يكون أضحيةً نتيجة تمرده ومحاولته البحث عن الحرية، ولكنه يطلب أن يفكوا عنه رباط الترويض، وأن يصبح إنسانًا بكامل الحرية، يطلب ذاته وحقوقه حتى يمارس على أكمل وجه واجباته، يريد أن يتمتع بشخصية مواطن يحب ويرفض.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٢).

إنَّ أفعال الأمر (رُدُّوا – خذوا – أعطوني – رُدُّوا) أفعال مطالبة بحياة نظيفة وشريفة، فما قُدِّم له يجعله يعيش عيشة العبد والحيوان المروض، فالحدث هنا مكثَّف بالمفارقة بين ما يكون وما هو كائن، "فخذوا/ أعطوني" دلالة ذات تحصيل حاصل، فكانت اللغة في هذا المقام تحمل معنى إضافيًّا يبرر وجودها، وهو معنى المواجهة والتأكيد على الطلب والاكتفاء بالحرية، وهنا تحدث المفارقة بين الحرية والأضحية.

ويخرج الأمر عند مطر عن غرضه المباشر إلى أغراض بلاغية أخرى تُعبِّر بقوة عن المرارة والألم ألبسها الشاعر طابع السخرية والتهكم، كما جاء في قوله إثر حادثة تشييع رئيس الوزراء الإسرائيلي إسحاق رابين[1]:

كَيْفَ أُوَاسِي الْمَرْزُوئِينْ
بِوَفَاةِ أَخِيهِمْ (رَابِينْ)؟
اِمْزَحْ مَعَهُمْ
اِمْسَحْ بِالنُّكْتَةِ أَدْمُعَهُمْ
اِرْوِ لَهُمْ طُرْفَةَ تِشْرِينْ
دَغْدِغْهُمْ بِصَلاحِ الدِّينْ
ضَعْ فِي الْحِطَّةِ كُلَّ الْحِطَّة
وَاسْتَخْرِجْ أَرْنَبَ حِطِّينْ.

تسارعت ضربات السخرية في هذه القصيدة التي يقصف بها الشاعر هيبة الحكام العرب الذين بللوا لحاهم بالدموع على فراق رابين، فقد وصف الشاعر وضعهم أثناء التشييع، ويطرح سؤالًا ساخرًا: كيف يواسيهم على فقدانه، فوجد السبيل الوحيد في تذكيرهم بشرفهم المغتصب والحروب التي طحنت الأحرار بقيادة هذا الرجل، ونيران غزة المستعرة يومًا بعد يوم، فبأي وجه يقفون لتشييع جنازة هاتكهم وجزارهم.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣٤٦).

لقد كان لاستخدام الشاعر أسلوب الأمر أثر كبير في جعل نفسه نموذجًا يعتد به، وقد اتخذه بعدة طرق: بوجهه الحقيقي وبوجه السخرية من القضايا والقرارات التي يتخذها العرب ولكنها لا تنفعهم بل تضر بهم وبالشعوب.

الاستفهام:

الاستفهام هو "طلب العلم بشيء لم يكن معلومًا من قبل، وهو الاستخبار الذي قالوا فيه: إنَّه طلب خبر ما ليس عندك؛ أي طلب الفهم"(١)، أو هو "طلب حصول صورة الشيء في الذهن"(٢)، والشاعر يعتمد هذا الأسلوب ليبعد نصَّه عن التقريرية والمباشرة التي تبعث الملل، وتقتل روح التشويق، "وليضمن تفاعل المتلقي مع العملية الأدبية وتأثره بها؛ لما يمتلكه –الاستفهام– من إمكانية خلق حالة عدم الاطمئنان في ذهن المتلقي"(٣)، ولما كان الاستفهام عند الشاعر أحمد مطر مصاحبًا بقوة للتعجب لم يكن يبحث عن إجابة ليجعل المتلقي يعيش لحظة الذهول والمفاجأة التي تتكشف له من خلال استفهامات الشاعر، وتحيله إلى عدة إيحاءات؛ كالتهكم والسخرية والإنكار والمرارة....إلخ.

تتشبع معظم قصائد مطر بالاستفهام الذي يصحبه التعجب، وقد خرج إلى أغراض بلاغية صاحبت الحالة النفسية التي تنتاب الشاعر أثناء الخوض في الموضوعات، وفي أحيان كثيرة جسدت هذه الوسيلة المفارقة، ومن أمثلة ذلك ما قاله في قصيدة "وردة على مزبلة"(٤):

أَنَا مَالي؟

لِمَ لَا أَمْضي لِحَالِي.. لَا أُبَالِي؟

لِمَ لَا أَغْفِرُ عَيْني، وأَسْتَغْفِرُ بَالي عَنْ خَطِيئاتِ خَيالِي؟

أيُّ جَدْوَى في انْتِقالِي

---

(١) أحمد مطلوب وكامل حسين البصير، البلاغة والتطبيق، دار الكتب، جامعة الموصل، ط٢، ١٩٩٩م، (ص١٣١).

(٢) الشريف الجرجاني، التعريفات، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، (د.ت)، (ص٣٠٨).

(٣) سرى سليم عبد الشهيد العطار، البناء الفني لشعر العرجي، (ص٧٤).

(٤) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٩٦).

بَيْنَ مَوْتي وَاغْتِيالي

واحْتِفَالِي بِلَيالِي الإِنْهِيارَاتِ

عَلَى ضَوْءِ النَّهَارَاتِ اللَّيَالِي؟

يأخذ الاستفهام في هذا النص مساحة واسعة، وقد جاء في جملته صراعًا بين العاطفة والعقل، فالشاعر يختزن جملة من الشحنات العاطفية ويريد أن يُغلِّب عليها عقلًا أثقلته مظاهر الحياة المعقَّدة، فتساؤله «أنا مالي» هو بحث ميتافيزيقي في ماهية العلاقة بين ما يحدث والشاعر، فيبحث عن نفسه داخله وعمَّا يجمعه به، ثم يرغب في أن يلغي العلاقة بالابتعاد والمضي بعيدًا وألَّا يكترث لما يحصل.

بل يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يجعل تفكيره فيما يحصل خطيئة يرتكبها خياله، وهو في هذا قد وصل إلى ذروة الألم، فهو يجد أنه لا جدوى من فدائيته حتى أنه لا فرق بين وجوده وعدمه، طالما لا يعرف هذا الشعب: ما الفرق بين البناء والانهيار ولا الليل ولا النهار، فقد استحضر في هذا المقطع حشدًا من المشاهد، جُمعت مادتها من القهر الذي يعانيه الشعب، وكيف أن الشاعر في رغبته في الرحيل لا يستطيع ذلك، طالما لا فرق بين الموت والاغتيال في ظل الحرمان والكبت والألم، فالانهيارات والتصدع الذي يشهده العالم العربي هو في حدِّ ذاته موت ودمار.

أمَّا الاستفهام الذي جاء في قصيدة "إلحاح" فقد كان ملمحًا قويًّا لرفض الشاعر لتقبل الواقع الذي يُجبر على العيش فيه كرهًا إذ يقول[1]:

مَا تُهْمَتِي؟

تُهْمَتُكَ الْعُرُوبَة

قُلْتُ مَا تُهْمَتِي؟

قُلْنَا لَكَ الْعُروبَة

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٣٦).

يَا نَاسُ قُولُوا غَيْرَهَا

أَسْأَلُكُمْ عَنْ تُهْمَتِي...

لَيْسَ عَنِ الْعُقُوبَة.

لقد أضحتْ العروبة بعدما خانتها القيم والظروف تهمة تتلبَّس كل عربي، يدفع ثمنها غاليًا، فالعربي حوصر في زاوية فيها، لن يأنف ولن يشمخ ولن تتسلل إليه النخوة في حين غفلة؛ لأنَّ كل ذلك يعتبر تهمة، فسخافة الظروف وسلطة الأيام التي انتهكت كلَّ شيء افتخر واعتز به العربي جعلت الشاعر يبحث عن التهمة التي عاقبته بالعروبة المنسلخة والمذلة في ظلِّ أنظمة خنعت واستكانت.

ثانيا: الحذف:

الحذف ظاهرة لغوية تمتاز بها اللغة العربية؛ إذ "تُعدُّ اللغة العربية كغيرها من اللغات الحية ظاهرة اجتماعية تخضع لقوانين التطور؛ لذا فإن الألفاظ تسير فيها من المعنى المادي إلى المجازي، ومن التجسيد إلى التجريد"[(١)]، وهي بذلك تختلق لونًا فنيًّا جماليًّا يطبع على الفكرة بعدًا دلاليًّا عميقًّا، وقد جاء في حديث لابن جني عن ظاهرة الحذف في اللغة العربية: أنَّ "اللغة العربية أكثر وسائلها في التعبير هو المجاز، ومن ذلك الحذف الذي هو ضرب الإيجاز، وهذا هو ديدن لغة الضاد التي توصف بأنها لغة الفصاحة والبيان والإيجاز"[(٢)].

والحذف لغة: "حَذَفَ الشيء يحذفه: قطعه من طرفه، وحَذْفُ الشيء إسقاطه"[(٣)]، وجاء عند الزمخشري "حَذَفَ ذنب فرسه إذا قطع طرفه، وفرس محذوف الذنب: مقطوع

(١) د. يونس حمش خلف محمد، مجلة أبحاث، كلية التربية الأساسية، معهد إعداد المعلمين، (مج١٠)، (العدد ٢)، نينوى، ٢٠١٠م، (ص٢٧٧).

(٢) المرجع نفسه، (ص٢٧٣).

(٣) ابن منظور، لسان العرب، مادة: حذف، (ص٨١).

القوائم، وحذف رأسه بالسيف: ضربه فقطع منه قطعة ... وحذف الصانع الشيء: سوَّاه تسوية حسنة"[(١)].

أما اصطلاحًا: "فهو ما يكون بحذف كلمة أو جملة أو أكثر من جملة مع قرينة تُعيِّن المحذوف"، وأشار الجرجاني إلى ذلك بمعنى أدق حين قال: إنه "باب دقيق المسلك لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه بالسحر، فإنَّك ترى به ترك الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تبن"[(٢)].

ويُعدُّ الحذف من الأساليب التي أعطاها البلاغيون والنقاد الأهمية الكبرى؛ وذلك لما يحمله من جمال حين يجعل المتلقي يشترك ويتفاعل مع النص فكرًا وفنًّا حين يبحث عن المحذوف، فتتشكل عنده تلك المتعة الفنية والجمالية، وقد كان الحذف في قطع ما يمكن من العناصر عن الجملة بحيث يُترَك مجال للمتلقي للفهم اعتمادًا على بعض القرائن.

ومن هذا المنطلق يرى ابن الأثير أن للحذف ضرورة فنية ودلالية يقتضيها السياق، ومن شروط "المحذوف في البلاغة أنه متى أُظهِر صار الكلام إلى شيء غثٍّ لا يناسب ما كان عليه أولًا من الطلاوة والحسن"[(٣)].

ويأتي الحذف في اللغة على عدَّة ألوان؛ من حذف للحرف إلى حذف للكلمة والأسماء إلى الجملة، يقول ابن جني في ذلك: "قد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف

---

(١) الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت– لبنان، (١٧٦/٣).

(٢) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، شرحه وعلق عليه: محمد التنجي، دار الكتاب العربي، بيروت، ط٢، ١٩٩٧م، (ص١٣١)، ويقول في أسرار البلاغة: "ترك الذكر أفصح من الذكر"، (ص٣٦٧)، وفي هذا دلالة أن بالحذف يُكسَى الكلام فصاحة ومتعة فنية، وقد "أدرك البلاغيون هذا الأساس العام الذي يقوم عليه مفهوم الحذف من أنه ينطلق من الحاجة الفنية للمعبر في استخدام هذا النسق من الأداء"، ينظر: د. تركي إبراهيم بن منصور، الحذف في البلاغة العربية: أحكامه – صوره – بلاغته، مجلة الحكمة، (العدد ٣٨)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة القصيم، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٩م، (ص٢٣٥)، ويرى البلاغيون أنَّ الجمال البلاغيَّ الذي يتضمنه أسلوب الحذف يكمن في أنَّ النقص يصير وسيلة إلى الزيادة في قوة المعنى وجماله؛ فنقص بعض الألفاظ من الجملة يؤدي إلى زيادة معانيها"، المرجع نفسه، (ص٢٢٨) بتصرف.

(٣) ضياء الدين ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض، ط٢، ١٤٠٣هـ، (ص٣١٦).

والحركة، وليس شيء من ذلك إلَّا عن دليل عليه"[١]، ويذهب إلى أنَّ "الحذف قد يرد شذوذًا أو للضرورة الشعرية"[٢]، والحذف يرد في سياقات متعددة؛ كحذف أحد أطراف الإسناد، وذلك من منطلق أن النظام اللغوي يقتضي في الأصل ذكر هذه الأطراف، ولكن التطبيق العملي من خلال الكلام قد يسقط أحدها اعتمادًا على دلالة القرائن.

والحذف أسلوب من الأساليب التي لا تكاد تخلو منها أية قصيدة من قصائد الشعراء؛ إذ يُعدُّ هذا الأسلوب من أقوى الأساليب المكونة للفضاء الشعري وتوسيع دائرة الدلالة فيه، وهو أيضًا "أحد وسائل الشعراء في الإيجاز والتلميح إلى الفكرة، وفي تحريك الذهن والإيجاز بالمحذوف من خلال السياق، وكذلك لقدرته على تحقيق توازن موسيقي يطرب له المتلقي"[٣].

ونظرًا لما يتمتع به هذا الأسلوب من جمال وفن عمد إليه الشاعر في بناء أجود قصائده، ومن صور الحذف عنده:

وَأَنَا أَلْقَيْتُ فِي قِنِّينَةِ الْحِبْرِ يَرَاعِي[٤]

وَتَنَاوَلْتُ الْتِيَاعِي

فَوْقَ صَحْنِ الْوَرَقَةْ

شَاعِرُ السُّلْطَةِ حُلِّيَ بِالنَّيَاشِين

.. وَحُلِّيتُ بِحَبْلِ الْمِشْنَقَةْ.

حذف الشاعر في السطر الأخير المبتدأ "أنا" مبتعدًا عن التكرار الذي يزيل روح التشويق ويترك مجالًا للقارئ للبحث عن المعنى الذي سيُزيِّن المشنقة بعد تزيين شعراء

(١) ابن جني، الخصائص، (ج٢)، (ص٣٦٠)

(٢) ستنا محمد علي، الإعجاز بإيجاز الحذف في القرآن الكريم، مجلة العلوم والبحوث الإسلامية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية اللغات، العدد الثاني، فبراير ٢٠١١م، (ص٥).

(٣) سناء حميد العبيدي، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد الأدبي، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي- ليبيا، ط١، ١٩٩٨م، (ص٥٥).

(٤) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٥٨).

البلاط بالنياشين والأوسمة، ليجد القارئ أنَّ المحذوف يعبر عن الشاعر الذي أعدمته الكلمة، فقد قال: "أنا ألقيت"، هو من فعل، وهو من سيتحمل الحذف، فجاء حذفه لـ "أنا" بقوة بلاغية تتماشى مع الحدث في القصيدة.

وفي نص آخر قد حذف حرف النداء "يا"؛ كقوله[١]:

ربِّ إنَّ الصَّوْتَ مَوْتْ

ربِّ إنَّ الصَّمْتَ مَوْتْ

كَيْفَ أَحْيا فِي بِلَادٍ

تَكْتُمُ الصَّوْتَ بِإِطْلَاقَةِ إِسْكَاتٍ

وَحتَّى كَاتِمُ الصَّوْتِ بِهَا

فِي فَمِهِ.. "كَاتِمُ صَوْتْ".

حذف الشاعر حرف النداء "يا" من أسلوب النداء في قوله: "ربِّ إنَّ الصوت موت، وربِّ إنَّ الصمت موت)، وكان لهذا الحذف دلالة على التضرع والتمسك بالله، ودلالة أخرى تجسدت في أن الشاعر يعيش ظرفًا كل ما فيه قاتل ومميت، والقتل بالصوت وبالصمت، ولفرط الألم والمرارة واليأس يكتم الشاعر الصوت بلغة التعبير؛ فحذف أداة النداء لأنها مدعاة لمدِّ الصوت، وبالتالي إشاعته في زمن الكتمان والرعب.

وقد تنوَّع الحذف عند الشاعر، فحذف من القصيدة التالية جملة جواب الشرط عندما قال:

كُلَّمَا ضَاقَتْ بِنَا الْأَرْضُ[٢]

أَفادُونا بِتَوْسيعِ الْكَلَامْ

حَوْلَ جَدْوَى الْقُرْفُصَاءْ

وَأَبَادُوا بَعْضَنَا

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٨٨).

(٢) السابق، (ص٩٢).

مِنْ أَجْلِ تَخْفِيفِ الزِّحامْ

***

آهٍ لَوْ يُجْدِي الكَلامْ

آهٍ لو يُجْدِي الكَلامْ

آهٍ لو يُجْدِي الكَلامْ

هذهِ الأمَّةُ ماتتْ

... والسلامْ.

حذف الشاعر جملة جواب الشرط وأقحم المتلقي لخلق الجواب من أجل توسيع دائرة التوقع لدى المتلقي؛ رغبةً في تحقيق هدف أقوى يتمثَّل في البحث عن وسيلة غير الكلام تُجدي نفعًا لتغيير الواقع.

ولا يكتفي الشاعر بهذه الأنواع من الحذف، فهو أحيانًا وفي حالة نفسية مشحونة بالغضب والألم يلجأ إلى حذف الجملة بأكملها، ولا سيما تلك الجملة التي تأتي بعد أحد حروف الجواب؛ مثل قوله:

أَيُّ شُعُورٍ مُسْتَبِدٍّ[1]

كُلَّما غَابَتْ دَعَاهَا لِلْحُضُور؟

أَغَبَاءٌ أَمْ غُرُور

أَمْ حَنِينٌ لِلْجُذُور

لَا...

بَلْ الْحُرِّيَّةُ الْعَذْبَةُ تَجْري في دِمَاهَا

وَهِي تَدْعُوها لِتَحْريضِ سِوَاهَا.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٤٥٧).

يكتفي الشاعر هنا بحرف الجواب "لا" من دون العودة إلى مجريات الحادثة لينفيها نفيًا مطلقًا، ويجعل المتلقي يتحسَّر ويشعر بحدَّة الحقيقة المؤلمة، ويجعله يفكر بأسلوبه نفسه بعدم الذكر والاكتفاء بمرارة الجواب "لا".

ويلجأ الشاعر إلى حذف بعض الكلمات والأحرف أو حتى الجملة ويضع نقاطًا للدلالة على الحذف، وله في ذلك مآرب؛ مثل تفاديه قول الكلام البذيء في قوله:

تُرِيدُ أَنْ تُمَارِسَ النِّضَالْ[1]
تَعَالَ اجْمَعْ شِعَارَاتِ جَمِيعِ الْأَنْظِمَة
وَامْسَحْ بِها...
وَبُلْ عَلَى كُلِّ تَقَارِيرِ مَصِيرِ
الْأُمَمِ الْمُتَّهَمَة
وَابْصُقْ بِوَجْهِ قَادَةِ الْجَرِيمَةِ الْمُنَظَّمَة
ذَوِي الْكُرُوشِ الْمُتْخَمَة
مِنْ دَمِنا الْمُسال.

ويلجأ الشاعر بالحذف إلى خلق فجوة زمنية بين الأحداث، كما يظهر في قوله:

أيُّها الْمَوْتُ ... عَزيزي[2]
لَكَ شُكْري
اِنْتَظِر
إنَّني سَأَدْعُوكَ إلَيَّ
قَسَمًا إنِّي سَأَدْعُوكَ إلِيَّ
عِنْدَمَا أَشْعُرُ يَوْمًا
أَنَّني يَا مَوْتُ ... حَيّ.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٤٥٧).
(٢) السابق، (ص١٤٠).

يؤجل الشاعر لقاءه بالموت ويطلب منه ذلك؛ لأنَّ هناك ما هو أبقى من هذا الحدث، وهو أن يشعر بالحياة أولًا، فدعاه أن يأتي بعد أن يحصل على حريته ويشعر بأنه على قيد الحياة كالأحياء حقيقة، وعند ذلك يستطيع دعوته ليموت بشرف ويتمتع بموت الأحرار.

وفي أحيان أخرى تتكثف قصيدة مطر بسبب تعدد الأوضاع والأحوال، فيلجأ إلى الحذف لتكثر من خلال ذلك الدلالات والاحتمالات كقوله:

أَنَا مِنْ تِلْكَ الكُرَة[١]

.. في انْقِلابِ عَسْكَري

أَنَا مِنْ تِلْكَ...

اِجْتِياحٌ أَجْنَبِي

أَنَا مِنْ...

أَعْمَالُ عُنْفٍ فِي كِرَاتْشي

أَنَا مِنْ ...

حَرْبٌ دَائِرَة.

النص صورة عن أوجاع العالم وكثرة التقتيل لأسباب عدَّة يصعب حصرها والعودة إلى أسبابها، فمأساة الإنسان على وجه الأرض تعكس الصورة القاتمة وتفشي الظلم والألم.

عمد الشاعر إلى أسلوب الحذف في كثير من قصائده من أجل الاختصار والإيجاز الذي يُحدِث نوعًا من التفاعل بينه وبين المتلقي من خلال إقحامه في إعادة تشكيل النص أو الوصول إلى النهايات المفترضة.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١١٣).

ثالثًا: الالتفات:

إنَّ النصَّ الشعري فضاء مفتوح على جميع المنافذ البلاغية، ويُعدُّ الالتفات ظاهرة أسلوبية أخذت مساحة واسعة في الشعر العربي عمومًا والمعاصر خصوصًا؛ وذلك لخاصيته المتمثلة في المرونة والقدرة على الانتقال من حال إلى حال محوِّلًا معه الدلالات والمعاني إلى ما يرميه الشاعر من خلال بثِّ أفكاره.

ويعدُّ أسلوب الالتفات[١] أحد الأساليب البلاغية التي تمنح النص سمات دلالية منوَّعة، كما أن له قدرة على التأثير في المتلقي من خلال وسائله المتنوعة؛ مما يجعله يواصل إلى النهاية ليتعرَّف على سبب المناورات التي يقوم بها الشاعر في نصه.

الالتفات لغة:

الالتفات هو حركة يقوم بها الإنسان يمينًا وشمالًا، وقيل: "لفت وجهه عن القوم: صرفه، والتفت التفاتًا، والتلفُّت أكثر منه، وتلفَّت إلى الشيء والتفت إليه: صرف وجهه إليه، ولفته يلفته لفتًا: لواه على غير وجهته"[٢].

وجاء في القاموس المحيط: "لفته: لواه وصرفه عن رأيه، ومنه الالتفات"[٣].

أما اصطلاحًا:

فهو "الانتقال من أسلوب إلى أسلوب آخر، أو أنه الانصراف عنه إلى آخر"[٤].

---

(١) لأسلوب الالتفات في أشعار العرب ميزة خاصة تكمن في الخروج بالحديث عما يتوقعه المتلقي، وما هو "إلا حقيقة إجرائية في بناء الأساليب، تأسس على عنصر المباغتة بما يستدعي انتباهًا خاصا؛ لأنها تذهب بالسامع كل مذهب، حيث يأخذ الحديث مسارب متنوعة لقاء العدول عن المعتاد لصالح استخدامات خاصة قائمة على هذا اللون من الصياغة"، ينظر: عبد الحفيظ مراح، ظاهرة العدول في البلاغة العربية: مقاربة أسلوبية، رسالة ماجستير، كلية الأدب واللغات، جامعة الجزائر، ٢٠٠٦م، (ص١٠٦).

(٢) ابن منظور، لسان العرب، مادة: لفت، (ص٨٤).

(٣) الفيروز آبادي، القاموس المحيط، عالم الكتب، بيروت، (د.ط، د.ت)، (ج١)، (ص١٥٧).

(٤) جليل رشيد فالح، فن الالتفات في مباحث البلاغيين، مجلة آداب المستنصرية، بغداد، (العدد٩)، ١٩٨٤م، (ص٦٦).

ويُعرِّفه ابن المعتز على أنه انصراف؛ حيث يقول: إنَّه "الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر"[(١)].

وسمَّاه ابن وهب (ت: ٣٣٥هـ) الصرف، فقال: "أمَّا الصرف فإنهم يصرفون القول من المخاطب إلى الغائب ومن الواحد إلى الجماعة"[(٢)].

وقد سماه بلاغيون آخرون اعتراضًا، وكان على رأسهم الحاتمي (ت: ٣٣٨هـ) حين قال: "وقد سماه قوم الاعتراض، وهو أن يكون الشاعر آخذًا في معنى فيعدل عنه إلى غيره قبل أن يُتمَّ الأول ثم يعود إليه فيتمه، فيكون فيما عدل إليه مبالغة في الأول وزيادة في حسنه"[(٣)].

وللالتفات أوجه عدة: منها ما يكون على مستوى الضمائر، ومنها ما يكون على المستوى الزمني، وآخر على مستوى العدد؛ حيث ينتقل الشاعر من ضمير إلى ضمير ومن زمن إلى زمن ومن المفرد إلى التثنية إلى الجمع.

وعندما رأى الشاعر تلك الجمالية التي يكتسيها أسلوب الالتفات عمد إلى توظيفه تماشيًا مع رؤياه والقضايا التي يطرحها والمشكلة التي يريد أن يعطيها الأهمية ويجعل المتلقي يوليها اهتمامه وفكره.

ومن نماذج الالتفات عند مطر قوله:

مَرَّة قَالَ أَبِي[(٤)]:

إِنَّ الذُّبَابَ

لَا يُعَاب

---

(١) ابن المعتز، البديع، نشره وعلق عليه: أغناطيوس كراتشفوسكي، منشورات دار الحكمة، حلبوني، (د.ط، د.ت)، (ص٥٨).

(٢) ابن وهب، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط١، ١٩٦٧م، (ص١٥٢).

(٣) الحاتمي، حلية المحاضرة، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد، ١٩٧٩م، (ج١)، (ص١٥٧).

(٤) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣٣٠).

إنَّهُ أَفْضَل منَّا

فَهُو لا يَقْبَلُ مَنَّا

وهُوَ لَا يَنْكِصُ جُبْنَا

وَهُوَ إِنْ لَمْ يَلْقَ ما يَأْكُلُ

يَسْتَوْفِ الْحِسَابْ

يُنْشِبُ الأَرْجُلَ في الْأَرْجُلِ

والْأَعْيُن

والْأَيْدي

وَيَجْتاحُ الرِّقَابْ

فَلَهُ الجِلْدُ سِمَاطٌ

وَدَمُ النَّاسِ شَرَابْ

***

مَرَّة قَالَ أَبي...

لَكِنَّهُ قَالَ وغَابْ

وَلَقَدْ طَالَ الْغيابْ

***

قِيلَ لي إنَّ أَبي مَاتَ غَرِيقًا

فِي السَّرابْ

قِيلَ: بَلْ مَاتَ بِدَاءِ (التَّراخُوما)

قِيلَ: جَرَّاءَ اصْطِدَامٍ

بالضَّبابْ

قيلَ مَا قِيلَ، ومَا أَكْثَرُ مَا قِيل

فَراجَعْنَا أَطِبَّاءَ الْحُكُومَة

فَأَفَادوا أَنَّها ليْسَتْ مَلُومَة

ورَأَوْا أَنَّ أَبِي

أَهْلَكَهُ "حَبُّ الشَّبابْ".

إنَّ العدول عن "الفعل المبني للمعلوم" إلى "الفعل المبني للمجهول" يُعدُّ منبهًا أسلوبيًّا وتقنية بارعة استخدمها الشاعر في هذا النص، وهو بهذه الحركة الحوارية يُمهِّد لمقاربة أسلوبية تفضي إلى أنَّ الحوار بأفعال مبنية للمعلوم فيه منطقية ونوع من الرتابة، غير أنَّ الانتقال إلى المجهول "قيل" التي هي من باب الزعم وعدم اليقين وهي مجرد نقل للمعلومة فقط ممَّا يجعل من هذا النص فضاء رحبًا لاستقبال الاستقراءات.

ثمَّ إن بنية هذا الالتفات داخل النص تنفتح على دلالات وقيم جمالية برزت كالآتي:

الإشارة إلى مصداقية الكلام بين ما قاله الأب وما قاله الأطباء، وقد جاء قول الأب ظاهرًا بفاعله الحقيقي "قال أبي" بأسلوب مباشر ومجرد من أيَّة قراءات أو دلالات بعيدة الأغوار، كما أنها اكتست سمة الصدق والبراءة من أيَّة مغالطات أو تمويه، وهذا يرفع من شأن الأب المواطن الصالح الذي يرى الحقيقة بعين مجردة، أمَّا "الفعل المبني للمجهول " فقد حمَّله الشاعر كتلة من الدلالات التي تكشف عن سياسة الكتم والدفن، فقد واجه الأطباء الشاعر بإجابة مفادها أن سبب الموت كان تعفن حب الشباب في وجه الوالد، وقد تحمل عبارة "حب الشباب" دلالات أخرى تمثَّلت في كون الأب يحمل في روحه قلب الشاب الذي يمتلك قوة التغيير والرفض ومحاولات الانسلاخ من الوضع الذي تفرضه السلطة التي تخضع لها قرارات الأطباء.

إنَّ هذا الالتفات الوارد في النص من الظاهر الجليِّ المعلوم إلى المجهول المموَّه يتماشى مع القيم الجمالية لبنى النص، ويجعل المتلقي يلتف لفتة كبرى بين الوجود والعدم وبين الحقيقة والوهم.

وفي قصيدة «حزن على حزن»[١] يعزف الشاعر على أوتار الضمائر لتَبَادُل حمل الهم والحزن، فلا أحد ينجو من الحزن والألم، وذلك حين قال:

أَيُّهَا الحُزْنُ الَّذي يَغْشَى بِلادِي
أَنَا مِنْ أَجْلِكَ يَغْشَانِي الْحَزَنْ
أَنْتَ في كُلِّ مَكَان
أَنْتَ في كُلِّ زَمَنْ
دَائِرٌ تَخْدِمُ كُلَّ النَّاسِ
مِنْ غَيرِ ثَمَنْ
عَجَبًا مِنْكَ.. أَلَا تَشْكُو الْوَهَنْ؟
أَيُّ قَلْبٍ لَمْ يُكَلِّفْكَ بِشُغْلٍ؟
أَيُّ عَيْنٍ لَمْ تُحَمِّلْكَ الْوَسَنْ؟

***

ذَاكَ يَدْعُوكَ إِلَى اسْتِقْبَالِ قَيْدٍ
تِلْكَ تَحْدُوكَ لِتَوْدِيعِ كَفَنْ
تِلْكَ تَدْعُوكَ إِلى تَطْرِيزِ رُوحٍ
ذَاكَ يَحْدُوكَ إِلى حَرْثِ بَدَنْ
مَنْ سَتُرْضي أَيُّها الْحُزن، ومَنْ؟
وَمَتَى تَأْنَفُ مِنْ سُكنى بلادٍ
أَنْتَ فيها مُمْتَهَنْ؟
إِنَّني أَرْغَبُ أَنْ أَرْحَلَ عَنْهَا
إِنَّما يَمْنَعُني حُبُّ الْوَطَن.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٩٨).

يحاول الشاعر أن يرى في نفسه ملامح الحزن وأنه منبر لها، ولكنه يجد أن هذا الحزن لم يترك بابًا إلَّا طرقه بل دخل من كلِّ منفذ، فجاءت قوة الالتفات هنا تُعبِّر عن مداهمة الحزن القريب والبعيد، فالشاعر عقد الحوار مع الحزن فجاء الضميران "أنا، وأنت" لإقامة الحوار، ولكن سرعان ما ترك نفسه وبدأ يُعدِّد في ضحايا الحزن "ذلك/ وتلك/ ومن"، إنَّ العدول عن الضمير "أنا" له وقع دلالي عميق، فالشاعر هنا يسعى إلى الإشارة بأن هذا الحزن ليس أمرًا موضعيًّا ولا شخصيًّا، بل هو وباء هزَّ كل كيان: هنا وهناك، هذا وذاك، فهذه التفاصيل لم تخضع حتى لقانون العطف أو الجوار أو حتى التفصيل، بل شكَّلت سياقًا مؤسسًا بصيغ مجردة من معنى المبالغة مرتكزة على التعداد والإشارة، وهذا ما يُعضد السياق ويجعل الشاعر يفتح النص على مجموعة من الدلالات والملامح.

لقد شكَّل الالتفات في بعض نصوص الشاعر قوة دلالية عبَّرت بجدارة عن اهتمامات الشاعر وأهداف رسائله، فهو يكشف القضايا التي تمس كلَّ فرد ابتداءً به، وإلى كلِّ مواطن شريف يعاني الكرَّ والفرَّ.

المبحث الثالث:

التشكيل الإيقاعي

إنَّ من أهمِّ أسرار اللُّغة العربيَّة موافقتها في تركيبها المقطعيِّ للفطرة الإنسانيَّة السَّليمة، بحيث تخرج المقاطع الصَّوتيَّة منسجمةً مع الجهاز الصَّوتيِّ عند الإنسان، فاللُّغة لا تقف "في الشِّعر عند كونها وسيلةً من وسائل التَّعبير عن الأفكار والأحاسيس فقط، بل إنَّ فيها خاصِّيةً جماليَّةً متميزةً لها أثرٌ عميقٌ في وجدان الناس ودورٌ عظيمٌ في إثارة أحاسيسهم، ونقلهم إلى أجواءَ نفسيةٍ جديدةٍ، وقدرةٌ فائقةٌ على مخاطبة أرواحهم وعقولهم؛ حيث تكمن هذه الخاصيَّة في الموسيقى، التي تنساب أنغامها بألحانٍ ذات دلالةٍ توقظ إحساس المتلقِّي وتخلق لديه ملامح عالم النص، وتشعره بالمتعة الفنيَّة التي يتذوقها من خلال تجاوب النغم مع الفكرة"[(١)].

والشِّعر هو ابن اللغة الأجمل، وهو عبارةٌ عن مقاطع، وهذه المقاطع تشكيلاتٌ صوتيَّةٌ لها نشاطٌ جماليٌّ يجب أن يُدرَك من خلال النشاط اللغوي العام، وهذا النشاط الجماليُّ له علاقةٌ وطيدةٌ بالنِّظام الموسيقي، وممَّا لا شكَّ فيه أنَّ للصورة الشِّعريَّة أثرًا كبيرًا في بنية القصيدة الفنيَّة، ولكنَّ الموسيقى وسيلةٌ أخرى من وسائل النصِّ التي تقوم بمهمتها من غير أن تتآزر مع وسيلةٍ أخرى للتعبير عن الحواسِّ والعواطف التي تتراقص معها؛ "فالصورة والوزن هما مصدرا الشِّعريَّة، فالمبدآن الرئيسان النَّاظمان للشِّعر هما: الوزن والمجاز، فهما متلاحمان ينبع أحداهما من الآخر"[(٢)].

ونجاح أيِّ شاعرٍ يكمن في قدرته على جعل موضوعه يتناغم مع مشاعر المتلقِّي وأحاسيسه الذي أخذ منه التأثير بموسيقى الشاعر، كما يكمن في خلق درجةٍ عاليةٍ من التوافق بين الفكر والوجدان؛ ولهذا كانت للموسيقى إشارةٌ قويةٌ إلى طبيعة عواطف الشاعر وانفعالاته الداخلية، ومن ثَمَّ احتلَّت الموسيقى مكانًا لا يمكن تجاهله في تقدير العمل الإبداعي.

---

(١) أحمد كمال غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، (ص٢٦٥).

(٢) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٠م، (ص٢٢٣).

ثمَّ إنَّ الشاعر "حين تعتريه الحالة الشِّعرية يُصبح ذهنه مشحونًا بالموسيقى، وهذه الموسيقى تجعل الألفاظ تنبعث في عقله الباطن وترفع إلى سطحه عشرات الكلمات المطموسة المعالم ممَّا رقد في الذِّهن الجماعيِّ للأمة وبعثته موسيقى الحالة الشُّعوريَّة"(١)، ووفقًا لهذا فإنَّ البنية الموسيقيَّة يجب أن تؤدِّي وظيفتها في التجربة الانفعاليَّة تعبيرًا وتوصيلًا، بمعنى أنَّ الموسيقى تُسهم إسهامًا فاعلًا في إحلال الدِّلالة.

وبإزاء هذه الأهمية والقيمة الفنية لموسيقى الشِّعر سنتناول الموسيقى في شعر مطر على النحو الآتي:

الإيقاع:

للإيقاع قيمةٌ يضفيها الشاعر على كلامه لتُحْدِثَ أثرًا ووحيًا، "وقد أطلقنا عليه الوحي لأنَّه لطيفٌ لا يُدرَك إلَّا بعد التجارب والدراسة المستفيضة... وللأدباء بصدد هذا قدرةٌ أخرى فوق المرء العادي يستمدونها من خيالهم وتبنِّيهم للألفاظ، وتمدُّهم هذه القدرة بظلالٍ من الدِّلالات لا تكاد تخطر في ذهن الآخرين"(٢)، وكلُّ شاعرٍ لبيبٍ يتنبَّه لتلك القيمة يبني نصَّه بحضورها، فتفضي به إلى وحدةٍ تتكامل جميع أجزائها لتسود النص.

الإيقاع لغةً:

"الإيقاع من وقع يقع، وقوعًا وإيقاعًا، والإيقاع: إيقاع اللَّحن والغناء، وهو أن يوقع الألحان، وسمَّى الخليل كتابًا من كتبه بذلك العنوان، وهو كتاب الإيقاع"(٣).

وفي المعجم الوسيط يُعرَّف الإيقاع بأنَّه: "اتِّفاق الأصوات وتوقيعها في الغناء"(٤).

---

(١) أحمد كمال غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، (ص٢٦٧).

(٢) حاتم الصكر، ما لا تؤيده الصفة، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة، مهرجان المربد الشعري، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٩م، (ص٨).

(٣) ابن منظور، لسان العرب، مادة: وقع.

(٤) إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، المكتبة العلمية، طهران، (د.ت)، مادة: وقع. ويعرف المعجم الفلسفي الإيقاع بأنه: "مصطلحٌ موسيقي ينصب على مجموعةٍ من أوزان النغم، أما في الشعر فالإيقاع مركبٌ موسيقي يشتمل على أزمانٍ غير متساويةٍ، وهو جانب الموسيقى في الشعر"، ينظر: المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية بالقاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، ١٩٧٩م، مادة: إيقاع، و"الإيقاع صفةٌ مشتركةٌ بين الفنون جميعًا، تبدو واضحةً في الموسيقى والشعر والنثر الفني والرقص"، ينظر: فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، قراءة في نصوص موريتانية، دار المعرفة، الجزائر، ٢٠٠٩، (ص١٨).

واصطلاحًا:

"النَّغمة التي تتكرَّر على نحوٍ ما في الكلام أو في البيت؛ أي توالي الحركات والسَّكنات على نحوٍ منتظمٍ في فِقْرتين أو أكثر من فِقَر الكلام، أو في أبيات القصيدة"(١).

وقد عُرفت هذه الظَّاهرة عند القدماء الذين اهتموا بالشِّعر وكشفوا علاقته، ويُعدُّ "أرسطو من الأوائل الذين تحدثوا عن الإيقاع وربطوه بالانسجام الذي تطلبه الطبيعة الإنسانية"(٢)، فهو نتيجة ارتباط وثيقٍ بالحالة العضوية والنفسية للإنسان الذي يتأثر بتجاربَ عاطفيَّةٍ ومعرفيَّةٍ ويكون للإيقاع يدٌ في ذلك الأثر، وهو "ظاهرةٌ مألوفةٌ في طبيعة الإنسان نفسه، فبين ضربات القلب انتظامٌ، وبين وحدات النَّفَس انتظامٌ، وبين النَّوم واليقظة انتظامٌ"(٣).

كما أنَّ الإيقاع يُسهم في تغلغل الشِّعر في أعماق اللغة، فهو "عنصرٌ متحرِّكٌ يكون بمنزلة الدَّم الساخن الذي يبعث الدِّفء والتوتر داخل لغة الشِّعر"(٤)، وحركة دينامية تسيير النص و"تنهض في نسيج مكوناته لتوليد الدِّلالة"(٥)، ويمتلك الإيقاع قوَّةً إيحائيَّةً يخلعها على السياق من إثارة النفس والعاطفة.

ويُعدُّ الإيقاع العنصر الذي يُميِّز الشِّعر عن غيره من الأجناس الأدبية الأخرى، فهو لا يمكن أن يوجد من دون إيقاعٍ يتجلَّى فيه جوهره، "والعناصر اللغوية التي يتشكَّل منها ذلك العمل تحظى من تلك الطبيعة المتميزة للفظة بما لا تحظى به من الاستعمال العادي"(٦)، وقد جعله الكثير من متذوِّقي الشِّعر عنصرًا أساسيًّا في مظاهر الحياة؛ "لما له

---

(١) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، (ص٤١١)، وينظر: كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٨٧م، (ص٥٢).

(٢) أرسطو، فن الشعر، (ص١١).

(٣) زكي نجيب محمود، فلسفة وفن، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م، (ص٢١٠).

(٤) محمد كنوني، اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧، (ص٢٢).

(٥) عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دار الفكر، بيروت، ط٦، ١٩٧٦م، (ص٣٦).

(٦) نور الدين السيد، تحليل النص الشعري: رثاء صخر نموذجًا، مجلة اللغة والأدب، (عدد ٨)، جامعة وهران، شارع ديدوش مراد، الجزائر، ١٩٩٦م، (ص٦٦)، وينظر: إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٣، ١٩٦٥، (ص١٣).

من أثرٍ في حركة الكون وتعاقب الفصول ودورة السنين"[(١)]؛ ومن ثمَّ فالإيقاع عمليةٌ ستبقى مستمرةً ما دام هنالك مبدعٌ يحاول أن يوصِّل انفعاله إلى المتلقِّي من دون أن يشعره بالرتابة والملل.

وبما أنَّ الإيقاع مجموعةٌ متكاملةٌ من السمات: (الوزن، والقافية، والتكرار، والتجنيس، والتوازي...) فسنحاول أن نتناول بالدراسة ما توافر منها في مجموعة الشاعر أحمد مطر، مع دراسة مكونات كلٍّ منها.

الإيقاع عند أحمد مطر:

عندما لم يَعُدْ الشاعر العربيُّ المعاصر يلتزم بعددٍ محدَّدٍ من التفعيلات أصبحت لديه خياراتٌ تمكِّن حريَّة تعبيره من انتقاء العدد المناسب والتفعيلة المناسبة للمضمون الذي يريد التعبير عنه، فتطول الأسطر الشِّعرية وتقصُر، ولا يجزم الشاعر بالشكل الذي تنتهي به قصيدته حتى تنتهي حقيقةً، وفي هذا المضمار يمتلك الشاعر أحمد مطر إمكاناتٍ وطاقاتٍ كبيرةً في التلاعب بأشكال قصائده، بحيث يجعل لكلِّ قصيدةٍ وزنًا ولحنًا خاصًّا بها.

أولاً- الموسيقى الخارجيَّة عند مطر:

لقد كانت بدايات الشاعر أحمد مطر كغيره من الشعراء بنظم القصيدة العمودية الممتدة الأواصر مع القصيدة العربيَّة القديمة، وقد كانت قصائده طويلةً ذات طابعٍ جماهيري، والتي اعتمد فيها التحريض والتمرُّد وإعلان العصيان على الأنظمة، وانتقل في رحابها من موضوعٍ إلى آخرَ، ولكنَّه ما لبث أن رسخت قدماه في الشِّعر حتى خلق لنفسه جوًّا خاصًّا، وألزم نفسه عدم الإطالة وإعطاء الموضوع حقَّه في كلِّ قصيدةٍ يخصِّصها له، وقد رافق تحول مواضيعه ظهور الكتابة العروضيَّة الجديدة –قصيدة التفعيلة.

والشاعر على قناعةٍ كبيرةٍ بأنَّ الوزن العربيَّ ذو قيمةٍ جليلةٍ لا يمكن تجاهلها، ولكنه يرى أنَّ التَّغيير فيه لا يعني العبث "فلا بدَّ هنا من الاتفاق على أصولٍ تعصم الشِّعر من

(١) حاتم الصكر، ما لا تؤيده الصفة: بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة، (ص١٠).

التخريب، وتميِّز بين المقتدر وبين العابث، ذلك أنَّ اللُّعبة لها أصولٌ، فما بالك بفنِّ العربيَّة الأوَّل"[١].

١- الوزن:

يُعدُّ الوزن "أعظم أركان حدِّ الشعر وأولاها به خصوصيَّةً"[٢]، وله قدرةٌ "على دعم الإحساس العام بالانسجام"[٣]، والوزن يتكوَّن من "تكرار وحداتٍ صوتيةٍ متشابهةٍ تنشأ عن طريق تحرُّك الحروف وتكوينها في البيت الشعري"[٤]، وهو مجموعة التفعيلات التي تُكوِّن البحر، فهو "يقوم على حِفْنةٍ من الإيقاعات"[٥]، والوزن هو "الإطار الذي يُنظِّم الكلمات في البيت الشعري، ويمنعها من التبعثر والعشوائية التي يمكن أن تصيبها"[٦].

إنَّ "الأوزان العربية وسائلُ صوتيةٌ قادرةٌ على ترجمة العواطف والانفعالات المختلفة بما يتوافق والتجربة"[٧]، فالوزن رغم شكله الخارجيِّ إلَّا أنَّه قيمةٌ انفعاليَّةٌ تَعْلَق بالحواسِّ والحالة الفيسيولوجيَّة سواء للمتلقِّي أو للشَّاعر.

وعند تتبُّعنا للمجموعة الشعرية لأحمد مطر وجدنا أنَّه أَولى هذا الجانب الاهتمام الكبير واستوفى منه ما جعل شعره زاخرًا بالموسيقى والنَّغم، وقد عمد في ذلك إلى استعمال سبعة أوزانٍ جاءت متباينةً في الاستخدام، كان على رأسها: الرَّمَل، والرَّجَز، والمتدارك، والكامل، والوافر، والمتقارب، والبسيط؛ وإن أنعمنا النظر جيدًا فسنجد أنَّ الشَّاعر مال إلى

---

(١) أحمد كامل غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، (ص٢٧٠).

(٢) أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ٢٠٠٠م، (ج١)، (ص١٣٤).

(٣) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩٨م، (ص٨٧).

(٤) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨م، (ص٤٦).

(٥) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠١م، (ص٢٠).

(٦) رتشاردز، مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، (د. ت)، (ص١٩٤).

(٧) محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩م، (ص١٣٩).

البساطة في كلِّ شيءٍ، حتى البحور جاء معظمها صافيًا ماعدا البسيط، وربَّما يعود هذا الاختيار إلى سببين؛ الأوَّل: أنَّ الشاعر ممَّن تستهويهم البساطة والبعد عن التكلُّف والتعقيد فرأى الانسيابية في البحور الصافية، والثاني: أنَّ الشعر الحرَّ حين يُنظَم بالأوزان الصافية يكون أيسرَ، كما أنَّ "حدَّة التفعيلة تضمن للشاعر حريَّةً أكبرَ وموسيقى أيسرَ، فضلًا عن أنَّها لا تتعبه بالالتفات إلى تفعيلةٍ معيَّنةٍ، ولابدَّ من مجيئها منفردةً في خاتمة كلِّ شطرٍ"[(١)]، وفيما يأتي نحاول أن نطرق هذا العنصر، وقد تناولنا البحور حسب نسب ورودها من الأكثر إلى الأقلِّ، وهذه البحور هي:

أ- الرَّمَل:

يتَّسم شعر مطر بالطَّلقات المتسارعة، وهذا ما جعل بحر الرَّمل من أنسب البحور التي ركبها لنظم معظم قصائده؛ وذلك لتتابع تفعيلاته (فاعلاتن) فيه التي تتكرَّر ثلاث مرَّاتٍ في كلِّ شطرٍ، وهذا الوزن "راكزٌ وأصيلٌ في الشِّعر العربي"[(٢)]؛ لِما يتمتَّع به من رقَّةٍ تتساب من كيانه العروضي فتجعله مناسبًا للفرح والحزن، كما أنَّه يتميَّز بانسجامٍ داخليٍّ للقصيدة التي تتماز باللون القصصيِّ الحكائيِّ، وذلك كلُّه ينسجم مع تفعيلته السُّباعية (فاعلاتن)، وقد حلَّ وزن الرَّمل في المرتبة الأولى في مجموعة الشاعر بنسبة (٤١) بالمئة، وتمثَّل في مظهرين: تام، ومخبون، والأخير هو الذي أكثر منه الشاعر في عدَّة نصوصٍ، وقد رغَّبته في ذلك "زيادة سرعة حركة الرَّمل وزيادة تدفُّقها"[(٣)]، ومن نماذج الرَّمَل في شعر مطر قوله[(٤)]:

ادْعُ لِلْحُكَّامِ بِالنَّصْرِ عَلَيْنَا
يَا مُوَاطِنْ
وَاشْكُرِ اللَّهَ الَّذِي أَلْهَمَهُمْ مَوْهِبَةَ الْقَمْعِ
وَإِبْدَاعَ الْكَمَائِنْ

(١) نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، (ص٦٤).
(٢) محمد رضا مبارك، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي (تلازم التراث والمعاصرة)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٧م، (ص١٧٦).
(٣) النعمان القاضي، شعر التفعيلة والتراث، دار الثقافة، القاهرة، (د. ط)، ١٩٧٧م، (ص٥١).
(٤) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٧٢).

قُلْ: إِلَهِي أَعْطِهِمْ مِلْيُونَ عَيْنٍ
أَعْطِهِمْ أَلْفَ ذِرَاعٍ
أَعْطِهِمْ مَوْهِبَةً أَكْبَرَ
فِي مَلْءِ الزَّنَازِينَ وَتَفْرِيغِ الْخَزَائِنْ.

جاءت هذه القصيدة على الضَّرب الصحيح (فاعلاتن) والمخبون (فعلاتن) التي استحضرها الشاعر لزيادة دفقة الرَّمل.

وقد نظم الشاعر قصائد ضربها مقصورٌ على وزن (فاعلات)؛ ومنها[1]:

الْأَسَى آسٍ لِمَا نَلْقَاهُ
وَالْحُزْنُ حَزِينْ
نَزْرَعُ الْأَرْضَ... وَنَغْفُو جَائِعِينْ
نَحْمِلُ الْمَاءَ... وَنَمْشِي ظَامِئِينْ
نُخْرِجُ النِّفْطَ
وَلَا دِفْءَ وَلَا ضَوْءَ لَنَا
إِلَّا شَرَارَاتِ الْأَمَانِي وَمَصَابِيحَ الْيَقِينْ.

تظهر في هذه القصيدة تشكيلتا الرَّمل التامَّة والمخبونة، ونجد الأخيرة واردةً بعد الفاصلة التي وضعها الشاعر (...) بعد هذا الحذف؛ لزيادة الانسيابيَّة والتدفُّق وفقًا للحالة النفسيَّة والحياتيَّة لدى الشاعر.

ب- الرَّجز:

لوحظ اتِّساع استخدام بحر الرَّجَز لدى الشعراء المعاصرين الذين نظموا على نظام التفعيلة؛ ولذا لم يكن غريبًا أن يعتمده مطر حتى احتلَّ الرُّتبة الثانية في شعره بنسبة (٣٠) بالمئة؛ وقد استخدمه الشاعر لأنَّه بحرٌ يُحقِّق الشَّعبية للشعر، كما أنَّ الرَّجز سمِّي رَجَزًا لاضطرابه؛ وبالتالي سيعكس -لا محالة- الحالة المضطربة لدى الشاعر.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٤١).

يتكوَّن بحر الرجز من تكرار تفعيلة (مستفعلن) ثلاث مرَّاتٍ في كلِّ شطرٍ، وبالاطِّلاع على أعمال مطر وجدناه يُساير نظام الخليل تارةً ويخرج عنه تارةً أخرى، ولا يمكن النظر إلى ذلك إلَّا على أنَّها محاولةٌ لتأسيس الأسلوب الشعريِّ الخاصِّ به؛ ومن نماذجه في ذلك قوله[١]:

الْمَرْءُ فِي أَوْطَانِنَا

مُعْتَقَلٌ فِي جِلْدِهِ

مُنْذُ الصِّغَرْ

وَتَحْتَ كُلِّ قَطْرَةٍ مِنْ دَمِهِ

مُخْتَبِئٌ كَلْبُ أَثَرْ

بَصَمَاتُهُ لَهَا صُوَرْ

أَنْفَاسُهُ لَهَا صُوَرْ

أَحْلَامُهُ لَهَا صُوَرْ.

هذه القصيدة نُظِمتْ على الضَّرب التام للرَّجز (مستفعلن)، وتمثَّلت فيها تشكيلات الرَّجز الثَّلاثة: (مستفعلن) التَّامة، و(متفعلن) المخبونة، و(مستعلن) المطويَّة.

ومن نماذجه –أيضًا– قوله[٢]:

سَبْعُ دَجَاجَاتٍ

وَدِيكٌ وَاحِدٌ

مُسْتَهْدَفٌ لِلرَّغْبَةِ الْعِمْلَاقَةْ

تَنْثُرُ حَبَّ الْحُبِّ فِي أَحْضَانِهِ

وَخَلْفَهَا الْأَفْرَاخُ تَشْكُوا الْفَاقَةْ.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٥٤).

(٢) السابق، (ص٣٦٦).

تقترب هذه القصيدة من قصيدة النَّثر من خلال جمعها لتشكيلات الرَّجز الثَّلاثة في النَّصِّ، التي ساعدته في تحقيق بعض مبتغاه الخاص بالتواصل مع طبقات المجتمع المختلفة.

وفي قصيدةٍ أخرى كذلك على بحر الرَّجز يقول[١]:

رَبِّ اشْفِنِي مِنْ مَرَضِ الْكِتَابَةْ
أَوْ أَعْطِنِي مَنَاعَةً
لِأَتَّقِي مَبَاضِعَ الرَّقَابَةْ
فَكُلُّ حَرْفٍ مِنْ حُرُوفِي وَرَمٌ
وَكُلُّ مِبْضَعٍ لَهُ فِي جَسَدِي إِصَابَةْ
فَصَاحِبُ الْجَنَابَةْ
حَتَّى إِذَا نَاصَرْتُهُ.. لَا أَتَّقِي عِقَابَهْ.

ج- المتدارَك:

سمِّي هذا البحر العروضي بالمتدارَك لأنَّه آخر بحرٍ أدركه الأخفش، ويتكوَّن هذا الوزن من تكرار تفعيلة (فاعلن) أربع مرَّاتٍ في كلِّ شطرٍ، و"لهذا الوزن عروضان وأربعة أضربٍ"[٢]، وقد ورد هذا الوزن في مجموعة الشاعر ورودًا حسنًا بنسبة (٢١) بالمئة، وتمثَّلت تفعيلاته في ثلاثة تشكيلاتٍ: تامَّة (فاعلن) وقد كانت قليلة الاستعمال، والمخبونة، والمشعَّثة، وقد يعود التغيير على مستوى هذه التفعيلات إلى ثقل تفعيلة (فاعلن) ممَّا يتعارض مع الدَّفقة الشُّعوريَّة للشاعر التي تحمل الغضب والتَّمرُّد، فابتعد عنها وأكثر من المخبونة والمشعَّثة؛ رغبةً في تسريع الإيقاع بما يتلاءم مع حال الانفعال والتَّوتُّر المقيمَيْن داخله، ويحاول أن يعبِّر عنها بطريقةٍ ما؛ ومن أمثلة ذلك[٣]:

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٥٩).
(٢) مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، النجف- العراق، ط١، ١٩٧٤م، (ص١٣٧-١٣٨).
(٣) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٢).

حِينَ وُلِدتُ

أَلْفَيْتُ عَلَى مَهْدِي قَيْدًا

خَتَمُوهُ بِوَشْمِ الْحُرِّيَّةْ

وَعِبَارَاتٍ تَفْسِيرِيَّةْ

يَا عَبْدَ الْعُزَّى.. كُنْ عَبْدًا

***

وَكَبِرْتُ وَلَمْ يَكْبِرْ قَيْدِي

وَهَرِمْتُ وَلَمْ أَتْرُكْ مَهْدِي

لَكِنْ عِنْدَمَا تَدْعُو الْمَسْؤُولِيَّةْ

يَطْلُبُ دَاعِي الْمَوْتِ الرَّدَّا

فَأَكُونُ وَحْدِي الْأُضْحِيَةْ.

وقد يأتي هذا الوزن مخالفًا للنظام بضربٍ واحدٍ مقطوعٍ مشعَّثٍ، ويكون سبب خروج هذا الوزن على النِّظام الذي وضعه الأخفش ليكون الضَّرب في "فعل"، وإذا أشبعت حركته من لدن القارئ سيُصبح "فعلن" وبهذا لا يصبح ضربًا جديدًا، ولكنَّ الشاعر سكَّن القافية ليتخلَّص من أمر الإعراب ومؤاخذاته.

وظهرت في هذه القصيدة التَّفعيلة على صورة "فاعل" وهي تفعيلةٌ ظهرت حديثًا، وترى نازك الملائكة "أنَّها أوَّل من بدأت في استعمال هذا التَّنويع الجديد، وفي استعمال هذه التفعيلة في الشعر"[(١)]، وقد تفشَّت هذه التفعيلة في كثيرٍ من قصائد الشعراء؛ فتذوَّقتها العامَّة ولم تعد الأذن تشعر بأي كسرٍ عروضيٍّ، وتعود الرَّغبة في استحضار هذه التَّفعيلة المخبونة إلى التخفيف من سرعة تدفُّق الوزن، وقد يجمع الشاعر بين الضرب المقطوع والمشعَّث في قصيدةٍ واحدةٍ، مثلما فعلها في قصيدة "حكاية عبَّاس"[(٢)]:

(١) نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، (ص١٣٤).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٨).

عَبَّاس وَرَاءَ الْمِتْرَاسْ

يَقِظٌ، مُنْتَبِهٌ، حَسَّاسْ

مُنْذُ سِنِينِ الْفَتْحِ.. يُلَمِّعُ سَيْفَهْ

وَيُلَمِّعُ شَارِبَهُ أَيْضًا..

مُنْتَظِرًا.. مُحْتَضِنًا دُفَّهْ.

د- بحر الكامل:

سُمِّي بحر الكامل كاملًا لتكامل حركاته، ويعود سبب التسمية -أيضًا- إلى أنَّ "أضربه أكثر من أضرب سائر الأوزان، فليس بين الأوزان وزنٌ له تسعة أضربٍ كالكامل"[١]، ويتكوَّن هذا الوزن من تكرار تفعيلة "متفاعلن" ستَّ مرّاتٍ في البيت الواحد.

ولم يكن لهذا الوزن الحظُّ الوافر من مجموعة مطر الشعريَّة، فهو لم يتجاوز نسبة اثنين بالمئة، وظهر في مظهرين اثنين: أحدهما تامٌّ (متفاعلن) والثاني مضمر (متْفاعلن = مستفعلن)، والتَّفعيلة الثانية تنتشر بصورةٍ كبيرةٍ في وزن الكامل عند مطر فأحدثت بتواجدها هذا نوعًا من الحيويَّة الإيقاعيَّة؛ ومن أمثلة هذا الوزن قوله[٢]:

اللَّهُ قَالَ لَهُ: إِذَنْ

سَتُكُونُ خَلْقًا آخَرَ

لَكَ قُوَّةٌ مِثْلُ الصُّقُورِ

وَعِزَّةٌ مِثْلُ النُّسُورِ

وَرِقَّةٌ مِثْلُ الزُّهُورِ

وَهَيْأَةٌ مِثْلُ الْوَرَى

كُنْ

(١) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المثنى، بغداد، ط٥، ١٩٧٧م، (ص٩٥).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣٢٥).

أَغْمَضَ النَّسْرُ النَّبِيلُ جَنَاحَهُ

وَصَحَا

فَأَصْبَحَ شَاعِرًا.

جاءت هذه القصيدة على الضَّرب الصحيح، كما أتتْ بتشكيلتيه التامَّة (متفاعلن) والمضمَرة (متفاعلن).

وفي قصيدةٍ أخرى يقول[١]:

يَا قُدْسُ مَعْذِرَةً وَمِثْلِي لَيْسَ يَعْتَذِرُ

مَالِي يَدٌ فِيمَا جَرَى فَالْأَمْرُ مَا أَمَرُوا

عَارٌ عَلَيَّ السَّمْعُ وَالْبَصَرُ

وَأَنَا بِسَيفِ الْحَرفِ أَنْتَحِرُ

وَأَنَا الْلَّهِيبُ.. وَقَادَتِي الْمَطَرُ

فَمَتَى سَأَسْتَعِرُ؟

يجمع الشاعر في هذه القصيدة بين الإضمار والحَذَذ؛ الأمر الذي ساعده على رفع مستوى التَّوتُّر الذي ينشأ بين وزن الكامل والقصائد التي فيها استرسالٌ وحكايةٌ مختصرةٌ تستغني عن كثيرٍ من الجزئيات.

هـ- بحر الوافر:

سُمِّي بحر الوافر وافرًا "لتوفُّر حركاته"[٢]، و"لوفور أوتاد أجزائه"[٣]، ويتكوَّن هذا الوزن من تكرار تفعيلة "مفاعلتن" ستَّ مرّاتٍ في البيت الواحد، وفي هذا الوزن عروضان: تامَّة مقطوفة "مفاعل"، ومجزوءة صحيحة، وقد يدخلها العصْب فتُصبح معصوبةً.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٥٩).

(٢) أبو زكريا يحيى بن علي الشيباني ابن الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: حميد سعيد الخالصي، مطبعة شفيق، بغداد، (د.ط)، ١٩٨٢م، (ص١٤٠).

(٣) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، (ص٨٤).

لم تتح فرصةٌ للوافر في مجموعة الشاعر، إلَّا أنَّه تواجد وجودًا لطيفًا في عدَّة قصائد بتشكيلتين: الأولى تامَّة "مفاعلتن"، والثانية معصوبة، وهي التي اعتمدها مطر أكثر من التَّامَّة، وقد قاربت هذه التفعيلة بين بحرين؛ هما: الوافر والهزج، وجعلت المتلقِّي يقف أمام ظاهرةٍ أُطلِق عليها جوازًا التَّناصُّ الإيقاعيُّ(١).

ومن أمثلة المجموعة التي جاءت على ضربٍ واحدٍ، وهو الضرب المعصوب قوله(٢):

جَلَسْنَا فَوْقَ سَجَّادَةْ

عَلَيْهَا صُورَةٌ مِنْ حَرْبِ طُرْوَادَةْ

هُنَا قَصْرٌ

تُزَاحِمُ زَحْمَةُ الأَقْدَامِ أَوْتَادَهْ

هُنَا دِسْتٌ

---

(١) التناص الإيقاعي: هو نمط من أنماط التناص الشعري، وهو عبارة عن تلك الآثار التي يكتسبها نصٌّ شعري ما من نصٍّ آخر على مستوى الإيقاع والوزن الشعري، وذلك من خلال طريقة استخدام الوزن والقوافي على اختلاف أنواعها، "ولاشكَّ أن هذا النمط من التناصِّ يختلف عن الأنماط الأخرى من جوانب عدة؛ أهمها: لا يمكن تقنينه بسهولة وإن أمكن رصده بسبب ما يشيعه النص الجديد من روح شعرية مألوفة في نص قديم..."، د. علي متعب جاسم، التناص أنماطه ووظائفه في شعر محمد رضا الشبيبي، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، العدد١٠، كلية التربية، جامعة ديالى، (د.ت)، (ص٤٨).

وعندما عُرِّف التناص بأنه: تعالق وتداخل بين نصوص لخلق نص جديد بعد انصهار مجموعة من التجارب الخاصة بالفنان –قد حذا التناصُّ الايقاعي هذا الحذو؛ حيث كان الفعل الموسيقي يؤسس ذوق الفنان ويهذبه ويوجه رؤيته ويفتح قريحته بعد الاستعانة باجتهادات سابقيه.

وباعتبار الموسيقى فنًّا من فنون التواصل فإنَّه من الطبيعي أن تتواتر في تأليفها متضمنة لتراكيب إيقاعية ونَغَمية متعاقبة مع وجود لمسات خاصة بالجيل الوارث، وانطلاقًا من هذا المبدأ تشكَّل تراكم إيقاعيٌّ شملَ أنماطَ غنائية كثيرة؛ كالموشح والزجل وغيرهما، وقد أسهم هذا التراكم في رسم حقل دلالي موسيقي يجمع في غناه بين القديم والجديد.

وما فتئت النظرية البنيوية أن لامست الموسيقى في تتبعها للفنون واعتبرتها شكلًا من أشكال التعبير اللغوي الذي يحتوي على شعرية ما تتوافق إلى حدٍّ ما مع شعرية المتلقين له، وعليه تقاس جدارة هذا الفن بالقيمة الفنية والجمالية التي يقدمها.

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣٢٠).

تَرَبَّعَ فَوْقَهُ طِسْتٌ

هُنَا تَاجٌ يَلُوذُ بِكَعْبِ إِبْرِيقٍ

هُنَا جَيْشٌ

يُغَطِّي الْمَوْقِدُ الْمَسْجُورُ أَفْرَادَهْ.

أتتْ القصيدة على الضَّرب المعصوب، وقد غَطَّت التَّفعيلة المعصوبة معظم القصيدة.

و- بحر المتقارَب:

سُمِّي بحر المتقارَب بالمتقارَب لتقارب أوتاده ولأنَّه يصل بين كلِّ وَتَدَيْن سَبَبٌ واحدٌ؛ "فتقارب الأوتاد كان سببَ التَّسمية"[(١)]، ويتكوَّن هذا الوزن من تكرار تفعيلة "فعولن" أربع مرَّاتٍ في كلِّ شطرٍ، و"للمتقارب عروضان وستَّة أَضْرُبٍ"[(٢)]؛ العروض الأولى صحيحةٌ قد يلحقها القبض، والثانية مجزوءةٌ محذوفةٌ.

يندر هذا الوزن في مجموعة مطر، وقد تمثَّل في تشكيلتين: تامَّة (فعولن) وهي الأكثر تواجدًا على مستوى النص، والثانية مقبوضة (فعولن)، ولعلَّ تَقدُّم الوتد المجموع وتأخُّر السَّبب الخفيف جعلا تفعيلة (فعولن) من أكثر التَّفعيلات احترازًا من التغييرات التي تعترض البحور بصفةٍ عامَّةٍ.

وتتميَّز القصائد التي جاءت على هذا الوزن بعدم الانتظام بضربٍ واحدٍ بل نجد الشاعر ينتقل من ضربٍ إلى ضربٍ؛ وذلك لعدم استقرار حالته النفسيَّة، ومن أمثلة المتقارب قوله[(٣)]:

---

(١) أبو زكريا يحي بن علي الشيباني ابن الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: حميد سعيد الخالصي، (ص٢٣٣).

(٢) أبو الفتح عثمان بن جني، كتاب العروض، تحقيق: أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط١، ١٩٨٧م، (ص١٥٠-١٥١).

(٣) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٩).

أَجَلْ إِنَّنِي أَنْحَنِي
فَاشْهَدُوا ذِلَّتِي الْبَاسِلَةْ
فَلَا تَنْحَنِي الشَّمْسُ
إِلَّا لِتَبْلُغَ قَلْبَ السَّمَاءْ
وَلَا تَنْحَنِي السُّنْبُلَةْ
إِذَا لَمْ تَكُنْ مُثْقَلَةْ
وَلَكِنَّهَا سَاعَةَ الْانْحِنَاءْ
تُوَارِي بُذُورَ الْبَقَاءْ
فَتُخْفِي بِرَحِمِ الثَّرَى
ثَوْرَةً.. مُقْبِلَةْ.

الشاعر هنا ينتقل من ضربٍ إلى آخرَ، فالضرب المحذوف "فعل" جاء في الشَّطر الأوَّل والثالث والرابع والسابع، ثم ينتقل إلى الضَّرب المقصور "فعول" في الأشطر المتبقيَّة، ومثاله –أيضًا– قوله[1]:

قِفُوا حَوْلَ بَيْرُوت
صَلُّوا عَلَى رُوحِهَا وَانْدبُوهَا
وَشُدُّوا اللِّحَى وَانْتِفُوهَا
لِكَيْ لَا تُثِيرُوا الشُّكُوك
وَسُلُّوا سُيُوفَ السُّبَابِ لِمَنْ قَيَّدُوهَا
وَمَنْ ضَاجَعُوهَا؟
وَمَنْ أَحْرَقُوهَا؟

انتقل الشاعر في هذه القصيدة من الضرب الصحيح (فعولن) إلى الضرب المقصور، وقد يكون تنوُّع القافية هو السبب الرئيسيُّ في اختلاف الأضرب.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٤١).

ز- بحر البسيط:

سُمِّي بحر البسيط بسيطًا "لأنَّ الأسباب انبسطت في أجزائه السُّباعيَّة، فجُعل في أوَّل كلِّ جزءٍ من أجزائه سببان؛ فسمِّي بسيطًا"(١)، ويتكوَّن هذا الوزن من ثمانية أجزاء هي:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن ... مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وله ثلاث أعاريض وستَّة أضرب: العروض الأولى مخبونةٌ ولها ضربان؛ الأوَّل مخبونٌ والثاني مقطوعٌ، والعروض الثانية صحيحةٌ مجزوءةٌ ولها ثلاثة أضربٍ؛ الأوَّل مجزوءٌ والثاني مُذيَّلٌ والثالث مقطوعٌ، والعروض الثالثة مجزوءةٌ مقطوعةٌ ولها ضربٌ واحدٌ مثلها.

لم يرد هذا الوزن إلَّا في قصيدتين من مجموعة الشاعر، واحدةٌ مقطوعةٌ تناصَّ فيها الشاعر مع بيتين لصفيِّ الدِّين الحِلِّي، ولكنَّ أحمد مطر عندما كسر مضمونها بإضافة كلماتٍ تتماشى والغرض الذي يصبو إليه تغيَّر بعضها، وبخاصَّةٍ عندما حوَّلها من غرض الفخر إلى الذَّمِّ؛ والبيتان هما(٢):

سَلُوا بُيُوتَ الْغَوَانِي عَنْ مَخَازِينَا ... وَاسْتَشْهِدُوا الْغَرْبَ هَلْ خَابَ الرَّجَا فِينَا
سُودٌ صَنَائِعُنَا، بِيضٌ بَيَارِقُنَا ... خُضْرٌ مَوَائِدُنَا حُمْرٌ لَيَالِينَا.

جاءت هذه القصيدة على وزن البسيط بصورةٍ تامَّةٍ (مستفعلن، فاعلن) وبصورةٍ مخبونةٍ (مستفعلن) (فعلن)، وهي تخصُّ تفعيلة (فعولن)، وجاءت العروض مخبونةً لكنَّها مقطوعةٌ في الشَّطر الأوَّل بسبب التَّصريع.

وأمَّا القصيدة الثانية التي جاءت على هذا الوزن فهي قصيدة "موَّال"(٣):

---

(١) أبو زكريا يحي بن علي الشيباني ابن الخطيب التبريزي، الكافي في العروض والقوافي، (ص١٢٦).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٠٢).

يرى عبده بدوي "أنَّ جميع التفعيلات التي استخدمها الشاعر تخدم حالة القلق والإدانة، وهي الحالة التي يعيشها وينبض شعره بها، ويرى أنَّ الشاعر قد وفق في استعمال طبقةٍ خاصةٍ بموضوعه الذي يعالجه، يمكن من خلالها تحسس أشياءَ كثيرةٍ، لعلَّ في مقدمتها عذاب الشاعر الذي تحوَّل إلى قناعٍ يُعبِّر عن قضية العذاب في العالم"، ينظر: بدوي عبده بدوي، قضايا حول الشعر، مجلة الشعر، القاهرة، ١٩٨٥، (عدد ٣٨)، (ص١٥).

(٣) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٥٧).

نَارٌ بِجَوفِ الْحَشَا فِي دَمْعَتِي سَائِلَةْ
تَنْثَالُ مِنْ مُقْلَتِي مَذْهُولَةً سَائِلَةْ
هَلْ فِي الدُّنَا دَوْلَةٌ.. رَغْمَ الْغِنَى سَائِلَةْ
جَاوَبْتُهَا: دَوْلَتِي مَادَامَ فِيهَا مَالْ
يَسْتَفُّهُ حَاكِمٌ عَنْ كُلِّ خَيْرٍ مَالْ
آلَامُنَا أَنْبَتَتْ فِي يَأْسِهِ الْآمَالْ
لَكِنَّمَا وَحْلُنَا أَمْسَى بِهِ أَوْحَلْ
يَبِيعُ أَوْ يَشْتَرِي فِينَا... مَضَى أَوْ حَلّْ.

لقد غطَّت التَّفعيلة التامَّة القصيدة جميعها، أمَّا المخبونة فكان عددها قليلًا، وأمَّا أضرب القصيدة فقد جاءت على ثلاثة أنواعٍ؛ هي:

- ضربٌ صحيحٌ (فاعلن) وأتى في الأشطر الثلاثة الأولى.
- ضربٌ مُذيَّلٌ (فاعلان) وأتى في الأشطر الثالث والرابع والخامس.
- ضربٌ مقطوعٌ (فاعل) وقد جاء فيما تبقَّى من الأشطر.

ومما يلاحظ هنا: أنَّ الشّاعر ساوى في عدد التفعيلات وكان الاختلاف الوحيد هو ما طرأ على وزن القافية (سائلة= فاعلن، مال= فعلن، أوحل= فعلن، الهوى= فاعلن).

٢. الإيقاع الداخليُّ عند أحمد مطر:

تتساوى الموسيقى الداخليَّة مع الخارجيَّة من حيث الأهمية والأثر، وباجتماعهما وتلاحمهما تقدِّمان تشكيلًا خاصًّا بكلِّ قصيدةٍ ينسجم مع موضوعها والواقع النفسيِّ الذي يُعايشه الشاعر، وممَّا لا شكَّ فيه "أنَّ للإيقاع الداخليِّ وقعًا صوتيًّا على الأذن؛ الأمر الذي يؤدِّي إلى تثبيت حالةٍ شعوريَّةٍ تكون قد نهضت بالاستناد إلى قيمةٍ تعبيريَّةٍ"[(١)].

والموسيقى الداخلية في أثناء عملها في القصيدة تنطوي على العديد من الإمكانات التي تُسخِّرها لأداء الدلالة والوصول إلى الهدف والغاية؛ "من تناغم الحروف وائتلافها،

(١) محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي: مرحلة الرواد، (ص١٢٩).

وتقديم بعض الكلمات على بعضٍ، واستعمال أدوات اللغة الثانوية بوسيلةٍ فنِّيَّةٍ خاصَّةٍ"[(١)]، إلى جانب المحسِّنات البديعيَّة والعاطفة الصادقة والصور الجميلة والأفكار الواضحة، وتُمثِّل هذه العناصر الفنِّيَّة مجتمعةً سلسلةً محكمةَ الحلقات؛ إذ يربط الشاعر الحلقات بتآلفٍ مميز بحيث لا تكاد تستمرُّ الحلقة دون الأخرى، ومن هذه الحلقات:

أولاً- حلقة الحروف:

يستهدف الشاعر من وقع أصوات الحروف المنسجمة أُذُنَ المتلقِّي التي تستجيب للتأثير الموسيقي لتلك الحروف المنتقاة بعنايةٍ، ذلك التأثير الذي كان نتيجةً لاتِّحاد الحروف مع المعنى؛ إذ لا قيمة للحروف ولا للقيمة الموسيقيَّة وهي مفردةٌ دون أيِّ معنًى.

وقد لجأ الشاعر أحمد مطر إلى استخدام الحروف استخدامًا معنويًّا في بعض قصائده، ولم تكن تلك الحروف لتكون ذات قيمةٍ لولا امتزاج تركيبها مع سياقٍ يبتغيه الشاعر.

ومن صور تعامل الشَّاعر مع الحروف:

١- التكرار[(٢)]:

استخدم الشاعر بعض الحروف وكرَّرها في قصيدةٍ بعينها؛ ممَّا جعل الأذن تتناغم مع وقع الموسيقى الذي يحدثه التكرار، وقد تعامل الشاعر مع هذه التقنية بمهارةٍ؛ فقد برع

---

(١) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨١م، (ص١٨٧).

(٢) يعرف التكرار بأنه: "تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير، بحيث تُشكِّل نغمًا موسيقيًّا يتقصده الناظم في شعره"، ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، دار الحرية للطباعة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، (د.ت)، (ص٢٣٩). والتكرار أيضًا: "أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نَطَّلع عليها، أو هو جزءٌ من الهندسة العاطفية للعبارة، يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته لإقامة أساسٍ عاطفيٍ"، نازك الملائكة، قضايا الشعر العربي المعاصر، (ص٢٤٣)، ولما رأى الشاعر أحمد مطر القدرة الإيقاعية للتكرار في النصِّ سعى إلى تكريسه في بعض نصوصه؛ لخلق نوعٍ من الجو الموسيقي الذي يتولَّد نتيجةً لذلك التكرار، كما أنه وجد فيه تقنيةً لملء الفراغ الذي تتركه القافية عند غيابها؛ "ولذلك أصبحت البنية التكرارية تُشكِّل... نظامًا خاصًّا، ويقوم على أسسٍ نابعةٍ من صميم تجربة الشاعر ومستوى عمقها وثرائها، وقدرتها على اختيار الشكل المناسب الذي يؤمِّن للتكرار أكبر فرصة ممكنة لتحقيق التغيير"، محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، (ص١٨١- ١٨٢).

"في حسن توزيع الحرف حين يتكرَّر كما يُوزِّع الموسيقيُّ الماهر النَّغمات في نوتته"[١]، ومن التكرار الجميل للحروف في قصيدة مطر قوله[٢]:

تِسْعٌ عَلَى أَعْقَابِ تِسْعٍ تَسْعَى..

إِلَى سَلَامٍ عَادِلٍ

بُورِكَ هَذَا الْمَسْعَى

بَيْنَ عَدَالَةِ الْعَصَا

وَبَيْنَ سِلْمِ الْأَفْعَى.

كرَّر الشاعر في هذا المقطع حرف السِّين المهموس ستَّ مرَّاتٍ، وقد انسجم إيقاع هذا الحرف مع ما يمور في داخل الشاعر من وسوسةٍ وتوتُّرٍ؛ بسبب الجوِّ الذي يعيشه والممتلئ بالغدر والتَّرقُّب والتَّوجُّس.

وقد كرر صوت "الشين" ثماني مرَّاتٍ في قصيدة "إلى من لا يهمُّه الأمر"[٣]:

يُوقِدُ غَيْرِي شَمْعَةً لِيَنْطِقَ الْأَشْعَارَ نِيرَانَا

لَكِنَّنِي.. أُشْعِلُ بُرْكَانَا

وَيَسْتَدِرُّ دَمْعَةً لِيُغْرِقَ الْأَشْعَارَ أَحْزَانَا

لَكِنَّنِي.. أَذْرِفُ الطُّوفَانَا

...

لِلشُّعَرَاءِ كُلِّهِم

شَيْطَانُ شِعْرٍ وَاحِدٌ

وَلِي بِمُفْرَدِي.. عِشْرُونَ شَيْطَانَا.

(١) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، (ص١٨٧).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣١٦).

(٣) المرجع السابق نفسه، (ص١٨٢).

يتكرَّر حرف الشين في كلِّ سطرٍ غالبًا وقد يتكرَّر في السطر الواحد أكثر من مرَّةٍ، وفي شكلٍ جميلٍ لا يُسبِّب ثقلًا ونفورًا، بل يترك نغمةً منسجمةً مع صوت الاشتعال الخارجي (في الطبيعة) والداخل الذي يحرق وجدان الشاعر.

وفي قصيدة "النَّبات"[١] يُكرِّر الشاعر حرف الرَّاء إحدى عشرة مرَّة:

أَنَا لَسْتُ إِلَّا شَاعِرًا

أَبْصَرْتُ نَارَ الْعَارِ

نَاشِبَةً بِأَرْدِيَةِ الْغُفَاةْ

فَصَرَخْتُ: هُبُّوا لِلنَّجَاةْ

وَإِذَا تَلَاشَتْ صَرْخَتِي

وَسْطَ الْحَرَائِقِ كَالدُّخَانِ

فَلِأَنَّ صَرْخَةَ شَاعِرٍ

لَا تَبْعَثُ الرُّوحَ الطَّلِيقَةَ فِي الرُّفَاتْ.

٢- التَّجانس بين الحروف:

تُعدُّ المجانسة بين الحروف عامَّةً والحرف المتكرر والرَّويِّ خاصَّةً تقنيةً فنِّيَّةً ترفع من مستوى الموسيقى في القصيدة وتجعلها مفعمةً بالنَّغم والموسيقى، حتى يغدو السطر الشعري "أشبه بفاصلةٍ موسيقيَّةٍ متعددةِ النَّغم مختلفةِ الألوان يستمتع بها من له درايةٌ بهذا الفنِّ ويرى فيها المهارة والمقدرة الفنِّيَّة"[٢].

ومن الأحرف التي أعطاها مطر بُعدًا موسيقيًّا كونها تتكرَّر وتُمثِّل رويًّا: حرف العين رغم ثقله، ومثال ذلك قصيدة "قطعان ورعاة"[٣]:

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٥٩).
(٢) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، (ص١٨٧).
(٣) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٨٤).

يَتَهَادَى فِي مَرَاعِيهِ الْقَطِيعْ

خَلْفَهُ رَاعٍ، وَفِي أَعْقَابِهِ كَلْبٌ مُطِيعْ

مَشْهَدٌ يَغْفُو بِعَيْنَيَّ وَيَصْحُو فِي فُؤَادِي

هَلْ أُسَمِّيهِ بِلَادِي؟

***

أَبِلَادِي هَكَذَا؟

كَلَّا فَرَاعِيهَا مُرِيعْ

وَمَرَاعِيهَا نَجِيعْ

وَلَهَا سُورٌ وَحَوْلَ السُّورِ سُورٌ

حَوْلَهُ سُورٌ مَنِيعْ.

جانس الشاعر بين صوت العين المتكرِّر في الرَّويِّ وحشو السطور، وحمَّله الفاجعة المريعة التي سيطرت على جوِّ القصيدة، وقد عبَّر الحرف –أيضًا– عن العويل الذي تخلَّل هذه الصورة الموسيقيَّة الحزينة.

كما أبدع الشاعر في المجانسة بين الرَّويِّ والحرف المتكرِّر (النُّون) في قصيدة "برقيَّة عاجلة لصفيِّ الدِّين الحلِّي"[(١)]:

سَلُوا بُيُوتَ الْغَوَانِي عَنْ مَخَازِينَا وَاسْتَشْهِدُوا الْغَرْبَ هَلْ خَابَ الرَّجَا فِينَا

سُودٌ صَنَائِعُنَا، بِيضٌ بَيَارِقُنَا خُضْرٌ مَوَائِدُنَا حُمْرٌ لَيَالِينَا.

لقد أغرق التنوين القصيدة في صوت النُّون المفعَم بالموسيقى المتدفِّقة، والذي كان منسجمًا مع مسحة الفخر في القصيدة الأصلية لصفيِّ الدِّين الحلِّي، ولكنَّه هنا منبثقٌ من روحٍ مكسورةٍ مهانةٍ من واقعٍ مريرٍ.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٠٢).

٣- المزاوجة بين الحروف:

يسعى الشاعر في خدمة موضوعه إلى استحضار كلِّ تقنيةٍ فنِّيَّةٍ تُسهِم في زيادة الجرعات الدلالية، والقوَّة الموسيقيَّة في النَّصِّ هي من أكثر المساهمات في ذلك؛ حيث يبتكر الشاعر من توافق الحروف المتكرِّرة على مدار القصيدة فواصلَ موسيقيَّةً تُمتِع المتلقِّي؛ ومن ذلك المزج ما قاله الشاعر في قصيدة "ربما"[(١)]:

رُبَّمَا الزَّانِي يَتُوبْ
رُبَّمَا الْمَاءُ يَرُوبْ
رُبَّمَا يُحْمَلُ زَيْتٌ فِي الثُّقُوبْ
رُبَّمَا شَمْسُ الضُّحَى
تُشْرِقُ مِنْ صَوْبِ الْغُرُوبْ
رُبَّمَا يَبْرَأُ إِبْلِيسُ مِنَ الذَّنْبِ
فَيَعْفُوَ عَنْهُ غَفَّارُ الذُّنُوبْ
إِنَّمَا لَا يَبْرَأُ الْحُكَّامُ
فِي كُلِّ بِلَادِ الْعَرَبِ
مِنْ ذَنْبِ الشُّعُوبْ.

الباء والميم يصدران من مخرجٍ واحدٍ، وحين زاوج بينهما الشاعر في هذه القصيدة جعل موسيقاها تنتقل من جوٍّ مغلَقٍ إلى آخرَ مغلقٍ رغم انفتاح الأصوات التي تتبعها (الباء) والتي ينفرج بها الفم، ولكنَّ واقع الشاعر ميؤوسٌ منه.

كما يلاحظ على القصيدة نفسها تكرار حرفين آخرين هما: الرَّاء والألف، والرَّاء صوتٌ يُعبِّر عن التَّردُّد وكثرة الاحتمالات، أمَّا حرف الألف ففي الغالب هو للانفراج والفسحة بعد الانغلاق الذي قدَّمته الباء والميم، فأوجد الشاعر في هذا المقام توازنًا موسيقيًّا منسجمًا مع الجوِّ النفسيِّ الذي يصعب تحقيق تلك الاحتمالات التي قرَّرها حرف الرَّاء.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٧٥).

٤- تكرار الحروف وعلاقتها بالنَّغم:

استخدم الشاعر بعض الحروف كأداة ربطٍ نغميٍّ تربط بين أجزاء القصيدة؛ ممَّا يؤدِّي إلى تتابع الحركة الموسيقيَّة مع تتابع الحروف المتكرِّرة لفترةٍ زمنيَّةٍ معيَّنةٍ في القصيدة، ومن ذلك قصيدة "ما أصعب الكلام"[(١)]:

وَإِذَا بِمَـا قَـدْ ضَـاعَ مِنَّـا عُنْـوَةً ... لَا يُسْـتَرَدُّ بِغَيْـرِ مَـا اسْـتِجْدَاء
وَإِذَا بِمَـا قَدْ عَـادَ مِـنْ أَسْـلَابِنَا ... رَمْـلٌ تَنَـاثَرَ فِـي ثَـرَى سَـيْنَاء
وَإِذَا بِنَـا مِـزَقٌ بِسَـاحَاتِ الْـوَغَى ... وَبَوَاسِـلٌ بِوَسَـائِلَ الْأَنْبَـاء
وَإِذَا بِنَـا نَـرِثُ الْعَنَـاءَ مُضَـاعَفًا ... وَنُـوَرِّثُ الضِّـعْفَيْنِ لِلْأَبْنَـاء.

تخرج (إذا) عن معنى الشَّرط عندما تُوظَّف لأغراضٍ أخرى، وقد وظَّفها الشاعر في هذه القصيدة لتُعبِّر عن استرداد الحقِّ المسلوب والمشروط بالاستجداء والثورة، فما أُخذَ بالقوَّة لن يستردَّ إلَّا بالقوَّة.

ومن نماذج تكرار الحروف -أيضًا- قول الشاعر في قصيدة "المتَّهم"[(٢)]:

كُنْتُ أَمْشِي فِي سَلَامْ
عَازِفًا عَنْ كُلِّ مَا يَخْدشُ
إِحْسَاسَ النِّظَامْ
لَا أُصِيخُ السَّمْعَ
لَا أَنْظُرُ
لَا أَبْلَعُ رِيقِي
لَا أَرُومُ الْكَشْفَ عَنْ حُزْنِي
وَعَنْ شِدَّةِ ضِيقِي
لَا أُمِيطُ الْجَفْنَ عَنْ دَمْعِي

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٨٩).
(٢) المرجع السابق نفسه، (ص٧٠).

وَلَا أَرْمِي قِنَاعَ الْابْتِسَامْ

كُنْتُ أَمْشِي وَالسَّلَامْ

فَإِذَا بِالْجُنْدِ قَدْ سَدُّوا طَرِيقِي.

لقد وزَّع الشاعر حرف النَّفي "لا" بهذا النَّمط للتَّركيز موسيقيًّا، وقد شكَّل هذا الحرف أداةً لربط النَّغم داخل القصيدة.

٥- صفات الحروف وارتباطها بالمعنى الشعري:

تعامل الشاعر مع الحرف بذكاءٍ فنِّي جميلٍ؛ حيث ربط كلَّ حرفٍ حسب قوَّته ولينه بالمعنى الذي يتوافق معه في الشدة واللين، فما كان شديدًا استخدم له الحروف القوية الشديدة، وما كان رقيقًا استخدم له الحروف اللينة الرقيقة.

ونظرًا للحالة الشعورية التي يكون عليها الشاعر أحمد مطر في أثناء نظمه للقصيدة -وما أكثر التوتر والقلق والكره للواقع الذي يطأ الشاعر وطأةً شديدةً عنيفةً- فقد كان للحروف الشديدة السواد الأعظم في أعماله الإبداعية بوجهٍ عامٍ؛ ومن أمثلة ذلك قصيدة "خطاب تاريخي"[(١)]:

رَأَيْتُ جُرَذًا

يَخْطُبُ الْيَوْمَ عَنِ النَّظَافَةْ

وَيُنْذِرُ الْأَوْسَاخَ بِالْعِقَابْ

وَحَوْلَهُ

.. يُصَفِّقُ الذُّبَابْ.

وظَّف الشاعر سبعة حروفٍ شديدةٍ ولكنَّه وزَّعها توزيعًا حسنًا، وعبَّرت موسيقاها عن العنف والمرارة بعيدًا عن التَّنافر.

وقد وُفِّق الشاعر إلى حدٍّ بعيدٍ في توظيف أصوات الحروف وصفاتها لخدمة المعنى الذي يستهدفه؛ فعن حنينه للوطن والبيت يقول:

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١١١).

فِي بَيْتِنَا
جِذْعٌ حَنَى أَيَامَه
وَمَا انْحَنَى
فِيهِ أَنَا.

ارتبط صوتا الحاء والنون بالحنين والحرقة والشوق للوطن، وهي المشاعر والأحاسيس نفسها التي خدم الحزن فيها حرف النون حين قال[1]:

فَلَنْدَنٌ لَيْلٌ
وَمَوْجُ اللَّيْلِ يُغْرِقُ لَنْدَنَا
لَيْلَانِ يَقْتَحِمَانِ فِي أَعْمَاقِنَا
لَيْلًا طَوِيلًا مُزْمِنَا
جَلَسَتْ تُغَالِبُ نَوْمَهَا.. شَمْسٌ
وَتَنْضَحُ بِالسَّنَا
مِنْ حَوْلِنَا.

٦- تكرار حرف المدِّ:

تتميَّز حروف المدِّ بأنَّها تأخذ زمنًا طويلًا أكثر من الحروف الأخرى في أثناء النُّطق، ولكنَّ هذا يخضع لتغيُّر البناء الصرفي الذي تتواجد فيه، وهذا الموقف يعطيها قدرةً فائقةً على التَّلوُّن الموسيقي؛ بحيث تُقدِّم تأثيراتٍ نفسيَّةً متنوِّعةً وتخلق نوعًا من الانسجام بين الموسيقى والحالة الشعورية للشاعر، ومن قوله في هذا:

سَلُوا بُيُوتَ الْغَوَانِي عَنْ مَخَازِينَا وَاسْتَشْهِدُوا الْغَرْبَ هَلْ خَابَ الرَّجَا فِينَا
سُودٌ صَنَائِعُنَا، بِيضٌ بَيَارِقُنَا خُضْرٌ مَوَائِدُنَا حُمْرٌ لَيَالِينَا.

في هذين البيتين فقط جاء تسعة عشر حرفَ مدٍّ؛ فطالت الموسيقى هنا بسبب الحضور القويِّ لهذه الحروف، وقد ساهم ذلك في إثراء موسيقى النَّص.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣١٢).

ثانيًا: حلقة الألفاظ:

تقوم العلاقة بين المتلقِّي والنصِّ من خلال العناصر الموسيقيَّة التي تشدُّه وجماليات اللغة وقدرتها على منح الكلمة قيمةً موسيقيةً ومعنويةً، ويرتبط البديع اللفظي بموسيقى الكلمات التي تجذب المتلقِّي أُذنًا وعقلًا وقلبًا.

ولعلَّ الجناس من أهمِّ ألوان البديع في حلقة الألفاظ؛ حيث يُوجِد نوعًا من الموسيقى الانسيابيَّة داخل النصِّ ويُسجِّل حضورًا جميلًا عندما يعتمد على تردُّد الأصوات وما يتبعه من رنَّةٍ تَطرب لها أذن السَّامع، "وسرُّ قوته كامنٌ في كونه يُقَرِّبُ بين مدلول اللَّفظ وصوته من جهةٍ، وبين الوزن والموضوع فيه اللَّفظ من جهةٍ أخرى"[(١)].

١- الجناس التَّام:

يُحدِث الجناس أو ما يُعرَف بتكرار اللفظ بعينه جوًّا موسيقيًّا ممتعًا، وقد شهدتْ هذا التكرار قصائدٌ كثيرةٌ لمطر؛ منها قوله في قصيدة "القرصان"[(٢)]:

وَكِدْنَا نَبْلُغُ الْمَسْرَى

وَلَكِنْ قَامَ عَبْدُ الذَّاتِ

يَدْعُو قَائِلًا: صَبْرًا

فَأَلْفَيْنَا بِبَابِ الصَّبْرِ قَتْلَانَا

وَقُلْنَا: إِنَّهُ أَدْرَى

وَبَعْدَ الصَّبْرِ

أَلْفَيْنَا الْعِدَا قَدْ حَطَّمُوا الْجِسْرَا

فَقُمْنَا نَطْلُبُ الثَّأْرَا

وَلَكِنْ قَامَ عَبْدُ الذَّاتِ

يَدْعُو قَائِلًا: صَبْرًا.

(١) إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، طبع ونشر مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٣م، (ص٤٥).
(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٠٩).

تكررت كلمة "صبرا" بمعانٍ مختلفةٍ وجاءت في الغالب فاصلةً موسيقيَّةً؛ لكونها النغمة التي يدور حولها النص، حيث جعل الشاعر لفظة "صبرا" محورًا للقضيَّة التي يدافع عنها في قصيدته هذه، "فصبرا" الأولى هنا هي المدينة اللِّبنانيَّة التي شهدت مجازر الإسرائيليين فيها والتي لم يستطع العالم بأسره أن يدفع عنها الأذى إلَّا بمسحٍ على رؤوس اليتامى والدُّعاء بالصبر.

وفي قصيدة "نحن"[1] نجح الشاعر في تعميق النَّغم الموسيقي حين قال:

دَوْلَةٌ مِنْ دَوْلَتَيْنْ

دَوْلَةٌ مَا بَيْنَ بَيْنْ

دَوْلَةٌ مَرْهُونَةٌ، وَالْعَرْشُ دَيْنْ

دَوْلَةٌ لَيْسَتْ سِوَى بِئْرٍ وَنَخْلَةْ

دَوْلَةٌ أَصْغَرُ مِنْ عَوْرَةِ نَمْلَةْ

دَوْلَةٌ تَسْقُطُ فِي الْبَحْرِ

إِذَا مَا حَرَّكَ الْحَاكِمُ رِجْلَهْ

دَوْلَةٌ دُونَ رَئِيسٍ

وَرَئِيسٌ دُونَ دَوْلَةْ.

إنَّ تكرار لفظة "دولة" قد صَعَّدَ النَّغمة الموسيقيَّة لكلِّ سطرٍ شعريٍّ، ولكنَّ معناها اختلف من سطرٍ إلى آخرَ؛ فالدولة الأولى هي الشَّعب والأرض، أمَّا الدولة الثانية فهي الحاكم مفردًا، والدولة الأولى تحت رحمة الدولة الثانية، إن أرادت سحق الأولى سحقتها بمجرَّد حركة قدمٍ، وهنا تتحكَّم المفارقة في النغمة الموسيقية التي ولَّدها الجناس لترسم لنا صورًا متعدِّدة الأوجه.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٥٠).

٢- الجناس الناقص:

يقوم الجناس الناقص على لفظين مختلفين في أمرٍ واحدٍ ممَّا قام عليه الجناس التَّام (في حرف أو ترتيب الحروف)، ويُسهم -أيضًا- في تعميق النغمة، فهو "يُحَقِّقُ للشاعر إنجازًا إيقاعيًّا يستلذُّ به المتلقِّي"[١]، ومن نماذج الجناس الناقص في شعر مطر قوله[٢]:

قَطَفُوا الزَّهْرَةَ

قَالَتْ:

مِنْ وَرَائِي بُرْعُمٌ سَوْفَ يَثُورْ

قَطَعُوا الْبُرْعُمَ

قَالَتْ:

غَيْرُهُ يَنْبِضُ فِي رَحِمِ الْجُذُورْ

قَلَعُوا الْجِذْرَ مِنْ التُّرْبَةِ

قَالَتْ:

إِنَّنِي مِنْ أَجْلِ هَذَا الْيَوْمِ

خَبَّأْتُ الْبُذُورْ.

اختلفت لفظة "الجذور" عن لفظة "البذور" في حرف واحد (ج/ ب)، وقد جسَّد هذا التجانس إيقاعًا موسيقيًّا نتج عن التماثل العروضيِّ والصرفيِّ (القلب) للفظتَيْن.

٣- جناس الاشتقاق:

جناس الاشتقاق هو ما اشترك فيه لفظان في الجذر الثُّلاثيِّ من اسمٍ أو فعلٍ، وهو "الذي تتَّفق فيه اللَّفظتان بعض الاتفاق في حروفهما الأصليَّة وفي أصل المعنى الذي

(١) علي كاظم محمد علي المصلاوي، لغة شعر ديوان الهذليين، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بابل، العراق، ٢٠٠٥م، (ص٢٠٣).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٨٤).

انحدرتا منه؛ كأنْ تُشتَق إحداهما من الأخرى"[١]، ويُعطي هذا النَّوع من الاشتقاق وقعًا موسيقيًّا مسترسلًا متواصلًا؛ ومن أمثلة جناس الاشتقاق عند مطر قوله[٢]:

فَرَاشَةٌ هَامَتْ بِضَوْءِ شَمْعَةٍ

فَحَلَّقَتْ تُغَازِلُ الضِّرَامْ

قَالَتْ لَهَا الْأَنْسَامْ

قَبْلَكِ كَمْ هَائِمَةٍ... أَوْدَى بِهَا الْهُيَامْ

خُذِي يَدِي وَابْتَعِدِي

لَنْ تَجِدِي سِوَى الرَّدَى فِي دَوْرَةِ الْخِتَامْ.

اشتقَّ الشاعر لفظة "هائمة" من مصدرها "الهيام" للفراشة التي "هامت" في شعاع الشَّمعة الذي لن يطول وجوده، وأنّها في نهاية المطاف سوف تدخل عالم الظَّلام والرَّدى.

وقوله –أيضًا– في قصيدة "أنصاف الأنصاف"[٣]:

الْأَسَى آسٍ لِمَا نَلْقَاهُ

وَالْحُزْنُ حَزِينْ

نَزْرَعُ الْأَرْضَ.. وَنَغْفُو جَائِعِينْ

نَحْمِلُ الْمَاءَ.. وَنَمْشِي ظَامِئِينْ.

لقد حملت عتبة القصيدة سِمة الاشتقاق "أنصاف الأنصاف" إلى جانب السطر الأول والثاني، وقد غمر هذا الاشتقاق القصيدة بالنَّغم والموسيقى الهادئة التي انسجمت إلى حدٍّ بعيدٍ مع جوِّ الحزن والكآبة في القصيدة.

---

(١) جلال الدين أبو عبد الله القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، مكتبة النهضة، بغداد– العراق، (د.ت، د.ط)، (ص٥٤٢).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٧٧).

(٣) المرجع السابق نفسه، (ص١٦٠).

ثالثًا: حلقة الأسماء:

كرَّر الشاعر في بعض قصائد الأسماء ليُحقِّق قيمةً فنّيّةً، وقد شحنها بعاطفةٍ مفعمةٍ بالتجربة الشخصية والفنية (التكرار اللفظي) وقد انسجم ذلك مع الأداء الموسيقيِّ إلى حدٍّ بعيدٍ، ومن ذلك قوله في قصيدة "قمم باردة"[(١)]:

قِمَّةٌ أَعْلَى... وَأَبْرَدْ

يَا مُحَمَّدْ

يَا مُحَمَّدْ

يَا مُحَمَّدْ

ابْعَثِ الدِّفْءَ

فَقَدْ كَانَ لَنَا عُزَّى..

وَكِدْنَا نَتَجَمَّدْ.

كان اختيار اسم محمد لفتةً موفَّقةً من الشاعر؛ فهو يعي جيِّدًا وقع هذا الاسم الشريف على وجدان المتلقِّي، فهو المخلِّص والشَّفيع وهو منبع الأمن والأمان، وتكراره هنا إلحاحٌ معنويٌّ على استنجاد العالم العربيِّ الإسلاميِّ الممزَّق بهذا الرَّجل العظيم؛ ليُخلِّصهم من الظُّلم وأهله.

وفي مقامٍ آخرَ يكرِّر اسمًا مبتكرًا للحكَّام العرب، ولكنَّه يُقدِّم عكس ما قدَّمه الاسم الأوَّل من أمانٍ ورحمةٍ، فالاسم المكرَّر في قصيدة "صاحب الفخامة محقان المفدى"[(٢)] هو اسمٌ يُهين هذه الشخصية التي خانت كلَّ القيم والمبادئ وباعت شعبها وبلادها، بل جعل ظلمه إصلاحًا وصوَّره الإعلام في أفخم الصُّور، فيقول الشاعر:

وَيَحْقِنُ الْجَمِيعَ فِي كَبْسُولَةٍ

يَدْعُونَهَا: مِحْقَانْ

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٢).

(٢) المرجع السابق نفسه، (ص١٦٨).

مِحْقَانْ

يُغَادِرُ الْبِلَادَ فِي رِعَايَةِ الرَّحْمَنْ

مِحْقَانْ

يَعُودُ لِلْبِلَادِ فِي رِعَايَةِ الرَّحْمَنْ

مِحْقَانْ..

يَجْلِسُ فِي الدِّيوَانْ

مِحْقَانْ

يَمْسِكُ بِالفِنْجَانْ

مِحْقَانْ..

يَفْرَغُ مِنْ قَهْوَتِهِ

مِحْقَانْ..

بسخريةٍ وتهكُّمٍ يرسم الشاعر شخصية الحاكم العربيَّ الذي يُعظِّم الإعلام من تصرُّفاته وسياستِهِ شعبَه، فقد ألصق الشاعر به اسم "محقان"، وهو اسمٌ غريبٌ ومضحكٌ استغلَّه الشاعر كفاصلةٍ موسيقيةٍ تتردَّد لتؤسِّس للحنِ القصيدة ككلٍّ، وجعل المتلقِّي يتتبَّع رحلة محقان بنغمةٍ موسيقيةٍ أحدثها تكرار الاسم الساخر.

رابعًا: تكرار لفظ القافية:

في بعض القصائد لم ينتظر الشاعر الوصول إلى القافية بل كان يمهِّد لها بوضع لفظها أو مشتقٍّ منه؛ ليهيِّئ سمع المتلقِّي ويبعثه على ترقُّب متعة النَّغم فيتوقع النَّغمة الموسيقيَّة التي سينتهي إليها السَّطر الشِّعري، ومن أمثلة الشاعر في التمهيد للقافية قوله في قصيدة "أحرقي في غربتي سُفني"[(١)]:

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٨٨).

أَهْفُو إِلَى وَطَنِي
وَتَرُدُّنَي عَيْنَاكِ.. يَا وَطَنِي
فَأَحَارُ بَيْنَكُمَا
أَأَرْحَلُ مِنْ حِمَى عَدَنٍ إِلَى عَدَنِ؟
كَمْ أَشْتَهِي، حِينَ الرَّحِيلِ
غَدَاةَ تَحْمِلُنِي
رِيحُ الْبُكُورِ إِلَى هُنَاكَ
فَأَرْتَدِي بَدَنِي
أَنْ تُصْبِحِي وَطَنًا لِقَلْبِي
دَاخِلَ الْوَطَنِ.

أحدث تمهيد القافية في قوله (وطني، وطن، وطنا، الوطن) صدًى موسيقيًّا تردَّد بين اللَّحن والخاتمة؛ إذ إنَّ تكرار هذه النِّهايات جعل النفْس تتمسَّك بحبِّ الوطن، حيث نرى الشاعر يبحث عن وطنه داخل وطنه وداخل قلبه، حتى في تكراره للفظة "عدن" سعى إلى توقيعٍ موسيقيٍّ يبعث التمعُّن والتخمين في النفس.

ومن هذا التكرار قوله في قصيدة "العشاء الأخير لصاحب الجلالة: إبليس الأول"[(١)]:

مُتَـــدَيِّنُونَ وَدِيـــنُهُمْ بِـــدِنَانِهِمْ ... وَمُسَـهَّدُونَ، وَسُـكْرُهُمْ سَـكْرَانُ
جِيلَانِ مَرَّا، لَمْ يَكُنْ فِي ظِلِّهِمْ ... ظِـلٌّ، وَلَا بِوُجُـودِهِمْ وُجْـدَانُ
حَتَّى الْمَرَارَةُ أَقْلَعَتْ عَنْ نَفْسِهَا ... وَلَنَـا عَلَـى إِدْمَانِهَـا إِدْمَـانُ
نَـأْتِي إِلَـى الـدُّنْيَا وَفِـي أَعْنَاقِنَـا ... نِيـرٌ، وَفِـي أَعْمَاقِنَـا نِيـرَانُ
فَيَخَافُ مِنْ فَرْطِ السُّكُوتِ سُكُوتُنَا ... فَكَأَنَّمَـــا لِسُـــكُوتِنَا آذَانُ
لَوْ قِيلَ لِلْحَيَوَانِ: كُنْ بَشَرًا هُنَا ... لَبَكَى وَأَعْلَنَ رَفْضَهُ الْحَيَوَانُ.

لقد مهَّد الشاعر للقوافي: (سكران، وجدان، إدمان، نيران، الأذهان، الحيوان) بالكلمات: (وجودهم، إدمانها، نير، ذهننا، الحيوان) تمهيديًّا موسيقيًّا قويًّا ومتناغمًا مع التوزيع الجيِّد بين الشَّطرين.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣١٠).

خامسًا: التَّوازي[(١)] **:**

التوازي من المفاهيم المستحدَثة في العصر الحديث التي أخذت لنفسها موقعًا جيِّدًا بين المفاهيم الأخرى؛ مثل: التقسيم وغيره، ويرجع أصل المفهوم إلى المجال الهندسيِّ؛ "إذ نُقل مثلما تُنقَل الكثير من المفاهيم الرِّياضيَّة والعلميَّة إلى ميادينَ أخرى، ومنها الميدان الأدبيِّ والشِّعريِّ على الخصوص"[(٢)]، ويُعدُّ "روبير لوث" من المختصِّين الذين اعتمدوا التوازي وسيلةً تحليليَّةً في مقاربة الشعر العبري؛ إذ يقول: "إنَّ تناسب البيت (السطر) مع غيره نُسمِّيه توازيًا عندما يُرسَم عنصرٌ أسلوبيٌّ ثانٍ بجوار العنصر الأوَّل أو قبله فيكون مناسبًا أو معارضًا من ناحية المعنى، أو يكون قريبًا إليه من ناحية البناء النَّحويِّ، أتحدَّث إذن عن البيت المتوازي، أمَّا الكلمات أو التراكيب التي تتجاوب من بيتٍ لآخرَ فأُسمِّيها كلماتٍ متوازيةً"[(٣)].

إذن التَّوازي ينتج من خلال ذلك الانسجام الحاصل بين البناء النحوي والصرفي والعروضي، وقد اعتمد القدامى في نظم أشعارهم على أوزانٍ وإيقاعاتٍ متوازيةٍ؛ فجعلوا في كثير من الأحيان صدر البيت يوازي عجزه، "وكان التوازي وسيلتهم العروضيَّة واللغويَّة في قرض الأشعار"[(٤)].

ويُعَدُّ "رومان جاكبسون" أوَّل من أسَّس في الدراسات الحديثة للتوازي؛ فقد جعله "الطَّابع المميِّز للشعر، والمبدأ المؤسِّس للوظيفة الشعرية للغة"[(٥)]، فالشعر يُعرَف بالتوازي

---

(١) يُعرَف التوازي بأنه: "عبارةٌ عن تماثل أو تعادل المباني والمعاني"، عبد الواحد حسب الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م، (ص٤٦)، أمَّا من حيث تطابق الأسطر والكلمات والجمل فهو عند العقاد: "سطورٌ متلاحقةٌ تعرف الصلة بينها بترديد فقرة منها أو بتفصيل عبارة مجملة تذكر في السطر الأول وتشرحها السطور التالية، أو بالاستجابة بين الشرط والجواب وبين الصلة والموصول لتعليق المعنى المنتظر على نحو يشبه تعليق السمع بانتظار القافية". عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة: مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، مكتبة الغريب، القاهرة، (ص٢٦).

(٢) محمد مفتاح، التشابه والاختلاف: نحو منهجيةٍ شموليةٍ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩م، (ص٩٩).

(٣) عبد القادر الغزالي، اللسانيات ونظرية التواصل، رومان جاكبسون أنموذجًا، دار الحوار، اللاذقية- سوريا، ط١، ٢٠٠٣م، (ص٨٢).

(٤) محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢م، (ص٤٦).

(٥) محمد كنوني، اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد، (ص١١٧)، وينظر: عبد القادر الغزالي، اللسانيات ونظرية التواصل، (ص٨١).

بل يقترن به طالما هو لغةٌ، ولابدَّ لهذه "اللغة المعبِّرة الأنيقة من نظامٍ وقوانينَ تُشكِّل أبنيةً توازيه وتجعله خطابًا مميَّزًا؛ إذ يُهيمن التوازي ويسيطر على القصيدة من مطلعها إلى نهايتها"(١).

وعندما رأى الشاعر أحمد مطر أنَّ التوازي يسهم في نموِّ النص من خلال عناصر محدَّدةٍ تُسهم –أيضًا– في تدفُّقٍ دلاليٍّ ينتشر بقوَّةٍ في ذهن المتلقِّي بحيث تجعله يُسهم في بناء المعاني وإدراك الدِّلالات إلى جانب المتعة الجماليَّة.

للتوازي أنماطٌ وأنواعٌ عديدةٌ؛ منها: التوازي النحوي والصرفي والأحادي والمتقابل والمزدوج والمقطعي، وعندما حاولنا استجلاء هذه الظاهرة في مجموعة الشاعر أحمد مطر وجدناه قد استعمل نوعين منه؛ وهما: التوازي النحوي الصرفي، والتوازي المتقابل بكثرةٍ.

أ- التوازي النحوي الصرفي:

يأتي هذا النَّوع من التوازي في الأسطر المتوالية نحويًّا وصرفيًّا في صورةٍ موحَّدةٍ؛ ومن ذلك قول الشاعر(٢):

الْأَعَادِي

يَتَسَلَّوْنَ بِتَطْوِيعِ السَّكَاكِينْ

وَتَطْبِيعِ الْمَيَادِينْ

وَتَقْطِيعِ بِلَادِي

وَسَلَاطِينِ بِلَادِي

يَتَسَلَّوْنَ بِتَضْبِيعِ الْمَلَايِينْ

وَتَجْوِيعِ الْمَسَاكِينْ

وَتَقْطِيعِ الْأَيَادِي.

---

(١) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨م، (ص٦١).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٥٠).

التوازي واضحٌ وجليٌّ في السطرَيْن الثاني والسادس: (يتسلون بتطويع السكاكين/ يتسلون بتضييع الملايين)، ويظهر -أيضًا- بين السطرين الثالث والرابع: (وتطبيع الميادين/ وتقطيع بلادي)، ومع السابع والثامن: (وتجويع المساكين/ وتقطيع الأيادي)، وهذه الأسطر المتوازية نحويًّا صرفيًّا قدَّمت تركيبًا تماثلت وحداته ومهَّدت لنسقٍ عروضيٍّ يوحِّد بين تلك المتوازيات ويدعم الفكرة التي يطرحها الشاعر؛ وهي: أنَّ الشعب يعاني من الجبهتين: فالأعداء ما ظهر، والحاكم ما بطن من ظلمٍ وقهرٍ واستبدادٍ، ودورهما يقتصر على تحطيم هذا الشعب وتدميره، ولكلٍّ طريقته.

ومن أمثلة هذا قوله أيضًا[1]:

لَا تُهَاجِرْ

كُلُّ مَنْ حَوْلَكَ غَادِرْ

كُلُّ مَا حَوْلَكَ غَادِرْ

لَا تَدَعْ نَفْسَكَ تَدْرِي بِنَوَايَاكَ الدَّفِينَةْ

وَعَلَى نَفْسِكَ مِنْ نَفْسِكَ حَاذِرْ.

لقد حقَّق السطران الثاني والثالث نسقًا عروضيًّا إلى جانب بنيةٍ تركيبيَّةٍ، ولعلَّ لتكرار الشاعر السطر الثاني مع تغييرٍ طفيفٍ غايةً يقصد بها تنبيه المتلقِّي بأنَّ كلَّ ما يحيط به خديعةٌ وغدرٌ، وتغيير الشاعر حرف الوصل مِن "مَنْ" إلى "ما" يومئ بأنَّ الخوف مزروعٌ في كلِّ شيءٍ، وأنَّ الإنسان فريسته في كلِّ لحظةٍ وفي أيِّ مكانٍ، وهذا ما يتطلَّب الحذر والحيطة.

ب- التّوازي المتقابل:

يتميَّز التّوازي المتقابل "بوجود تقابلٍ دلاليٍّ بين عنصرين أو بين موقعين في الأسطر المتوازية"[2].

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٦٦).

(٢) محمد كنوني، اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد، (ص١٢١).

وقد عمد الشّاعر إلى الرَّبط بين سطور القصيدة ومنحها موسيقى تقوم على التَّوازي، ومن نماذجه في هذا قوله في قصيدة "بيت وعشرون راية"[١]:

أُسْرَتُنَا فَرِيدَةُ الْقِيَمْ

وُجُودُهَا: عَدَمْ

جُحُورُهَا: عَدَمْ

لَاءَاتُهَا: نَعَمْ

وَالْكُلُّ فِيهَا سَادَةٌ

لَكِنَّهُمْ خَدَمْ.

جاءت الكلمات: (وجودها، جحورها، لاءاتها) على وزنٍ موسيقيٍّ واحدٍ، وجاءت بالتَّوازي الكلمات: (عدم، قيم، نعم) لتقوم بالدَّور نفسه؛ وهذا ما منح القصيدة جوًّا موسيقيًّا متوازنًا.

وقوله أيضًا[٢]:

إِنَّ فِي النُّطْقِ النَّدَامَةْ

إِنَّ فِي الصَّمْتِ النَّدَامَةْ

أَنْتَ فِي الْحَالَتَيْنِ مَشْبُوهٌ

فَتُبْ مِنْ جُنْحَةِ الْعَيْشِ كَإِنْسَانٍ

وَعِشْ مِثْلَ النَّعَامَةْ.

تُحقِّق اللفظتان (النُّطق والصَّمت) حالة التوازي في القصيدة، فهما يشغلان المرتبة نفسها في التركيب، وقد استعمله الشاعر لرسم الصورة السائدة في أنَّ الإنسان في وطن الشاعر بأية صورةٍ كان مشتبَهٌ فيه، سواء أكان ناطقًا أم صامتًا فهو دائمًا داخل دائرة الشُّبهات، طالَبَ بحقِّه أم سكت عنه.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣٨).

(٢) السابق، (ص١٥٨).

سادسًا: حلقة العبارات:

إنَّه رغم ما تقدَّم حول أهمية الحرف واللفظة وما يُشكِّلانه من أهميةٍ موسيقيَّةٍ في القصيدة إلَّا أنَّهما لا يُحقِّقان القيمة الحقيقية للترابط إلَّا داخل عبارةٍ تُعدُّ هي السياق الذي يمنحها المعنى ويشحنها بالقيمة الموسيقيَّة، التي بدونها تظلُّ الحروف والكلمات مجرَّد أصواتٍ موسيقيَّةٍ مهما بلغت من جمالٍ، وقد عدَّد النُّقَّاد الكثير من ملامح الجماليَّة، فكان منها: التكرار، والتقسيم، وردُّ العجز على الصدر.

أ- تكرار العبارة:

كرَّر الشاعر بعض العبارات في عدَّة مواضع، وقد شكَّل بهذه العبارات المكرَّرة ألحانًا موسيقيَّةً؛ منها ما كان مطلعًا للقصيدة، ومنها ما كان صدًى للخاتمة، ومنها ما تكرَّر داخل القصيدة، ومن تكرار الشاعر للعبارة: قوله في قصيدة "من المهد إلى اللَّحد"[(١)]:

كَانَ وَحْدَه

شَاعِرًا صَعَّرَ لِلشَّيْطَانِ خَدَّهْ

...

كَانَ وَحْدَه

شَاعِرًا مَدَّ السَّمَاوَاتِ لِحَافًا

وَطَوَى الْأَرْضَ مِخَدَّهْ

...

كَانَ وَحْدَه

شَاعِرًا يَرْهَبُ حَدَّ السَّيْفِ حَدَّهْ

كَانَ وَحْدَه

لَثَغَ الْكَلِمَةَ فِي الْمَهْدِ

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٨٦).

وَحِينَ اجْتَازَ مَهْدَهْ

وَجَدَ الْحَبْلَ مُعَدًّا

وَفَمُ الْقَبْرِ مُعَدًّا

وَالْقَرَارَاتِ مُعَدَّةْ.

اتخذ الشاعر عبارة "كان وحده" لازمةً موسيقيَّةً يعتمدها في كلِّ مقطعٍ يُمَهِّدُ بها لفكرةٍ معيَّنةٍ، وكان بهذا التِّكرار يفتح مجالًا للنَّغم والموسيقى؛ لتتمكَّن من أذن السامع التي تناغمت مع العبارة وموسيقى القافية التي تلامس الوجدان.

وقد يأتي الشاعر بتكرار العبارة في ثنايا القصيدة، كما فعل في قصيدة "جنازة حسُّون"[(١)]:

وَيْلَاهُ يَا حَسُّونْ

أَهَكَذَا يَمْشِي بِكَ النَّاعُونْ

لِحُفْرَةٍ مُظْلِمَةٍ يَضِيقُ مِنْهَا الضِّيقْ

وَحِينَ تَسْتَفِيقْ

يُحِيطُكَ الْمُوكَّلُونَ بِالْحِسَابِ

ثُمَّ يَسْأَلُونْ

ثُمَّ يَسْأَلُونْ

ثُمَّ يَسْأَلُونْ

وَيْلَاهُ يَا حَسُّونْ.

توالت عبارة "ثمَّ يسألون" فأحدثت نغمًا موسيقيًّا متواليًا، وقد جاء تواليها من وحي توالي التَّعذيب والحساب والاستنطاق الذي يقوم به المخبرون الذين يسلخون الجلد في مكاتب التعذيب.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٨٠).

ب- ردُّ العجز على الصَّدر:

يقوم ردُّ العجز على الصَّدر على التكرار، وقد لجأ إليه الشاعر في كثير من المواضع، فما أن ينتهي صدى الكلمة في السَّطر الأوَّل حتى يتردَّد في السَّطر الثاني حيث لا يقوم اللَّحن إلَّا على هذين الأمرين، ومن أمثلة هذا الأسلوب قول الشاعر في قصيدة "العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول"[(١)]:

إِنْ يَصْـفَحِ الْغَفَّـارُ عَنْـكَ فَإِنَّنَـا ... لَا يَحْتَوِينَـا الصَّـفْحُ وَالْغُفْـرَانُ
لَـوْ قِيـلَ لِلْحَيَوَانِ: كُنْ بَشَـرًا هُنَـا ... لَبَكَـى وَأَعْلَـنَ رَفْضَـهُ الْحَيَـوَانُ
وَسَيَأْكُلُ السَرْحَانُ لَحْمَ صِـغَارِهِ ... إِنْ لَمْ يَجِدْ مَا يَأْكُلُ السّرْحَانُ.

في المقطع تلاحمٌ معنويٌّ وترابطٌ قويٌّ بين هذه الأسطر؛ وهذا ما يجعل المتلقِّي يتذوَّق قطعةً فنِّيَّةً مصدرها لحنٌ متناغمٌ متدفِّقٌ من ذلك التلاحم، وقد نجح الشاعر في هذه التقنية؛ حيث استطاع أن يعطي السطر الشِّعريَّ قيمةً بربطه ببعضه ومع أطرافٍ أخرى، ومن قوله في هذا -أيضًا- ما نجده في قصيدة "نحن"[(٢)]:

دَوْلَةٌ دُونَ رَئِيسٍ
وَرَئِيسٌ مِنْ دُونِ دَوْلَةْ.

وقوله أيضًا[(٣)]:

أَيُّ وَطَنْ؟
الْوَطَنُ الْمَنْفَى؟
أَمْ مَنْفَى الْوَطَنْ؟

ج- التقسيم الصوتي:

يجعل التقسيم الصوتيَّ السطر الشعريَّ ينقسم إلى وحداتٍ نغميَّةٍ يستمتع المتلقِّي بتكرارها، وقد عمد الشاعر إلى استخدام التقسيم في أكثر من موضعٍ؛ حيث قال في قصيدة: "ما أصعب الكلام"[(٤)]:

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣١٠).
(٢) المرجع السابق نفسه، (ص١٥٠).
(٣) المرجع السابق نفسه، (ص١٢٧).
(٤) المرجع السابق نفسه، (ص٠٧).

لِلشُّرْطَةِ الْخِصْيَانِ، أَوْ لِلشُّرْطَةِ الثُّوَّارِ أَوْ لِلشُّرْطَةِ الْأُدَبَاءِ

لقد قسَّم الشاعر هذا البيت إلى وحداتٍ موسيقيَّةٍ متناغمةٍ تمثَّلت في ثلاثة مقاطعَ متناغمةٍ.

وفي قصيدة "المسرحيَّة"(١) قال:

فَهَؤُلَاءِ مِثْلُكُمْ
مَا أَلَّفُوا، مَا أَخْرَجُوا، مَا دَقَّقُوا، مَا غَرْبَلُوا
وَفِي فُصُولِ النَّصِّ لَمْ يُعَدِّلُوا.

يكمن جمال العبارات القصيرة المتتالية في توازنها الموسيقيِّ وانسيابيها.

د- تواصل السطور الشعرية:

اجتهد الشاعر في العملية الإبداعية التي يمارسها عبْر محاولاتٍ حثيثةٍ لربط عناصر نصوصه وشدِّها إلى بعضها لتُكوِّن جسدًا واحدًا، وتؤدِّي وظيفةً متَّحدة المعنى رغم ما يختلف فيها من أساليبَ وتقنياتٍ، فهو بالتغيير والتنويع يُكثِّف الترابط اللفظيِّ بالموسيقيِّ بالمعنى، ويتمُّ هذا كلُّه ضمن ما يُعرَف بالتواصل الشعري الذي يجعل المعنى متصاعدًا ويُؤثِّر في المتلقِّي، ومن هذه النماذج قول الشاعر في قصيدة "على باب الحضارة"(٢):

وَأُعْطِي عَظِيمَ اعْتِبَارِي لِأَدْنَى عِبَارَةْ
لِأَنَّ لِسَانِي حِصَانِي
كَمَا عَلَّمُونِي
وَأَنَّ حِصَانِي شَدِيدُ الْإِثَارَةْ
وَأَنَّ الْإِثَارَةَ لَيْسَتْ شَطَارَةْ
وَأَنَّ الشَّطَارَةَ فِي رَبْطِ رَأْسِي بِصَمْتِي
وَرَبْطِ حِصَانِي

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣٦).
(٢) المرجع السابق نفسه، (ص٢٤).

عَلَى بَابِ تِلْكَ السِّفَارَةْ

.. وَتِلْكَ السِّفَارَةْ.

تحمل العبارات جملةً من الأصوات الموسيقيَّة المتردِّدة الناتجة عن التكرار، فقد تتابعت الكلمات: (حصاني، حصاني/الإثارة، الإثارة/الشطارة، الشطارة/السفارة، السفارة) لتُشكِّل توقيعًا موسيقيًّا متنوِّع النغمات.

ومن ذلك –أيضًا– قوله في قصيدة "أَحْرقي في غربتي سُفني"[(١)]:

وَمِنَ الْبَلِيَّةِ أَنْ أَجُودَ بِمَا أُحِسُّ

فَلَا أُحِسُّ بِمَا أَجُودْ

وَتَظَلُّ تَنْثَالُ الْحُدُودُ عَلَى مُنَايَ

بِلَا حُدُودْ

وَكَأَنَّنِي إِذْ جِئْتُ أَقْطَعُ عَنْ يَدِي

عَلَى يَدَيْكَ الْقُيُودْ

أَوْسَعْتُ صَلْصَلَةَ الْقُيُودْ.

تمسَّكت السُّطور ببعضها في هذا المقطع لتُعبِّر عن البلاء الذي يغرق فيه الشاعر في ظلِّ التضييق والمطاردة والاعتقال.

هـ- التَّصريع:

ينتمي التَّصريع إلى القصيدة العموديَّة بل يعدُّ عنوانًا من عناوينها، ولكنَّ الشاعر أحمد مطر لم يكتب الكثير في الشعر العمودي، فقد جاء في الديوان قصيدتان طويلتان؛ هما: "ما أصعب الكلام" التي رثى فيها صديقه ناجي العلي، وقصيدة "العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول"، وقد استخدَم التصريع في مطلع القصيدتين؛ حيث قال في قصيدة "ما أصعب الكلام":

شُكْرًا عَلَى التَّأْبِينِ وَالْإِطْرَاءِ يَا مَعْشَرَ الْخُطَبَاءِ وَالشُّعَرَاءِ

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٨٨).

وقال في قصيدة "العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول":

وَثَنٌ تَضِيقُ بِرِجْسِهِ الْأَوْثَانُ وَفَرِيسَةٌ تَبْكِي لَهَا الْعُقْبَانُ

و- فواصل صامتة:

الفاصلة من المقوِّمات الموسيقية التي وطأها الشاعر وقد استخدمها للفصل بين فقرات اللَّحن، وقد استثمرها كثيرًا في نهايات القصائد، وهو بهذه العمليَّة يقحم المتلقِّي في التخمين لحظة سكوت الشاعر الذي يكون قد عُلِّق تعليقًا قصيرًا، وعلى المتلقِّي استخلاص الحكمة الواردة؛ ومن هذه الفواصل الصامتة في قصيدة "قضاء"[١]:

نَظَرَ الْقَاضِي فِي مِلَفَّاتِ الْقَضِيَّةْ

بِهُدُوءٍ وَرَوِّيَةْ

ثُمَّ لَمَّا أَدْبَرَ الشَّكُّ وَوَافَاهُ الْيَقِينْ

أَصْدَرَ الْحُكْمَ بِأَنْ يُعْدَمَ شَنْقًا

عِبْرَةً لِلْمُجْرِمِينْ

***

أُعْدِمَ، الْيَوْمَ، صَبِيٌّ

عُمْرُهُ.. سَبْعُ سِنِينْ.

لقد صوَّر الشاعر الجوَّ العام للمحاكمة وبدأ بالصورة المعهودة للقاضي، وهي تناول الوثائق التي تدين أو تبرِّئ المتهم، وجعل المتلقِّي ينتظر الأحداث القادمة، لكنَّ الشاعر سكت عندما قال: إنَّ الحاكم سيصدر حكمًا بالشَّنق ليَعتَبِر كلُّ مجرمٍ، والمتلقِّي ينتظر مَنْ هذا المتَّهم، ليتفاجأ أخيرًا بأنَّه صبيٌّ في عمر الزهور.

وأيضًا قوله في قصيدة "كذَّاب"[٢]:

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١١٠).

(٢) المرجع السابق نفسه، (ص١٥٤).

وَهَا هُوَ الدِّينُ لِفَرْطِ يُسْرِهِ
قَدْ احْتَوَى مُسَيْلِمَةْ
فَعَادَ بِالْفَتْحِ... بِلَا مُقَاوَمَةْ
مِنْ مَكَّةَ الْمُكَرَّمَةْ

***

يَا نَاسُ لَا تُصَدِّقُوا
فَإِنَّنِي كَذَّابْ.

ينتظر السامع هنا ماذا سيحدث بعد عودة مسيلمة الذي ادَّعى النُّبوَّة، وتجرَّأ على الدين الحنيف وعلى كلام الله، ويبحث المتلقِّي عن أسباب عودته وما هي ظروفه أو حتى مَنْ يكون، ولكنَّ الشاعر سكت، ثمَّ اتَّهم نفسه بالكذب وأنَّ ما قاله هراءٌ؛ ليجعل المتلقِّي مرَّةً أخرى في موقف الدَّهشة والمفاجأة، حيث يجعل فترة الصَّمت فاصلًا بين لحنٍ ولحنٍ، فالأوَّل لحن الخضوع والهوان من خلال الاعتراف بالإكراه وتزييف الحقائق، واللَّحن الثاني للتَّمرُّد والثَّورة وإعلان العصيان؛ حيث ينفي كلَّ ما قاله تحت الضغط.

سابعًا- الموسيقى الفكرية:

إنَّ حرب الشاعر على الواقع في أساسها حربٌ فكريَّةٌ؛ ولهذا كان من سماته أن ينتقل من الموسيقى الخارجية إلى الداخلية التي يصبغها بصبغته الخاصة ويُملي عليها خصائصه، وهذا الذي حقَّق له مكانته الخاصة في عالم الشعر والإبداع الفنِّي؛ فإيقاع الأفكار هو الرابط الروحي والوجدانِّي الذي يربطه بالمتلقِّي الذي يرى نفسه فيه، وبالتالي يصنع من خلال تعامله مع العديد من الأساليب التي تحدث في ذهن المتلقي ووجدانه صدًى موسيقيًّا ينبع من أصداء الكلمات المثقلة بالدلالة؛ "فالكلمة لا تحمل معها فقط معناها المعجمي بل هالة من المترادفات والمتجانسات، والكلمات لا تكتفي بأن يكون لها معنى فقط بل تثير معاني كلماتٍ تتَّصل فيها بالصوت أو بالمعنى أو بالاشتقاق، أو حتى كلمات تعارضها أو تنفيها"[1].

(١) بدوي عبدو بدوي، قضايا حول الشعر، مجلة الشعر، القاهرة، ١٩٨٥م، (عدد ٣٨)، (ص١٠).

وقد حدَّد أهل الاختصاص بعض الجوانب الفنِّية التي تنشأ منها الموسيقى الداخلية في القصيدة؛ ومنها: الطِّباق، والمقابلة، والالتفات، والتَّضمين، واستخدام اللُّغة الموحية التي تخدم المعنى، والدلالة التي تعطي بعدًا وجدانيًّا يثير المتلقِّي؛ وهي كالآتي:

أ- الطِّباق:

كلُّ شيءٍ في حياة الشاعر متناقِضٌ ومتضاربٌ، والواقع يعيش مفارقاتٍ لا تكاد تنحصر في وجهٍ أو في صورةٍ، ولم يكن هناك ما هو أقوى من الطبِّاق للتعبير عن هذه الصورة، فالأضداد توضِّح الأشياء؛ فأكثر الشاعر من استخدامه لعلَّه يُبلِّغ الفكرة للمتلقي ليعيش معه لحظات الألم والخوف والتَّوجُّس والاضطهاد، وقد خلق الطباق جوًّا موسيقيًّا متضادًّا على مستوى الفكر واللَّحن؛ ومن نماذج الطِّباق لديه: قوله في قصيدة "الجدار"[(١)]:

حَدَّثَنِي الْجِدَارْ

فَقَالَ لِي: إِنَّ الَّذِي تَرْثِي لَهُ

قَدْ جَاءَ بِاخْتِيَارِهِ

وَجِئْتُ بِالْإِجْبَارْ

وَقَبْلَ أَنْ يَنْهَارَ فِيمَا بَيْنَنَا

حَدَّثَنِي عَنْ أَسَدٍ

سَجَّانُهُ حِمَارْ.

قام التضاد في هذه القصيدة على وجهيه: الفكريِّ واللفظيِّ، فما كان لفظيًّا قام بين لفظتي: (الاختيار، الإجبار)، والفكري ما كان بين (الأسد والحمار)، وقد خلق بهذا لونًا موسيقيًّا أحدثته الفكرة المتضادة واللفظتان المتباينتان.

ومن نماذجه في الطِّباق أيضًا: ما قاله في قصيدة "صُندوق العجائب"[(٢)]:

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٥٦).

(٢) المرجع السابق نفسه، (ص٥٣).

خَفَضْتُ رَأْسَ دُمْيَتِي

رَفَعْتُ رَأْسَ دُمْيَتِي

خَلَعْتُهَا

نَصَبْتُهَا

خَلَعْتُهَا... نَصَبْتُهَا

حَتَّى شَعَرْتُ بِالتَّعَبْ.

أحدث التضادُّ في هذا المقطع تصاعدًا موسيقيًّا انسجم مع الوزن الصرفي والموسيقي، فالتضاد الذي كان بين: (خفضت، رفعت/ خلعتها، نصبتها) قد بنى تمايزًا فكريًّا له لحنٌ متناغمٌ مع هذه التناقضات التي يُمليها واقع الحكام العرب وما يفعل بهم الغرب.

ب- المقابلة:

للمقابلة عند الشاعر أهميةٌ كبرى؛ لكونها وسيلةً من أهمِّ وسائل المفارقة التي يتسم بها أسلوب الشاعر، والمقابلة تعمل على خلق العنصر الإيقاعيِّ الذي ينبثق -أيضًا- من صدى الفكرة المتناقضة في ذاتها؛ فتتأثَّر كلُّ القصيدة بهذه المفارقة التي تخضعها لأجواء متضادةٍ وموسيقى متصاعدةٍ، فيقول الشاعر في قصيدة "العشاء الأخير لجلالة إبليس الأول"[(١)]:

وَبَدَوْا فُهُودًا عِنْدَ مُنْسَكَبِ النَّدَى وَإِذَا بِهِمْ عِنْدَ الرَّدَى حِمْلَانُ

قَالَتْ: وَيَقْدَحُ نَارِيَ الْجُبَنَاءُ لَـ كِنْ يَكْتَوِي بِحَرِيقِيَ الشُّجْعَانُ.

يتجلَّى الجمال الموسيقيُّ من خلال التضادِّ المعنوي والموسيقيِّ بين (النَّدى، الرَّدى) لما فيهما من تجانسٍ، وبين (الفهد، الحَمَل) الذي يترك أثرًا في نفس المتلقِّي من تقلُّب الحال، ويطغى الصدى الفكري عند ذكره قدح النار من الجبناء والاحتراق للشجعان، فتلتقي المقابلة ها هنا بموسيقاها القائمة على الغدر والخيانة.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣١٠).

لقد برع الشاعر في خلق المفارقات في معظم نصوصه تقريبًا؛ وهذا ما طَبَع نصوصه بموسيقى وإيقاعاتٍ تؤثِّر في المتلقِّي فينجذب إليها وتصبح جزءًا من واقعه، وقد كانت للشاعر مهارةٌ في العبث بالفكر؛ حيث يقحم المتلقِّي في أجواء فكريَّة تجعله يبحث عن حقيقة المواقف خلف هذه المتناقضات؛ ومن ذلك قوله في قصيدة "تهمة"[(١)]:

وُلِدَ الطِّفْلُ سَلِيمًا

وَمُعَافَى

طَلَبُوا مِنْهُ اعْتِرَافَا.

يُثير الشاعر هنا غرابةً في نفس المتلقِّي من تناقض المواقف، فالطفل خلق سليمًا؛ الأمر الذي يستدعي الشكر والفرح على نعمة الخلق السليم، ولكنَّ الصَّدمة عندما يُطالب الطفل باعترافٍ، فهو هنا متَّهمٌ ومحاصَرٌ وسيتعرَّض للتضييق والملاحقة حتى يعترف بما كان يخطِّط له في بطن أمِّه حتى تشجع وجاء لهذه الحياة، وهذه المقابلة الفكريَّة قد أَحدثَتْ حركةً متوازيةً مع حركة الموسيقى الصوتيَّة المتولِّدة من تجانس القافية الصَّوتيِّ (معافى، اعترافا).

ج- التورية:

تقوم التورية على تداخل معنى اللفظ بحيث يكون للكلمة معنيان "إمَّا بالاشتراك أو التواطؤ أو الحقيقة والمجاز، أحدهما قريبٌ ودلالة اللفظ عليه ظاهرةٌ، والآخر بعيدٌ ودلالة اللفظ عليه خفيَّةٌ، فيقصد الأديبُ المعنى البعيد ويُورِّي عنه القريب"[(٢)]، وتُعدُّ التورية من صور اللغة الانزياحية التي تُعطي النَّصَّ دلالةً أعمق وتجعله حافلًا بخصائص متنوِّعةٍ؛ مثل الدهشة والاقتصاد اللغوي.

ولِمَا تتمتَّع به التورية من أهمية وجمال اعتمدها الشاعر أحمد مطر في كثير من المواقف؛ ليجعل المتلقِّي في موقف الحيرة والبحث عن مقصد الشاعر والمعنى الذي يريد

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١١٩).

(٢) جلال الدين أبو عبد الله القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة: البيان والمعاني والبديع، (ص٣٥٣).

بلوغه، ولا يخفى أنَّ مطرًا سيعطي للتورية أكثر من بُعدِها فمع فكره وغاياته ستحمل التورية أكثر من دلالةٍ؛ ومن أمثلة هذا قوله[١]:

أُقْسِمُ بِاللهِ الصَّمَدْ

وَوَالِدٍ وَمَا وَلَدْ

وَكُلِّ مَا فِي الدِّينِ وَالدُّنْيَا وَرَدْ

إِنَّ الْحَرَائِقَ الَّتِي

قَدْ أَكَلَتْ هَذَا الْبَلَدْ

وَمَا نَجَا مِنْ حَرِّ نَارِهَا أَحَدْ

أَشْعَلَهَا فِيلٌ

بِعِيدَانِ ثِقَابٍ مِنْ حِمَارٍ

وَبِنِفْطٍ مِنْ فَهَدْ.

تظهر لفظة "فهد" في ظاهرها على أنَّها رمز القوَّة والشجاعة التي من المفروض أن يَتَمَيَّزَ بها الحكَّام العرب في حمايتهم للشعوب وثرواتها، ولكنَّ الحقيقة غير ذلك؛ فهو يقصد بها شخص المَلِك السعودي الراحل "فهد بن عبد العزيز" الذي سخَّر نفطه لإشعال الحرب بين العراق وإيران التي دامت ثماني سنوات.

وقال في قصيدة "قانون"[٢]:

فَأُخْرِجُ الْقَانُونَ مِنْ مُتْحَفِهِ

وَأَمْسَحُ الْغُبَارَ عَنْ جَبِينِهِ

أَطْلُبُ بَعْضَ عَطْفِهِ

لَكِنَّهُ يَهْرَبُ نَحْوَ قَاتِلِي

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢١٩).

(٢) المرجع السابق نفسه، (ص١٥٨).

وَيَنْحَنِي فِي صَفِّهِ

***

يَقُولَ حِبْرِي وَدَمِي:

لَا تَتْدَهِشْ

مَنْ يَمْلِكُ الْقَانُونَ فِي أَوْطَانِنَا

هُوَ الَّذِي يَمْلِكُ حَقَّ عَزْفِهِ.

ظاهر لفظة "قانون" يخبر عن تلك الآلة الموسيقيَّة التي تَعزف عليها أنامل الفنان فتُمدنا بلحنٍ جميلٍ، ولكنَّ الشاعر كان يقصد بها جملة القوانين والتشريعات والدساتير التي يُقِرُّها الحاكم والتي قد وضعها لخدمته وخدمة مصالحه وأتباعه، ويدلُّ عليها –أيضًا– لفظة "حبر" دلالة على التدوين وتخطيط هذه القوانيين ولفظة "الدَّم" الذي يدلُّ على النضال والكفاح من أجل هذا القانون، ولكنَّ هذا القانون في بلاد العرب لا يخدم الأبطال الذين راحوا من أجل الوطن وحماية قوانينه، بل هو جملةٌ من الإملاءات التي وضعها الحاكم لخدمة تطلُّعاته ومصالحه.

د- القافية:

القافية أصواتٌ تتكرَّر في أواخر الأبيات أو الأسطر الشعرية، وقد قُدِّم لها كثير من التعريفات، فالخليل يقول: إنَّ "القافية من آخر حرفٍ في البيت إلى أوَّل ساكنٍ يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن"[(١)]، و"علَّق شكري عيَّاد –وهو من المحْدَثين– على رأي الخليل فقال: "ولنا أن ندهش لأنَّ الخليل حين صاغ هذا التعريف المعقَّد لم يلتفت إلى فكرة المقطع، ولو التفت إليها لأصبح تعريفه للقافية أنَّها: المقطع الشديد الطول في آخر البيت أو المقطعان الطويلان في آخره مع ما يكون بينهما من مقاطعَ قصيرةٍ"[(٢)].

(١) ابن رشيق القيرواني، العمدة، (ج١)، (ص١٥١).

(٢) رابح بحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، (ص٢٠١-٢٠٢)، وينظر: عبد الله محمد الغذامي، الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م، (ص١٠٩-١١٠).

ويرى إبراهيم أنيس أنَّ "القافية عدَّة أصواتٍ تكرَّرت في أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة"[(١)]، والقافية تتطلَّب من الشاعر حصانةً لغويَّةً تُمكِّنه من القدرة على تكرار القافية في مقاطعه الشعرية؛ حتى تُحدِث الإيقاع المطلوب.

القافية ركنٌ أساسيٌّ في بناء البيت الشعري؛ وذلك لما تملكه من مقاييسَ جماليَّةٍ صوتيَّةٍ، فهي تقوم "برعاية الانسجام بتوثيقها لصوت الرَّويِّ الذي تُبنَى عليه الأبيات والأشطر"[(٢)].

تُعدُّ القافية صورةً من الصور المساهمة في التئام الشِّعر وتَكَوُّن النَّغم واللَّحن، التي لولاها "لظلَّ الشعر عديم التماسك ولظلَّ مندفعًا بلا نظامٍ وكأنَّه وهمٌ رتيبٌ لا نهاية له"[(٣)]، والقافية ختام التَّدفُّق النَّغميِّ الآتي من التفعيلات، فيكون لها هنا أثرٌ في "تثبيت معنى البيت وتنشأ عنها –أيضًا– لذَّةٌ موسيقيَّةٌ خاصَّة"[(٤)].

غير أنَّ هذا القانون الذي اعتمده الشعر العربي منذ القدم قد طُعِن فيه بفعل حركة الشعر الحر؛ إذ دعا روَّاده إلى التخلُّص من القافية كونها "تَحدُّ من حرِّيَّة الشاعر في التعبير عمَّا يجول بخاطره"[(٥)]، وأنَّها تثير الرتابة في نفس المتلقي وتُكلِّف الشاعر جهدًا في اقتفاء الكلمات وأوزانها حتى تتناسب والقافية المطلوبة.

القافية في شِعر أحمد مطر:

إنَّ قارئ شعر أحمد مطر –وهو يستلهم تجربته الغنيَّة– يجده يتوسَّل بكلِّ الوسائل من أجل تحقيق إيقاعٍ متكاملٍ متناغمٍ مع تجربته وأفكاره التي يُسوِّغُها في شكل قصائد؛ ومن هذه الوسائل: القافية، وهو يلتزم بها ويحترم وجودها في الشعر العربي، وقد حاول أن

---

(١) إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٦، ١٩٨١م، (ص١٠٨).

(٢) عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر: دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٨م، (ص٣٨٨).

(٣) إليزابيث دور، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، مطبعة عيتاني الجديدة، بيروت، ١٩٦١، (ص٤٥).

(٤) هادي الحمداني، القافية ودورها في التوجيه الشعري، مجلة الأقلام، بغداد، ١٩٦٨م، (عدد٧)، (ص١٧٨).

(٥) نازك الملائكة، شظايا ورماد (المقدمة)، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٤٩م، (ص١٢–١٣).

يجعلها عنصرًا من عناصر الإيقاع في شعره وقال فيها: "إنِّي أذهب إلى ضرورة الاستفادة من القافية كلما أمكن ذلك؛ لأنَّ الوزن والقافية العضويَّة ليسا قيدين كما يحلو للبعض وصفهما، بل هما وسيلتان لمضاعفة زخم القصيدة وإثراء الصِّلة بين الشاعر والمتلقي"(١).

وقد استخدم الشاعر أحمد مطر ثلاثة ألوانٍ للقافية في ديوانه تمثَّلتْ في:

١- القافية المتكرِّرة:

يأتي هذا النوع من القافية عن طريق تكرار القافية نفسها عبر الأسطر الشعرية، ويحتلُّ هذا النوع السواد الأعظم في ديوان مطر، وهذا دليلٌ على أنَّ الشاعر يحترم هذا العنصر الإيقاعي؛ ومن نماذج هذا النوع في شعره قوله:

أَنَا عُصْفُورٌ... وَشَأْنِي

أَنْ أُغَنِّي وَأَطِيرْ

مَنْ ترى يَحْبِسُ فَمِي

وَفَضَاءُ اللَّحْنِ أَقْلَامِي

وَأَوْرَاقِي الْأَثِيرْ؟

وقوله أيضًا:

يَا قُدْسُ مَعْذِرَةً وَمِثْلِي لَيْسَ يَعْتَذِرُ

مَا لِي يَدٌ فِيمَا جَرَى فَالْأَمْرُ مَا أَمَرُوا

وَأَنَا ضَعِيفٌ لَيْسَ لِي أَثَرُ

عَارٌ عَلَيَّ السَّمْعُ وَالْبَصَرُ

وَأَنَا بِسَيْفِ الْحَرْفِ أَنْتَحِرُ

وَأَنَا اللَّهِيبُ... وَقَادَتِي الْمَطَرُ

فَمَتَى سَأَسْتَعِرُ؟

(١) أحمد كمال غنيم، عناصر الإبداع الفني في شِعر أحمد مطر، (ص٣٢٠).

٢- القافية المزدوجة:

يعتمد الشاعر في هذا اللون على المزاوجة بين قافيتين وباستطاعته أن يُغلِّب واحدةً على أخرى، وقد جاءت في الرتبة الثانية بعد المتكررة، ومن نماذجه:

قَالَتِ الْأَنْسَامُ: كَلَّا... لَمْ تُجَنَّا
أَنْتُمَا نِصْفُكُمَا شَكْلًا وَمَعْنَى
وَكِلَا النِّصْفَيْنِ لِلْآخَرِ حَنَّا
إِنَّمَا لَمْ تُدرِكْ سِرَّ المصِيرْ
شَاعِرٌ كَانَ هُنَا يَوْمًا فَغَنَّى
ثُمَّ أَرْدَتْهُ رَصَاصَاتُ الخَفِيرْ
رَفْرَفَ الْلَّحْنُ مَعَ الرُّوحِ
وَذَابَتْ قَطَرَاتُ الدَّمِ فِي مَجْرَى الْغَدِيرْ.

القافية الرئيسية في هذه الأسطر هي: (تجنَّا، معنى، حنَّا، فغنَّى)، والثانوية هي: (المصير، الخفير، الغدير).

ومن نماذجه أيضًا:

فَلِأَنَّ الزُّعَمَاءَ افْتَقَدُوا مَعْنَى الْكَرَامَةْ
وَلِأَنَّ الزُّعَمَاءَ اسْتَأْثَرُوا
بِالزَّيْتِ وَالزِّفْتِ وَأَنْوَاعِ الدَّمَامَةْ
وَلِأَنَّ الزُّعَمَاءَ اسْتَمَرُّوا فِي وَحْلِ الْخَطَايَا
وَبِهِمْ لَمْ تَبْقَ لِلطُّهْرِ بَقَايَا
فَإِذَا مَا قَامَ فِينَا شَاعِرٌ
يَشْتُمُ أَكْوَامَ الْقِمَامَةْ
سَيُقُولُونَ:
لَقَدْ سَبَّ الزَّعَامَةْ.

كانت القافية الرئيسية في هذه الأبيات: (الكرامة، الدَّمامة، القمامة، الزَّعامة)، والثانوية كانت: (الخطايا، وبقايا).

٣- القافية المتعدِّدة:

لم تحظ هذه القافية بالحظِّ الوفير في ديوان الشاعر، وقد لمسناها بكثرةٍ في القصائد الطويلة التي يسترسل فيها والتي تتكوَّن من عدَّة مقاطع، وقد لجأ فيها إلى هذا اللون من القافية حتَّى يكسر الرتابة وللتنويع في الإيقاعات لتُطرِب أُذنَ المتلقِّي.

ومن نماذجه في هذا اللَّون قوله:

قَادَتْنَا أَنْصَابْ

أَشْرَفُهُمْ نَصَّابْ

فِي حَرْبِهِمْ نُصَابْ

وَلَيْسَ لَنَا نِصَابْ

لَوْ فَرَّقُوا الْأَسْلَابَ وَالرَّوَاتِبْ

نَمُوتُ وَالسَّلَامْ

وَقَادَةُ السَّلَامِ –عَلَيْهِمُ السَّلَامْ–

يَحْيَوْنَ فِي سَلَامْ

وَوَاجِبُ الْوَاعِظِ قَوْلُ الْوَاجِبِ

.....

وَوَاعِظُ الْمَزَادْ

يَغْلِبُ شَهْرَزَادْ

فَإِنْ خَيْرَ الزَّادْ

بِالْكَذِبِ يُسْتَزَادْ.

تعدَّدت القافية في هذه القصيدة؛ فالمقطع الأوَّل احتوى على: (أنصاب، نصَّاب، نُصاب)، أمَّا المقطع الثّاني فاحتوى على: (الرواتب، الواجب)، أمَّا المقطع الثالث فاحتوى على: (المزاد، شهرزاد، الزَّاد، يستزاد).

أنماط القافية عند مطر:

عرف الشعر العربيُّ نوعين من القافية: مُقيَّدة ومطلقة، والملاحظ على شعر مطر أنَّه التزم إلى حدٍّ ما بالقافية المقيَّدة أكثر من المطلقة، وربَّما يعود هذا إلى البحور الشعرية التي نظم عليها الشاعر معظم قصائده، وقد قال إبراهيم أنيس: "وتكثر هذه القافية في بحر الرَّمَل بنسبةٍ تفوق أيَّ بحرٍ آخرَ، وهذا البحر -كما أشرنا آنفًا- بحر الغناء يؤثره المغنُّون والملحِّنون، وقد تجيء هذه القافية بنسبٍ قليلةٍ في بحور مثل: الطويل، الرجز، المتقارب.."[(١)]، وقد وقفنا على بحور الشعر التي نظم عليها مطر فوجدنا نظمه على بحر الرَّمَل أكثر من نظمه على أيِّ بحرٍ آخرَ.

هـ- حروف الرَّويِّ[(٢)] عند مطر[(٣)]:

لم يهمل الشاعر أيَّة وسيلةٍ من وسائل الشعر العربيِّ الأصيل؛ إيمانًا منه بأنَّ كلًّا منها يُسهم في صناعة اللَّحن وتقويم السطر الشعري وجذب أذن المتلقِّي، إلى جانب البعد الجمالي الذي تُقدِّمه كلُّ وسيلة؛ ومن هذه الوسائل التي توسَّلها الشاعر: حرف الرَّويِّ الذي اتَّخذ لديه عدَّة أحرفٍ فضَّل الشاعر بعضها عن غيرها لمَّا رآها مناسبةً لمواقفه الفنية والعاطفية.

وقد وضع العرب حروفًا تصلح للرَّويِّ وأخرى لا تصلح، وشاع بعضها حتى سارت العادة في الشعر بناء القصائد عليها، وقد احترم الشاعر هذه الخصوصية ولكنَّه خالف في عددها وشيوعها بالقصيدة، فقد عَرَفنا آنفًا أنَّ الشاعر قد عدَّد في القوافي وزاوج فيها كما أنَّه خالف العرب في تغليبه القافية المقيَّدة على المطلقة خلافًا لما اعتاد عليه العرب

---

(١) ينظر: إبراهيم أنيس، الصوت اللغوي، (ص٤٤).

(٢) الرويُّ: "هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة وتُنسَب إليه، يقول الدماميني أنه سُمِّي رويًّا أخذًا له من الروية، وهي الفكرة؛ لأن الشاعر يرويه"، ينظر: عبد الله محمد الغذامي، الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، (ص١١١).

(٣) ينظر: أحمد كمال غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، (ص٣١٦)، وينظر: مسلم مالك بعير الأسدي، لغة الشعر عند أحمد مطر، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة بابل، العراق، ٢٠٠٧م، (ص١٦٥).

في كون الأهمية للمطلقة، وهذا ما يجعل نسب حروف الرَّويِّ تتفاوت وتختلف في ديوان الشاعر؛ وعليه جاء إحصاؤها كالآتي:

*** حروف شائعة:**

جاء حرف النون ٨٠ مرَّةً، والراء ٧٠ مرَّةً، والميم ٥٠ مرَّةً وقد ارتبط معظمه بضمير الجمع، وورد اللام ٣٨ مرَّةً، والباء ٤٠ مرَّةً، والدال ٣٥ مرَّةً.

*** حروف متوسطة الشيوع:**

ورد حرف التاء ٣١ مرَّةً، والهمزة ٢٠ مرَّةً، والياء ٢٢ مرَّةً، والعين ٢٨ مرَّةً، والفاء ١٥ مرَّةً، والقاف ١٤ مرَّةً، والكاف ١٠ مرَّاتٍ، والسين ١٥ مرَّةً، والحاء ١٠ مرَّاتٍ، والطاء ٨ مرَّاتٍ.

*** حروف نادرة:**

لم يرد حرف الشين إلَّا ٤ مرَّاتٍ، والواو مرَّةً واحدةً، والثاء ٣ مرَّاتٍ، والصاد والزاي مرَّةً واحدة.

وقد خلت المجموعة من حروف الخاء والذال والظاء والغين.

المبحث الرابع:
التشكيل الدلالي

الدِّلالة لغةً: "من دلَّ على الشيء دلالةً فاندلَّ... والدِّلالة ما يقتضيه اللفظ عند إطلاقه"(١).

أمَّا اصطلاحًا فهي: "حصيلة مضمون الوحدات اللغوية المكونة للنَّص"(٢)، وهي "اللفظة التِّقَنيَّة المستعملة للإشارة إلى دراسة المعنى"(٣).

وبفضل التَّعالق الذي يحدث بين الألفاظ المستحضرة في النَّصِّ تتولَّد الدِّلالة داخليًّا وخارجيًّا، والأديب هو المعنِيُّ الأوَّل بهذه العملية الاختيارية للقاموس اللُّغويِّ من ألفاظٍ وتراكيب، فهو يتحمَّل بذلك مسؤوليَّة العمليَّة الإبداعيَّة وما مدى نجاحه في ذلك؛ وعليه: "أصبح بالإمكان قياس مقدار إبداعه الفنِّيِّ عن طريق النظر إلى الآفاق الجديدة التي كوَّنها بوساطة ذلك الاختيار والتركيب"(٤).

وتتعلَّق الدِّلالة بالكلمة عندما تحمل أكثر من معناها القاموسيِّ المعجميِّ "بل هي تحمل هالةً من المترادفات والمتجانسات"(٥)، وهذا الأمر هو الذي يجعلها دائمة التطوُّر والتولُّد، "وبوساطة هذا الأمر تظلُّ اللغة محافظةً على ديمومتها وتطوُّرها المتجدِّد الدائم"(٦).

---

(١) ابن منظور، لسان العرب، مادة (دل) بتصرفٍ.

(٢) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: عرض وتفسير ومقارنة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبرس، الدار البيضاء– المغرب، ١٩٨٥، (مجلد/١)، (ص٩٣).

(٣) أف بلمر، علم الدلالة، ترجمة: مجيد الماشطة، منشورات الجامعة المستنصرية، بغداد، ١٩٨١م، (ص٢٨٥).

(٤) عودة خليل أبو عودة، التطور الدلالي بين لغة الشعر الجاهلي ولغة القرآن الكريم (دراسة دلالية مقارنة)، مكتبة المنار، الأردن ، ١٩٩٥م، (مجلد/١)، (ص٦٩).

(٥) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١م، (ص٢٢٥).

(٦) نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق، ١٩٨٢م، (ص٣١).

ومن خلال هذه الدراسة سنسعى إلى خوض غمار هذا الفضاء للوقوف على فضاء الدِّلالة للكلمة أو العبارة داخل سياق القصيدة المطرية؛ ومنها: التناصُّ، والسخرية، والرمز، والمفارقة.

أولاً: التَّناصُّ[(١)] :

لم يُولِّ الشُّعراء المعاصرون ظهورهم للموروث الفنيِّ والإبداعيِّ -كونه جزءًا من حضارة أمةٍ- تحت أيَّة ذريعةٍ، فما قدَّمه القدماء "نهرٌ هائلٌ يروي الحياة كلَّها... ولذلك كان على الشعراء أن ينهلوا منه؛ لكي لا يتحوَّل إلى بحيرةٍ راكدةٍ تفصلهم عنها حواجزُ صخريَّةٌ"[(٢)].

وقد عمد مطر إلى قراءة نصوصٍ أُخرى أفاد منها بطريقةٍ فنِّيَّةٍ؛ حيث يُمثِّل النص غذاءً يتغذَّى عليه غيره فينمو ويكبر، ومن ثمَّ تتداخل في الشاعر والنَّصِّ مكوناتٌ أدبيَّةٌ

---

(١) "إنَّ التناص في حقيقته هو استحالة العيش خارج النص اللامتناهي؛ سواء أكان ذلك النص (بوستًا) أم جريدة يومية أم شاشة التلفزيون"، ينظر: مجموعة من المؤلفين، آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، تعريب وتقديم: محمد خير البقاعي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٣م، (ص ..)؛ وعلى هذا نجد أن التناص عند كثير من النقاد -على رأسهم بارث- يصنع النص، والنص يصنع المعنى، والمعنى يصنع الحياة، وبدأت "كلمة تناص في مقابل ذلك بالظهور في درج الكلام عند المحللين النفسيين الذين لا يستخدمونها باضطراد، وهي كذلك عند هانس وروبير ياوس"، ينظر: آفاق التناصية، المفهوم والمنظور، (ص٩٢).

"وقد نبغ في هذا المجال علمان غربيان؛ هما: جوليا كريستيفا وجيرار جينيت، واعتبرا كل نص مجموعةً من النصوص أو فسيفساء من نصوصٍ أخرى، كما اعتبرا النص خليطًا من نصوصٍ عديدةٍ في مجالاتٍ متنوعةٍ"، ينظر: نادية بوذراع، الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة بين الشعراء والنقاد: عبد الوهاب البياتي ومحي الدين صبحي أنموذجًا، مذكرةٌ مقدمةٌ لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، (ص١١٦)، ورأت جوليا كريستيفا أنه "أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل إلى نصوصٍ أُخرى سابقةٍ عليها أو معاصرةٍ لها"، علاء الدين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث- دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، ١٩٩٦م، (ص١٠٨)، ويرى سوليير "أن التناص في كل نص يتموضع في ملتقى نصوصٍ كثيرةٍ، بحيث يعدُّ قراءةً جديدةً لها"، ينظر: المرجع السابق، (ص١٠٨)، أما ميشال فوكوه فإنه يرى "أنه لا وجود لتعبيرٍ لا يفترض تعبيرًا آخرَ، ولا وجود لما يتولد من ذاته، بل من تواجد أصواتٍ متراكمةٍ متسلسلةٍ ومتتابعةٍ ومن توزيع الوظائف والأدوار"، ينظر: المرجع السابق، (ص١٠٨)، وينظر: نوال بن صالح، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر: دراسة نقدية في تجربة محمود درويش، (ص١٣٠).

(٢) محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي: مرحلة الرواد دراسة، (ص٨٩) بتصرفٍ.

وثقافيَّةٌ متنوِّعةٌ، وباعتبار أنَّ النصَّ جملةٌ من بُنيَّات اللغة تتفاعل داخل النسيج النصيِّ والنصِّ القديم مع بعضها؛ "ممَّا يعطي للقديم فاعلية الاشتغال في النَّصِّ بلا وعي شِعريٍّ ينفجر في المتون"(١).

والتناص في مفهومه العام: "قراءةٌ لنصوصٍ سابقةٍ وتأويلٍ لهذه النصوص وإعادة كتابتها بطرائقَ عدَّةٍ، على أن يتضمَّن النصُّ الجديد زيادةً في المعنى على كلِّ النصوص السابقة التي يتكون منها"(٢).

ولم يُعرَف التناصُّ عند العرب كظاهرةٍ نقديَّةٍ تُبرز أهمية تداخل النصوص فيما بينها لإنتاج نصٍّ أعمقَ دلالةً وأوثقَ وشائج، ولكن عُرفَت نفحات تشبه –إلى حدٍّ ما– ما يعرف بتداخل النصوص، و"المتمعِّن في المعنى الذي يرمي إليه هذا المصطلح لا يعدم البديل في الثقافة العربية، فقد عُرف قديمًا ما يسمَّى بالسرقات الشِّعرية والتَّضمين"(٣).

أمَّا عند الغرب فهو يحمل قيمةً جماليَّةً أضحت القصيدة الحداثيَّة لا تقوم إلَّا بمعيَّته، "فالتناص لا يتحدَّد مفهومه في مجرَّد تضمين نصٍّ أو نصوصٍ سابقةٍ في نصوصٍ حديثةٍ أو الاقتباس من تلك النصوص لتُصبح مجرَّد آثارٍ لها، وبخاصَّةٍ في أحد مستوياته – التناص– التي تُسبِّب الغموض وتعيق القراءة يقترب من مفهوم الجدليَّة الفكريَّة؛ جدليَّة فكرةٍ مع أُخرى ومناوشتها وحوارها معها"(٤).

ولذلك فهو حمولةٌ مقصودةٌ، خاصة إذا ما عرفنا أنَّ لكلِّ مرجعيَّةٍ معانيَ متعدِّدةً بتعدَّد الحقول المعرفيَّة التي تستخدم فيها، وهي في المضمار الأدبي تنصرف إلى ما يُحيل عليه الخطاب وما ينقله من وقائع نقلًا حرفيًّا أو غير حرفيٍّ، ويتدخَّل فيها الناقل

---

(١) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط٣، ٢٠٠١م، (ص٥٢).

(٢) محمد خرماش، المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الأدبي، حوليات الجامعة التونسية، (العدد ٣٨)، ١٩٩٥م، (ص٨٧).

(٣) نادية بوذراع، الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة بين الشعراء والنقاد: عبد الوهاب البياتي ومحي الدين صبحي أنموذجًا، مذكرةٌ مقدمةٌ لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، تخصص الشعرية العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠٠٧/٢٠٠٨، جامعة باتنة، الجزائر، (ص٤٣).

(٤) عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شِعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، رقم٢٧٩، مطابع السياسة، الكويت، ٢٠٠٢م، (ص٢٥).

متصرِّفًا في مكوِّناتها وصابغًا إيَّاها بذاتيَّته المبدعة؛ "فالتناص لا يعني ضمَّ النصوص أو الشواهد إلى جنب بعضها مع بعضها الآخر فقط، ولكنَّه يعمل على إدخالها في شبكةٍ من العلاقات الحيَّة التي تربط الأوشاج المختلفة لثقافة معيَّنةٍ أو ثقافاتٍ متباينةٍ، وهكذا يصبح التناص في مفهومه الواسع صيغةً من صيغ التَّحوُّل"(١).

ما يفعله أحمد مطر مع التناص يتجاوز ذلك الاجترار والتكرار الذي يُثقِل كاهل النصِّ الجديد ويُنفِّره؛ ذلك كون "التناص في وجهه الآخر شبكةً معقَّدةً من نصوصٍ كثيرةٍ ومتنوعةٍ في الوقت نفسه، يتقاطع فيها العلميُّ بالأدبيِّ والحديث بالقديم والتاريخيُّ بالأسطوريِّ والذاتيُّ بالموضوعيِّ"(٢)، وفي حالة اعتماده النصَّ الأصليَّ من دون تحويرٍ فلا يقحمه من دون وشائجَ وروابطَ؛ لأنَّه استحضره لتعزيز مفارقةٍ ما، وهذا ما يرسم ظاهرة التكثيف التي ينماز بها شعره، وهذه الموهبة تشير إلى قدرةٍ على تطويع المعطيات الخارج نصيَّة وإجادةٍ في الاستثمار والتعبير عن نظرته للوجود من حوله والتفاعل معه.

ونظرًا للأهمية التي شهدناها لهذه الظاهرة اللغوية سنحاول استجلاء أهمِّ مظاهر التناص في نماذج من أعمال مطر، ونُبيِّن من أين تناصَّها الشاعر؟

١- آليَّات التناص عند أحمد مطر:

أ- الامتصاص:

يفتح التناصُّ إمكاناتٍ تحليليَّةً لا يمكن أن تتجاوز مفهوم الإنتاج الأدبيِّ، "فالتناصُّ يتصل بعمليات الامتصاص والتحول الجذري أو الجزئي لعديدٍ من النصوص الممتدة بالقبول أو الرفض في نسيج النص الأدبيِّ المحدَّد"(٣).

(١) عبد الله محمد الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصرٍ، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٨٥م، (ص٢٣١).

(٢) عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، (ص٢٦).

(٣) علاء الدين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، (ص١١١).

يعتمد الامتصاص "على الإقرار بأهمية النصِّ الغائب وقداسته، ولكنَّه يتعامل وإيَّاه كحركةٍ وتحوُّلٍ لا ينفيان الأصل بل يسهمان في الاستمرار كجوهرٍ قابلٍ للتجدُّد"[(١)]، ومثال هذا في قوله[(٢)]:

هُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ مُؤْتَمَرْ
يَتَسَاقَطْ حَوْلَكِ الْهَذَرْ:
عَاشَ اللَّهِيبُ
...وَيَسْقُطُ الْمَطَرْ.

يمتصُّ الشاعر من هذا المقطع من قوله تعالى: ﴿وَهُزِّيٓ إِلَيۡكِ بِجِذۡعِ ٱلنَّخۡلَةِ تُسَٰقِطۡ عَلَيۡكِ رُطَبٗا جَنِيّٗا ٢٥﴾[(٣)].

وقد حذف الشاعر هنا بعض العبارات واستبدلها بأخرى ليعطي طابعًا خاصًّا للقضيَّة التي يريد أن يشير إليها، وقد حافظ على فعل الأخذ بقوَّةٍ وهو "هُزِّي"؛ وذلك لإنشاء فضاءٍ دلاليٍّ يحيط بالقضية الفلسطينية، حيث يطلب من القدس أن تهزَّ المؤتمرات لعلَّ وعسى أن يتساقط منها حلٌّ أو مخرجٌ، فكلُّ ما كان مجرَّد كلامٍ أو مزيدٌ من اللَّهب والغضب.

ب- الحوار:

يُعدُّ الحوار من أعلى درجات قراءة النصِّ الغائب مهما كان شكله أو نوعه، ويتمتَّع فيه الشاعر بحريةٍ في التحوير والتغيير؛ حيث لا يمتلك الحوار تلك القدسيَّة التي يمتلكها النصُّ الديني، بل يُغيِّره الشاعر وفقًا لقناعاته، وهو كلُّ "تغييرٍ للنص وقلبه وتحويله بقناعةٍ راسخةٍ في عدم محدودية الإبداع، ومحاولةٍ لكسر الجمود الذي يغلق الأشكال والتعميمات، والكتابة من جديدٍ وتناسي الاعتبارات الدينية والعُرفية والأخلاقية والخوض في المسكوت عنه لضرورة الأدب.

(١) محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥م، (ص٢٥٣).
(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٧).
(٣) سورة مريم، الآية (٢٥).

ويُعدُّ الحوار من أكثر أنواع التناص انتشارًا وبخاصَّةٍ في الأدب المعاصر؛ لما يحتويه من حريةٍ في الطرح وقدرةٍ على الإدلاء والتعبير ولا سيِّما في المحاكاة الساخرة، فالشاعر غالبًا ما يذهب عكس التيار؛ ومن أمثلة ذلك عند مطر قوله[1]:

يَا مَوْلَانَا إِبْرَاهِيمْ

اغْمِدْ سِكِّينَكَ لِلْمِقْبَضْ

وَاقْبِضْ أَجْرَكَ مِنْ أَصْحَابِ الْفِيلْ

لَا تَأْخُذْكَ الرَّأْفَةُ فِيه

بِدِينِ الْبَيْتِ الْأَبْيَضْ

نَفِّذْ رُؤْيَاكَ وَلَا تَجْنَحْ لِلتَّأْوِيلْ

لَنْ يَنْزِلَ كَبْشٌ ... لَا تَأْمَلْ بِالتَّبْدِيلْ

يَا مَوْلَانَا

إِنْ لَمْ تَذْبَحْهُ نَذْبَحُكَ

فَهَذَا زَمَنٌ آخَر

يُفْدَى فِيهِ الْكَبْشُ

بِإِسْمَاعِيلْ.

إنَّ اندماج الشاعر مع الواقع وأحوال الأمَّة جعله يحاور الإنسان الفاضل الذي شخَّصه في سيدنا إبراهيم عليه السلام صاحب الرُّؤية الصادقة إذ همَّ في تصديقه لها بذبح سيِّدنا إسماعيل عليه السلام، وهذا ما جاءت به الآية الكريمة: ﴿ فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ ٱلسَّعۡيَ قَالَ يَٰبُنَيَّ إِنِّيٓ أَرَىٰ فِي ٱلۡمَنَامِ أَنِّيٓ أَذۡبَحُكَ فَٱنظُرۡ مَاذَا تَرَىٰۚ ﴾ إلى قوله تعالى: ﴿ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ ٱلۡبَلَٰٓؤُاْ ٱلۡمُبِينُ ١٠٦ وَفَدَيۡنَٰهُ بِذِبۡحٍ عَظِيمٖ ١٠٧ ﴾[2]، ولكنَّ الشاعر بتغيير بعض الأحداث أوجد بُعدًا دلاليًّا جعل من خلاله

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٣).

(٢) سورة الصافات، الآيات (١٠٢إلى١٠٧).

القارئ يبحث عن نهاية هذه القصَّة، حتى أنَّ الشاعر قام بتغيير مهمٍّ وهو: الزَّمنيَّة؛ حيث نقل القصَّة من زمن سيدنا إبراهيم عليه السلام إلى زمنه المضطرب والمخلخل وجعلها قصَّةً معاصرةً على نسق القَصص القرآني؛ حتى يعطي انطباعًا على أنَّ رؤية الإنسان الشريف في مجتمعه تحمل مصداقية رؤية الأنبياء نفسها في إرساء العدالة وإحقاق الحقِّ والطاعة والامتثال للأوامر العادلة.

ومعلومٌ أنَّ حقول التناص تتنوع ما بين تناصٍّ مع نصوصٍ دينيَّةٍ وشِعريَّةٍ وأمثالٍ وقَصصٍ شعبيَّةٍ، ومن أكثر النصوص قابليَّةً للتناصِّ نصوص القرآن الكريم والكتب السماوية الأخرى؛ مثل الإنجيل على وجه الخصوص.

ج- التناص مع القرآن الكريم:

يعدُّ هذا المصدر من أهمِّ المصادر التي استقى منها الشاعر وأفاد كلَّ الإفادة؛ باعتباره دستورنا ونورنا ومرشدنا في كلِّ الأزمان والأحوال، كما أنَّ حِرْص الشاعر على توظيف معاني القرآن الكريم يعود إلى إيمانه الراسخ بأنَّ القرآن الكريم دستورٌ تتسبَّب العودة إليه في سعادة الشعوب واستقرارها في ظلِّ العدل والحرِّيَّة، ومن جهةٍ أُخرى يعود إلى اعتقاده بأنَّ استلهامه من القرآن أوَّلًا والتراث الدينيِّ له بالغ الأثر والأهمية على نفسيَّة الشعوب التوَّاقة إلى العدل وتفكيرها ومن يكشف عن مآسيها، التي لا ترى حلًّا إلَّا بالعودة إلى القرآن دينِ العدالة والإنسانيَّة.

والتصوير الفنِّيُّ هو "الأداة المفضَّلة في أسلوب القرآن، فهو يُعبِّر بالصورة المحسَّة المتخيَّلة عن المعنى الذهني والحالة النفسية وعن الحادث المحسوس والمشهد المنظور وعن النموذج الإنساني والطبيعة البشرية، ثمَّ يرتقي بالصورة التي يرسمها فيمنحها الحياة الشاخصة أو الحركة المتجدِّدة؛ فإذا المعنى الذهني هيئةٌ أو حركةٌ وإذا الحالة النفسية لوحةٌ أو مشهدٌ وإذا النموذج الإنساني شاخصٌ حيٌّ وإذا الطبيعة البشرية مجسَّمةٌ مرئيةٌ، فأمَّا الحوادث والمشاهد والقَصص والمناظر فيردها شاخصةً حاضرةً فيها الحياة"[(١)].

(١) سيد قطب، التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق للطباعة، الطبعة ١٨، ٢٠٠٦، القاهرة، (ص٣٦).

وقد سيطر القرآن على ثقافة الشاعر؛ فوظَّفه وتوجَّه إليه بقوَّةٍ بحيث لا نجد قصيدةً من قصائده تخلو من التناص الديني، بل هو متناثرٌ في مجموع شعره وذلك عندما آمن بأنَّ القرآن الكريم ملهِمٌ كلَّ الناس ومرجِعٌ لهم ويعبِّر عن محاور حياتهم اليومية كلِّها، فقد "أثار القرآن الكريم منذ اللحظات الأولى لنزوله حركةً فكريَّةً عند التعبير والبيان، وعلَّقت أفئدتهم وأسماعهم بهذا الكلام الرائع، فلم يسعهم إزاءه إلَّا التسليم بروعة أثره في النفوس وفي العقول واعترف بلغاؤهم وأولو الفطن منهم بذلك الأثر وتحيَّروا فيه"(١).

فتوسَّل به الشاعر في تشكيل نصوصه؛ لكي يعطي قيمةً للقضايا التي يطرحها من جهةٍ ويثبت أنَّها عادلةٌ وحقيقيَّةٌ من جهةٍ أخرى، وقد أضفت على نصوصه مسحة ثراءٍ جعلتها تتواصل بقوَّةٍ مع قيمٍ كبرى في تراثنا الديني والفكري والأدبي؛ ومن أمثلة تناصِّ أحمد مطر مع القرآن ما يأتي:

١- التناص اللفظي مع القرآن الكريم:

التناص الكامل (الجُمَلِي): يكون هذا النمط من التناص بأخذ جملةٍ كاملةٍ وتوظيفها مع تحويرٍ بسيطٍ في المعنى وفقًا لما ينشده الشاعر؛ ففي قصيدة "قِلَّة أدب" يقول:

قَرَأْتُ فِي الْقُرْآن(٢):

"تَبَّتْ يَدَا أَبِي لَهَبْ

فَأَعْلَنَتْ وَسَائِلُ الْإِذْعَانْ:

أَنَّ السُّكُوتَ مِنْ ذَهَبْ

أَحْبَبْتُ فَقْرِي.. لَمْ أَزَلْ أَتْلُو:

وَتَبّْ

"مَا أَغْنَى عَنْهُ مَالُهُ وَمَا كَسَبْ"

فَصُودِرَتْ حَنْجَرَتِي

(١) علاء الدين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، (ص١١٢).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٥٨).

بِجُرْمِ قِلَّةِ الْأَدَبْ

وَصُودِرَ الْقُرْآنْ

لِأَنَّهُ.. حَرَّضَنِي عَلَى الشَّغَبْ.

اجتزأ الشاعر آيتين كريمتين من سورة المسد: ﴿تَبَّتْ يَدَآ أَبِي لَهَبٍ وَتَبَّ ۝١ مَآ أَغْنَىٰ عَنْهُ مَالُهُۥ وَمَا كَسَبَ ۝٢﴾[١] ليسقطهما على كلِّ من يسعى إلى تكديس الأموال وحبِّها حبًّا جمًّا واستخدامها لشراء الضمائر والذِّمم، وكأنَّها تتجسَّد -أيضًا- في صورة التسلُّط الذي كان يظهر فيه أشراف قريش؛ حيث كلما زاد ماله زاد جاهه وزادت هيبته، وقد كان لهذا التضمين دلالاتٌ متعدِّدةٌ واضحةٌ؛ فالتَّباب هو الهلاك، وأبو لهب يُمثِّل قمَّة الطغيان والاستبداد، ولكنَّه هالكٌ، وهذه نتيجة كلِّ متجبِّرٍ ومتكبِّرٍ وهي نتيجةٌ منطقيَّةٌ لحكَّام الأمَّة المستبدِّين.

وبذلك أراد الشاعر تصوير الحكام في صورةٍ تعكس جبروتهم وتقصيرهم في حقِّ الشعوب المستضعفة، "فهم أهل الحرب والخراب والإتلاف للأموال، وذلك بالقتل والأسر والإجلاء وغير ذلك من فنون الإهانة والإذلال، وهذا تأكيدٌ لوصف حالهم وتقريرٌ منه بأنَّ ذلك دينهم وديدنهم الذي لا يتغيَّر"[٢]، وهم في نظره أشبه بالأصنام تختلف في بطشها وتجهيلها للناس عن أصنام الجاهليَّة التي كانت لا تُسمن ولا تغني من جوعٍ، إلَّا أنَّ أصنام العصر الحديث أشدُّ نفاقًا ووثنيَّةً وهي ناهبةٌ لخيرات البلاد والعباد بينما أصنام الجاهليَّة كان إذا جاع صاحبها أكلها، وفي إشارة إلى ذلك النِّفاق يقول مطر[٣]:

صَارَتِ الْأَصْنَامُ

تَأْتِينَا مِنَ الْغَرْبِ

---

(١) سورة المسد، الآيتان (١- ٢).

(٢) أبو السعود محمد بن محمد، إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم، دار المصحف، القاهرة، (د.ت)، (ج٦)، (ص٢٨٤).

(٣) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١١٧-١١٨).

وَلَكِنْ... بِثِيَابٍ عَرَبِيَّة
تَعْبُدُ اللَّهَ عَلَى حَرْفٍ
وَتَدْعُو لِلْجِهَادِ
وَتَسُبُّ الْوَثَنِيَّة.

يتناصُّ الشاعر هنا مع الآية الشريفة: ﴿ وَمِنَ ٱلنَّاسِ مَن يَعۡبُدُ ٱللَّهَ عَلَىٰ حَرۡفٖۖ فَإِنۡ أَصَابَهُۥ خَيۡرٌ ٱطۡمَأَنَّ بِهِۦۖ وَإِنۡ أَصَابَتۡهُ فِتۡنَةٌ ٱنقَلَبَ عَلَىٰ وَجۡهِهِۦ خَسِرَ ٱلدُّنۡيَا وَٱلۡأٓخِرَةَۚ ذَٰلِكَ هُوَ ٱلۡخُسۡرَانُ ٱلۡمُبِينُ ١١ ﴾[1]، وهذه هي حال الحكَّام العرب إذا كان الدِّين لصالحهم تصالحوا معه وإن كان ضدَّ أهوائهم عادوه وقاطعوه ولاحقوا مَنْ كَشَفَ أمرهم، ودعواتهم باسم الدِّين مغشوشةٌ مدسوسةٌ.

وهذه هي النماذج البشرية التي يكشف الشاعر عن سوء نواياها وخبث غاياتها وانعدام ضمائرها، بل ممارستها كلَّ طقوس الإجرام بحقِّ شعوبها المستضعفة والمسلوبة بإرادة سياسية وقرارتها التعسُّفية.

وفي قصيدة "إنَّ الإنسان لفي خسرٍ" يقول[2]:

وَالْعَصْر
إِنَّ الْإِنْسَانَ لَفِي خُسْر
فِي هَذَا الْعَصْر
فَإِذَا الصُّبْحُ تَنَفَّس
أَذَّنَ فِي الطُّرُقَاتِ نِبَاحُ كِلَابِ الْقَصْر
قَبْلَ أَذَانَ الْفَجْر
وَانْغَلَقَتْ أَبْوَابُ الْيَتَامَى
وَانْفَتَحَتْ أَبْوَابُ الْقَبْر.

(١) سورة الحج، الآية (١١).
(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٤٧١).

في هذه القصيدة يوظِّف الشاعر مطلع سورة العصر: ﴿ وَٱلۡعَصۡرِ ۝١ إِنَّ ٱلۡإِنسَٰنَ لَفِي خُسۡرٍ ۝٢ ﴾[1] ليلج إلى عالم الإنسان الخاسر في ظلِّ الأنظمة القمعيَّة والمستبدة، فللحكَّام جنودٌ تستيقظ وتستبق أذان الفجر وتنتشر باحثةً عن ضحايا السُّلطة لإشباع شهوة القتل والتَّعذيب لدى الحكَّام.

٢- التناص مع كلمة مفردة:

لقد تضمَّن شعر مطر الكثير من معاني القرآن الكريم وقدَّمها في أشكالٍ مختلفةٍ؛ منها الجُمَليُّ كما رأينا، ومنها ما جسَّدته كلماتٌ مفردةٌ ذات بُعدٍ دينيٍ مكثَّفٍ، وهذا يدلُّ على المكتسبات الدينية التي تشبَّع بها مطر في ظلِّ بيئة غنيَّة عاشها في مرحلةٍ مبكِّرةٍ من حياته، وقد عمد الشاعر إلى امتصاص دلالات المفردات المتناصَّة؛ وذلك لإعطاء الخطاب الشعري قيمةً فنيةً خاصةً ذات تأثيرٍ عميقٍ في نفس المتلقِّي بعد صَقْلها وبثِّ جزءٍ من شخصيَّته فيها.

وفي معرض حديثه عن الواقع المرير وموقف المواطن الأعزل والعاجز أمام هذه القوى المتكالبة على ضعفه حتى في ممارسته أبسط أنشطة حياته التي أضحت تستوجب الاستئذان والتوبة الخالصة قبل أن يناله العقاب (التَّغييب) يقول[2]:

صَاحِبِي كَانَ يُصَلِّي
دُونَ تَرْخِيصٍ
وَيَتْلُو بَعْضَ آيَاتِ الْكِتَابْ
كَانَ طِفْلًا
وَلِذَا لَمْ يَتَعَرَّضْ لِلْعِقَابْ
فَلَقَدْ عَزَّرَهُ الْقَاضِي
وَتَابْ.

(١) سورة العصر، الآيتان (١- ٢).
(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣٢٤).

فالمفردات: (يصلِّي، يتلو، آيات، الكتاب، عزَّوره) كلماتٌ ذات دلالاتٍ دينيَّةٍ استحضرها الشاعر وحوَّرها وفق رؤيته وغاياته النفسيَّة والفكريَّة التي تتآزر في يوميَّاته مع الواقع المهين، فالإنسان العربيُّ في ظلِّ أنظمته المعقَّدة على جميع الأصعدة ملاحَقٌ ومراقَبٌ ومحاسَبٌ على كلِّ خطوةٍ يخطوها؛ فالمخبرون أضحوا أقرب إليه من حبل الوريد، تلك المرتبة التي هي من خصائص المولى ﷻ وصفاته، ولكنَّ طغيان الحكَّام العرب جعلهم يُنزِلون هذه المنزلة على أنفسهم وهم يملكون الفرد وظلَّه على هذه الأرض ولهم الحقُّ في التصرُّف والتعامل معه كقطعةٍ من أملاكهم.

وعندما يُذكَّرون بفريضة الجهاد التي ترفع من شأن الأمة وتزيل عنها الهمَّ وتُبعِد عنها من يتربَّص بها وبأماكنها المقدسة وتحمي شرفها، فإنَّهم صمٌّ بكمٌ لا يفقهون، بل يرونه عصيانًا وتمرُّدًا، وعلى المواطن أن يطلب الغفران من وليِّ أمره، ولابد من الخروج عن الملَّة هذه –الجهاد– وإعلان الولاء، فيقول الشاعر في هذا[1]:

حَدَّثَنَا الْإِمَامْ

فِي خُطْبَةِ الْجُمُعَة

عَنْ فَضَائِلِ النِّظَامْ

وَالصِّبْرِ وَالطَّاعَةِ وَالصِّيَامْ

وَقَالَ مَا مَعْنَاهْ:

إِذَا أَرَادَ رَبُّنَا

مُصِيبَةً بِعَبْدِهِ ابْتَلَاهْ

بِكَثْرَةِ الْكَلَامْ

لَكِنَّهُ لَمْ يَذْكُرِ الْجِهَادَ فِي خُطْبَتِه

وَحِينَ ذَكَّرْنَاهْ

قَالَ لَنَا: عَلَيْكُم السَّلَامْ

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٦٠– ٦١).

وَبَعْدَهَا قَامَ مُصَلِّيًا بِنَا

وَعِنْدَمَا أُذِّنَ لِلصَّلَاهْ

قَال:

نَعَمْ.. إِلَه إِلَّا اللَّهْ.

في هذه القطعة انطلق الشاعر بمفردات: (الصبر، والطاعة، والصيام، والابتلاء، والسلام عليكم، وإله، والله) إلى معنًى أكبر ممَّا تحمله هذه المفردات حقيقةً وفي وضعها المباشر، فالصبر والطاعة كلاهما من خصائص وليِّ الأمر، والصيام عن المعارضة والرفض أو الانتقاد عندها سيحلُّ السلام عليكم، فالوالي إلهٌ مع وجود إلهٍ لا يفترض عصيانه أو الخروج عن أمره.

٣- التناص مع معاني القرآن الكريم:

لم يكتف مطر بأخذ كلماتٍ وجملٍ بنصِّها من القرآن الكريم ودمجها في نصوصه، بل آثر مع ذلك استلهام المعاني والقَصص القرآني والحكمة التي تتجلَّى في أروع العبارات والمعاني، وفي ظلِّ بقاء الإنسان مقهورًا وعاجزًا عن ردِّ القهر واتِّخاذ قرار ينقذه من الكثير من المواقف عبَّر مطر بمعانٍ استقاها من القبس الخالد.

فحين رأى أنَّ هذا الإنسان العربي حيثما ولَّى وجهه كان البطش والقهر في انتظاره بالمرصاد تساءل بعجزٍ: أين المفرُّ؟ السُّؤال الذي يحزُّ حزَّ الخنجر الصدئ في أوردته وجسمه ويجعله بدل أن يموت مرَّةً يموت مراتٍ، سؤالٌ تراه في أعين الناس المستضعَفة المقهورة التي لا تجد للنجاة سبيلًا؛ فينعدم عندها المفرُّ كما ينعدم عند الكَفرة والعصاة يوم القيامة في قوله تعالى: ﴿يَقُولُ ٱلْإِنسَٰنُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ ٱلْمَفَرُّ ﴿١٠﴾ كَلَّا لَا وَزَرَ ﴿١١﴾﴾[1]، كذلك لا سبيل للهرب والنجاة من بطش الحكَّام وقهرهم، وكلُّ شيءٍ يُعلَّل بأنَّه قضاءٌ وقدرٌ، وفي هذا يقول الشاعر مستحضرًا معاني القرآن الكريم[2]:

(١) سورة القيامة، الآيتين (١٠، ١١).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٥٣).

إِذَا شَكَا

يُوضَعُ فِي شَرَابِهِ سُمٌّ

.. قَضَاءٌ وَقَدَرْ

لَا دَرْبَ.. كَلَّا لَا وَزَرْ

لَيْسَ مِنَ الْمَوْتِ مَفَرّْ.

وحين يتساءل الشاعر في قصيدة (إذا الضحايا سئلت)، وهو توظيفٌ واضحٌ للمعنى الوارد في النَّصِّ القرآنيِّ: ﴿وَإِذَا ٱلْمَوْءُۥدَةُ سُئِلَتْ ﴿٨﴾ بِأَىِّ ذَنۢبٍ قُتِلَتْ ﴿٩﴾﴾[1] فما إجابة الحاكم عن سبب القتل والقمع والغياهب التي يُدَسُّ فيها الناس؟ فيقول[2] :

إِذَا الضَّحَايَا سُئِلَتْ

بِأَيِّ ذَنْبٍ قُتِلَتْ

لَانْتَفَضَتْ أَشْلَاؤُهَا وَجَلْجَلَتْ

بِذَنْبِ شَعْبٍ مُخْلِصٍ

لِقَائِدٍ عَمِيلْ.

الشاعر هنا يُساوي بين الموءودة التي دُسَّت في التراب لا لشيءٍ إلَّا لأنَّها أنثى جاءت لتُسوِّد وجه أبيها عالي الشأن في قومه وبين الشعب المظلوم الذي يكتم في صدره آهاته وآلامه وخوفه الذي يخشى أن يستشعره الوالي فيدسه تحت الأرض، ويعيب الشاعر -أيضًا- من خلال هذه الأبيات على هذا الشَّعب الإخلاص في مكانه الخطأ، فكيف يلتقي الإخلاص والعمالة؟ فالملايين تنام على جوعٍ وخوفٍ وقهرٍ وتفيق على اضطهادٍ وعبوديَّةٍ وليس أمامهم إلَّا الصبر الجميل، ويقدِّمون أرواحهم فداءً للوطن ولكنَّ أحلامهم تحوَّلت إلى كذبةٍ، فالوطنية التي تشربوها أكبر كذبةٍ دفع المخلصون والفدائيون ثمنها، ويقول الشاعر في هذا المقام أيضًا[3]:

(١) سورة التكوير، الآيتين (٨، ٩).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٣٢).

(٣) المرجع نفسه، (ص١٠٢- ١٠٣).

نَحْنُ بِالدَّهْشَةِ أَوْلَى مِنْ سِوَانَا

فَدِمَانَا

صَبَغَتْ رَايَةَ فِرْعَونَ

وَمُوسَى فَلَقَ الْبَحْرَ بِأَشْلَاءِ الْعِيَالْ

وَلَدَى فِرْعَونَ قَدْ حَطَّ الرِّحَالْ

ثُمَّ أَلْقَى الْآيَةَ الْكُبْرَى

يَدًا بَيْضَاءَ... مِنْ ذُلِّ السُّؤَالْ

أَفْلَحَ السِّحْرُ

فَهَا نَحْنُ بِيَافَا نَزْرَعُ الْقَاتَ

وَمِنْ صَنْعَاءَ نَجْنِي الْبُرْتُقَالْ.

جعل الشاعر من الفدائيَّة التي قدَّمها الوطنيون من أجل أوطانهم كقصَّة موسى منقذ بني إسرائيل من فرعون، وانقلب السحر على الساحر، ولكن في أوطاننا غلب السحر وفاز الساحر؛ فبعد دفاع الشعب عن شرف الوطن قدَّمه الحكَّام على طبق من ذهبٍ للساحر الأكبر (الغرب) وخذل الوطنية وحبَّ الوطن والشرف معًا مثلما خذل بنو إسرائيل موسى عليه السلام.

٤ - التناصُّ مع الحديث الشريف على مستوى المعنى واللفظ:

أ- على مستوى المعنى:

عجَّت نصوص أحمد مطر بالإحالات إلى الخطاب الدينيِّ بكلِّ صوره، فقد تفاعل معها بقوَّةٍ من خلال توظيفها وتوظيف دلالتها العميقة؛ ومن صور ذلك بعدما تعرفنا على آليَّات تناصِّه مع القرآن الكريم نجده هنا يعتمد على بعض الأقوال المأثورة عن الرسول ﷺ؛ وذلك للارتباط العميق بين روحه وروح الدِّين الإسلاميِّ الحنيف.

وفي معرض حديثه عن المسؤوليَّة الموكَّلة للولاة والحكَّام من أجل رعاية المواطن والوطن وحمايته والحفاظ عليه وظَّف الحديث الشريف: "كُلُّكم راعٍ وكلُّكم مسئولٌ عن

رعيَّته، الأمير راعٍ وهو مسئولٌ، والرَّجل راعٍ على أهله وهو مسئولٌ، والمرأة راعيةٌ على بيت زوجها وهي مسئولةٌ، أَلَا فكلُّكم راعٍ وكلُّكم مسئولٌ"[١].

يقول الشاعر[٢]:

زَعَمُوا أَنَّ لَنَا

أَرْضًا، وَعِرْضًا، وَحَمِيَّةْ

وَسُيُوفًا لَا تُبَارِيهَا الْمَنِيَّةْ

زَعَمُوا..

فَالْأَرْضُ زَالَتْ

وَدِمَاءُ الْعِرْضِ سَالَتْ

وَوُلَاةُ الْأَمْرِ لَا أَمْرَ لَهُمْ

خَارِجَ نَصِّ الْمَسْرَحِيَّةْ

كُلُّهُمْ رَاعٍ وَمَسْئُولٌ

عَنِ التَّفْرِيطِ فِي حَقِّ الرَّعِيَّةْ

وَعَنِ الْإِرْهَابِ وَالْكَبْتِ

وَتَقْطِيعِ أَيَادِي النَّاسِ

مِنْ أَجْلِ الْقَضِيَّةْ.

فالمفارقة واضحةٌ بين ما حذَّر منه الحديث الشريف من ضياع الأمانة من بين أيدي أصحابها الذين أوكلت إليهم؛ وهي رعاية مَن تحت كفالتهم، في حين أنَّ الشاعر يقرُّ التهمة، فالتفريط قد وقع وانتهى وأنَّكم مسئولون عمَّا وقع وهو في أعناقكم إلى يوم الدِّين.

---

(١) محمد بن إسماعيل البخاري، الصحيح (فتح الباري)، تحقيق وتعليق: الشيخ عبد العزيز بن باز، دار الفكر، بيروت– لبنان، كتاب النكاح، باب: قووا أنفسكم وأهليكم نارًا، حديث رقم ٥١٨٨، (ج١٠)، (ص٣١٧).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٧٢).

ب- على مستوى اللفظ:

وفي موضعٍ آخرَ من مواضع تناصِّ الشاعر مع الحديث الشريف في قصيدته "أُرجوزة الأوباش" التي استوحى مغزاها من الحديث الشريف: "وَفِّروا اللِّحَى وحُفُّوا الشَّوارِب"[(١)]؛ حيث تناصَّ الشاعر لفظيًّا مع هذا الحديث حين قال[(٢)]:

قَادَتْنَا أَنْصَابْ
أَشْرَفُهُمْ نَصَّابْ
فِي حَرْبِهِمْ نُصَابْ
وَوَاجِبُ الْوَاعِظِ قَوْلُ الْوَاجِب
تُرْمَى لَنَا فِي الْبَابْ
مَوَاعِظَ الْأَرْبَابْ
قُلْ يَا أُولِي الْأَلْبَابْ
قُصُّوا مِنَ الْجِلْبَابْ
وَأَعْفُوا اللِّحَى.. وَقَصِّرُوا الشَّوَارِب.

يوظِّف الشاعر هنا المعنى للسُّخرية من الحكَّام؛ فهم لا يحملون من هذا الدِّين إلَّا شكله وفي داخلهم ذِلَّةٌ ونفاقٌ وخيانةٌ والأمَّة من ورائهم في تدهورٍ وانحطاطٍ، ويُعزِّز الشاعر بذلك موقفه في قصيدة "أسباب النزول"؛ فالإسلام جاء ليرفع من شأن المسلمين والأمة الإسلامية ويُزلزل الأرض تحت أقدام أعدائهم وأعدائها كما فعل بفرعون وأقرانه من الطغاة، فيقول[(٣)]:

فَإِذَا كَانَ
فِرْعَونُ حَبِيبَ الرَّحْمَن
وَالْجَنَّةُ فِي يَدِ هَامَان
وَالْإِيمَانُ مِنَ الشَّيْطَان

(١) صحيح البخاري، (ج٤)، (ص٣٩).
(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٧٤).
(٣) السابق، (ص٣٦- ٣٧).

فَلِمَاذَا نَزَلَ الْقُرْآن
أَلِكَيْ يُهْدِينَا مِسْوَاكًا
نَمْحُوَ فِيهِ مِنَ الْأَذْهَان
بِدْعَةَ مَعْجُونِ الْأَسْنَان
أَمْ لِيُفَصِّلَ دِشْدَاشَاتٍ[(١)]
تُشْبِهُ أَنْصَافَ الْقُمْصَان
أَلِذَلِكَ قَدْ نَزَل؟
كَلَّا...

فلفظة المسواك هنا تتناصُّ مع ما نُقل عن الرسول ﷺ أنَّه إذا قام من الليل يَشُوص فاهُ بالسِّواك[(٢)]، ولكنَّ المفارقة هنا أنَّ الشاعر استخدمه سخريةً من الحكَّام الذين أخذوا الظاهر ونسوا الباطن وأخذوا السُّنَّة وأعرضوا عن الفرض وحصروا الدِّين في أزيائهم وعاداتهم الفارغة من الجوهر والقيم التي نادى بها أشرف الخلق.

ويظلُّ الشاعر في زحمة الأسى يُردِّد قناعته بضرورة التغيير مؤكِّدًا أنَّ الثورة على الأنظمة هي السبيل المختصَر للتَّخلُّص من وباء الحكَّام، وعلى الشعب –في نظره– غسل أدمغته ورفض الظُّلم الذي تمارسه الأنظمة بحقِّه وأن يقاطع الخطابات المسمَّمة، موظِّفًا بذلك الحديث الشريف: "مَا أَسْكَرَ كَثِيرُهُ فَقَلِيلُهُ حَرَامٌ"[(٣)]، فهذه بوادر التغيير والتحرر حيث قال[(٤)]:

(١) دشداشات: جمع دشداشة، وهو ثوب أغلب مناطق جزيرة العرب، وهو القميص، وهو لباس الرجل العربي من قماش أبيض اللون، وهو عبارة عن قطعة واحدة تغطي معظم الجسم.

(٢) السواك سُنَّة استحبها الرسول ﷺ للمسلمين من أجل طهارة الفم ونظافته مرضاة لله تعالى، وقد ثبت من حديث عائشة رَضِيَ اللَّهُ عَنْهَا قالت: قال رسول الله ﷺ: "السِّواكُ مَطْهَرَةٌ للفَمِّ مَرْضَاةٌ للرَّبِّ"، علقه البخاري في صحيحه، (٢/ ٢٧٤)، ووصله أحمد (٦/٤٧)، والنسائي(١/٥٠)، والسواك مستحبٌّ في كلِّ الأوقات من ليل أو نهار، وهنا وظفه الشاعر للسخرية من الحكام الذين خالفوا القاعدة واتبعوا القشور.

(٣) أبو داود سليمان بن الأشعث السجستاني، السُنن، تحقيق: صدقي محمد جميل، دار الفكر، بيروت– لبنان، (مج ٣)، (ص٣٢٦).

(٤) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٢٨– ١٢٩)، وينظر: (ص٢٩، ٣٠، ٣٨، ٣٩).

تُرِيدُ أَنْ تُمَارِسَ النِّضَالْ

تَعَالْ

كُلُّ كَثِيرٍ مُسْكِرٍ.. قَلِيلُهُ حَرَامْ

فَأَعْلِنِ الصِّيَامَ عَنْ إِذَاعَةِ النِّظَامْ

وَأَعْلِنِ الصِّيَامَ عَنْ صَحَافَةِ النِّظَامْ

وَأَعْلِنِ التَّوْبَةَ أَلْفَ مَرَّةٍ

عَنْ خُطَبِ الْحُكَّامْ

وَاسْتَغْفِرِ اللَّهَ عَلَى عُمْرٍ مَضَى

صَدَّقْتَ فِيهِ مَرَّةً وَسَائِلَ الْإِعْلَامْ.

الشاعر هنا يُحيل على الخطاب الدينيِّ ودلالته بعد التفاعل معه من خلال إقامة علاقةٍ جدليَّةٍ، ثمَّ الانتقال بدلالة هذا الخطاب إلى حيِّزٍ معنويٍّ آخرَ يوظِّفه خدمةً لنَصِّه، بكلِّ ما يحمل هذا النصُّ من دلالاتٍ على الحرمة القاطعة لأيِّ نوعٍ مُسكرٍ، ونحن نرى هذا المعنى يتجسَّد في حركة الاستماع إلى كلِّ ما يتصل بالنظام الرسمي، فالضرر واقعٌ في الحالتين سواء كان في السُّكْر أو الاستماع.

ويبقى شعر مطر زاخرًا بمعاني القرآن والحديث الشَّريف؛ فهو لا يكتفي بالإحالة إليه وإنَّما يستنزله في نَصِّه الشِّعريِّ ويستنسخ منه وجوهًا عديدةً للدلالة والصورة والبيان.

٥- التناص مع الإنجيل:

أمَّا الإنجيل فقد تعامل معه مطر باحترامٍ واقتبس منه قصَّة بولس، فقد كان "للكِتاب المقدَّس دوره المهمُّ والفعَّال في أدب وحياة قطاعٍ عريضٍ من مسيحيِّ العالم العربي، فلا غضاضة أن تتسرَّب فقراته وعباراته وألفاظه إلى أشعارهم"[(١)]، وتناصُّ أحمد مطر مع الإنجيل قد تمثَّل في قصيدة (إنجيل بوليس)[(٢)]:

(١) علاء الدين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، (ص١١٣).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٤٢)، وينظر أيضًا: (ص٣٤، ٤٨، ٥٨).

فِي الْبَدْءِ كَانَ الْكَلِمَةْ
وَيَوْمَ كَانَتْ أَصْبَحَتْ مُتَّهَمَةْ
فَطُورِدَتْ
وَحُوصِرَتْ
وَاعْتُقِلَتْ
.. وَأَعْدَمَتْهَا الْأَنْظِمَةْ
*****
فِي الْبَدْءِ كَانَ الْخَاتِمَةْ.

٦- التناص مع النصوص الشِّعريَّة القديمة:

للشاعر مكتسباتٌ ثقافيَّةٌ واسعةٌ تدلُّ على سعة اطلاعه وشغفه بالموروث الحضاري العربي الإسلامي إلى جانب براعته في عملية الإسقاط؛ الأمر الذي جعله بارعًا في تخيُّر الكلمة حسب الموقف والمعنى حسب القضيَّة.

ومن النصوص الشِّعريَّة القديمة التي وطأها مطر بقلمه وإعادة كتابتها في صياغةٍ متينةٍ ومحكمةٍ قوله[١]:

أَيْنَ تَمْضِي؟
رَقْمُ النَّاقَةِ مَعْرُوفٌ
وَأَوْصَافُكَ فِي كُلِّ الْمَخَافِرْ
وَكِلَابُ الرِّيحِ تَجْرِي
وَلَدَى الرَّمْلِ أَوَامِرْ
أَنْ يُمَاشِيكَ لِكَيْ يَرْفَعَ بَصَمَاتِ الْحَوَافِرْ
خَفِّفِ الْوَطْءَ قَلِيلًا
فَأَدِيمُ الْأَرْضِ مِنْ هَذِي العَسَاكِرْ
لَا تُهَاجِرْ.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٤٩٨).

عانى الشاعر من الملاحقة والمخافر بسبب موقفه المعادي ورأيه الرافض لسياسة بلاده قلبًا وقالبًا، وممَّا شهده من دقَّةٍ في الملاحقة وتتبُّع أثره ومقدار المجنَّدين لغرض المراقبة حتى في العطفات؛ وذلك لمناهضة ومحاربة الحركات التوعويَّة والتحرُّريَّة التي تهزُّ كيان السياسات وحاكمها، لقد استلهم عيون الشِّعر العربيِّ العتيق والخالد، فها هو يُعيد قراءة أبيات الشاعر الكبير أبي العلاء المعرِّي التي قال فيها[١]:

خَفِّفِ الْوَطْءَ مَا أَظُنُّ أَدِيمَ الْـ أَرْضِ إِلَّا مِنْ هَذِهِ الْأَجْسَادِ

ومن أمثلته كذلك نجده يقول[٢]:

وَضُبَاحُهَا يَعْلُو

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ

أَلَا انْجَلِ

يَأَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ

أَلَا انْجَلِ

وَاللَّيْلُ فِي النَّزْعِ الْأَخِيرِ

هَوَى بِقُوَّتِهِ الْوَهَنْ

وَهَوَتْ قُصُورُ ظَلَامِهِ

وَهَوَتْ مَلَايِينُ النُّجُومِ

فَعَرْشُهُ يُلْقَى غَدًا

لِيُبَاعَ فِي سُوقِ النَّهَارِ بِلَا ثَمَنْ.

والشاعر هنا ينظر إلى إحدى المعلقات الخالدة لامرئ القيس الكِنْدي القائل[٣]:

أَلَا أَيُّهَا اللَّيْلُ الطَّوِيلُ أَلَا انْجَلِي بِصُبْحٍ وَمَا الْإِصْبَاحُ مِنْكَ بِأَمْثَلِ

(١) أبو العلاء المعري، ديوان المعري، قصيدة سقط الزند، دار صادر، بيروت، ١٩٨٠م، (ص٠٧).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٣١).

(٣) ديوان امرئ القيس، شرحه: عبد الرحمن المصطفاوي، مطبعة ثامن الحجج، سوريا، ط١، ١٤٢٥هـ، (ص٤٩).

لقد اجتزأ الشاعر الشطر الأوَّل من البيت وكرَّره في قصيدته، وقد صنع هذا التناصُّ فضاءً دلاليًّا كبيرًا في كون الشاعر يبحث عن بزوغٍ لليلٍ طالت وطأته وهمومه، والوحدة التي يبثُّها الليل رغم نجومه المتراصَّة فهو معتمٌ وسرمديٌّ، واللَّيل في تجربة أحمد مطر هو الظُّلم المستمرُّ في مجتمعه والقهر الدائم الذي يحاول الشاعر الهروب منه، فالظُّلم يجب أن يزول ولابدَّ للشمس أن تبزغ.

وقوله –أيضًا– في قصيدة "برقيَّة عاجلة إلى صفيِّ الدِّين الحلِّي"[1][2]:

سَلُوا بُيُوتَ الْغَوَانِي عَنْ مَخَازِينَا وَاسْتَشْهِدُوا الْغَرْبَ هَلْ خَابَ الرَّجَا فِينَا
سُودٌ صَنَائِعُنَا، بِيضٌ بَيَارِقُنَا خُضْرٌ مَوَائِدُنَا حُمْرٌ لَيَالِينَا.

لقد نسج مطر قصيدته هذه على نغم صفيِّ الدِّين الحلِّي وأخذ منه نبرة الكلام والموسيقى وأحدث مفارقةً مؤلمةً تتمُّ عمَّا كنَّا عليه كأمّةٍ وما صرنا إليه، فقديمًا كانت أمَّةً ديدنها ابتغاء شرف المعالي ورايتها موحَّدةٌ وعقيدتها واحدةٌ ومنهجها الشريعة السَّمحاء والسَّريرة النَّقيَّة، أمَّةً تصطبغ سيوفها احمرارًا بدماء أعدائها تُحيل نهارهم إلى ليالي سرمديَّة، أمّةً أقامت الدُّنيا ولم تقعدها يوم استنجدت امرأةٌ بالمعتصم، أمَّةً تفيض اخضرارًا وخيرًا على أهلها، وبهذه الرِّفعة والعزِّ وقف صفيُّ الدِّين الحلِّي قائلًا:

سَلِ الرِّمَاحَ الْعَوَالِي عَنْ مَعَالِينَا وَاسْتَشْهِدِ الْبِيضَ هَلْ خَابَ الرَّجَا فِينَا
بِيضٌ صَنَائِعُنَا سُودٌ وَقَائِعُنَا خُضْرٌ مَرَابِعُنَا حُمْرٌ مَوَاضِينَا.

ولكنَّ مطر هنا يأتي من خيبة الرجاء وقوَّة البلاء؛ فقد تخلَّى الولاة عن الثَّوابت، وتهادوا الأغاني والغواني، وتخلَّى ولاة الأمر عن أمور بلدانهم وقضايا شعوبهم وانشغلوا بملء البطون، وتشتَّتت كلمتهم وغرَّبوا شعوبهم.

---

(١) صفي الدين الحلي (٦٧٧/٧٥٧هـ): هو أحد أعلام الشعر والأدب في المدة التي تلت سقوط بغداد وغلبة التتار على معظم المنطقة الشرقية، وهو مؤلِفٌ وأديبٌ ومصنفٌ وشاعرٌ، نشأ في الحِلَّة، وتنقل في البلاد تاجرًا، وقصد الملوك والأمراء شاعرًا، واكتسب شهرةً واسعةً في الشعر والتأليف معًا، واتسع ديوانه الكبير لأغراض شتى، وعالجت مؤلفاته شؤونًا من الأدب والفن، فبرَّز في زمانه وصار حلقةً مهمةً في حلقات تاريخ الأدب العربي لهذا العصر، ينظر: محمد إبراهيم حور: صفي الدين الحلي (حياته وآثاره وشِعره)، دار الفكر المعاصر للنشر، بيروت– لبنان، ١٩٩٠، (ص٩–١٠).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٠٢).

٧- التناص مع المثل واللُّغز:

إنَّ إدراج البعد الثقافيَّ والفكريَّ للأمَّة في العمل الأدبيِّ هو محاولةٌ جادَّةٌ لاستحضار قصةٍ أو حدثٍ سُجِّل بقوَّةٍ في فترةٍ زمنيةٍ ومكانيةٍ معيَّنةٍ وترك أثرًا قويًّا حتى صار مرجعًا يستند إليه في مواقفَ مشابهةٍ[(١)]، ولا يسعى الأديب في هذا التوظيف إلى أيِّ شروحٍ بحيث يستفز القارئ بالوقوف على التفاصيل في ذهنه، وإنَّما يدع له حريَّة الاستحضار والتخيُّل؛ ومن أمثلة ذلك عند أحمد مطر قوله:

هَذِهِ خَمْسَةُ أَبْيَاتٍ

كَخَمْسِينَ مَقَال

هِيَ أَقْصَى مَا يُقَال

وَالَّذِي يَسْأَلُ

عَنْ مَعْنَى سُطُورِي

يَجِدُ الْمَعْنَى مُذَابًا

فِي السُّؤَال

***

قَالَ: أَمْسَكْتُ بِلِصٍّ

يَا رِجَال

قِيلَ: أَحْضِرْهُ.. فَقَال:

حَمْلُهُ يُهْلِكُنِي

(١) المثل من الأجناس الأدبية الموروثة، ويكون له موردٌ ومضربٌ، وهو يختصر قصةً تتحدث عن تجربةٍ معينةٍ مرَّ بها أشخاصٌ في زمنٍ معينٍ، يتداولها الناس عندما يعيد الزمن نفسه على شكلٍ مختلفٍ، بينما الوقائع التي قيلت فيها هذه الأمثال نعيشها في أي زمنٍ، أما القصة الشعبية فهي إحدى الخصوصيات الثقافية التي يتسم بها شعبٌ من الشعوب، وقد ينفرد شعبٌ ما بترديد مجموعةٍ منها، وقد يشترك فيها مع غيره من الشعوب مع وجود اختلافاتٍ بسيطةٍ كلٌ حسب أسلوبه ولهجته.

قِيلَ: دَعْهُ.. وَتَعَال

قَالَ: حَاوَلْتُ وَلَكِن

هُوَ لَا يَتْرُكُنِي.

لقد تناصَّ الشاعر هنا مع المثل الشَّعبيِّ المتداول بكثرةٍ حول التصاق الهمِّ بصاحبه وتورُّطه به: «أنا تاركه وهو لا يتركني» رغم أنَّه حاول الهرب منه وأنَّه لا يد له فيه، فهكذا المواطن العربيُّ تلفَّق له التُّهم وتُصادَر حريَّته فقط لأنَّه ابتُلِيَ بانتمائه لموطن الظُّلم والقهر، فهو يحاول الهروب من واقعه المرير ولكنَّه متشبِّثٌ به.

أمَّا اللُّغز فقد تمثَّل في قول الشاعر:

قَالَتْ أُمِّي مَرَّةْ

يَا أَوْلَادِي

عِنْدِي لُغْزٌ

مَنْ مِنْكُمْ يَكْشِفُ لِي سِرَّه؟

تَابُوتٌ قِشْرَتُهُ حَلْوَى

سَاكِنُهُ خَشَبٌ...

وَالْقِشْرَةُ

زَادٌ لِلرَّائِحِ وَالْغَادِي

قَالَتْ أُخْتِي: التَّمْرَةْ

حَضَنَتْهَا أُمِّي ضَاحِكَةً

لَكِنِّي خَنَقْتُنِي الْعَبْرَةْ

فَقُلْتُ لَهَا:

بَلْ تِلْكَ بِلَادِي.

واللغز[1] في العادة سؤالٌ غامضٌ تَصعب أحيانًا الإجابة عنه، كما أنَّه كلامٌ مجازيٌّ يحمل أكثر من دلالةٍ، وقد تمثَّل اللُّغز هنا في كون البلاد أضحت زادًا للرائح والغادي، فبلاد الخيرات استهوت اللئام، فقشرتها حلوةٌ تُسيل لُعابَ الجشع والطمع، وقد قدَّمت الأمُّ هذا اللغز وعادةً ما تكون الألغاز للسَّمر والتسلية، ولكن موضعه ها هنا ولَّدَ الألم في نفس الشاعر؛ لأنَّ إجابة اللُّغز هي الوطن الذي أنهكه استنزاف ثروته وخيراته.

ثانيًا: السُّخرية[2]:

غالبًا ما يُروِّح الإنسان عن نفسه بطرقٍ يحاول من خلالها الضَّحك أو التعبير عن حالة شعوريَّةٍ بواسطة الضحك، وللنَّاس في مواجهة مواقف الحياة أساليب شتى؛ منها:

---

(١) اللغز: جنسٌ من الأدب الشعبي، يتكون من مجموعة الألفاظ والكلمات المنمَّقة والجميلة ذات الجرس الجميل، وتحمل معنيين في آنٍ واحدٍ؛ معنًى مضمرًا خفيًّا يبحث السامع عن إجابته، ومعنًى آخرَ ظاهرًا يورَد في حيثيات الكلام، وتندمج في الألغاز ثقافات الشعوب، ومعلوماتها متنوعةٌ، وموضوعاتها مختلفةٌ، إلى جانب تركيزها على التفكير والتأمل والقدرة على التمييز بين الظاهر والمضمر.

(٢) السخرية: فنٌ قديمٌ عرفته المجتمعات في ممارستها لأنشطة الحياة اليومية، وقد مارسها الإنسان والأدباء خاصة على امتداد العصور، وقد كاد النقاد على أن يجمعوا على أن السخرية من مبدأ الاستهزاء والضحك؛ فقد قال ابن منظور: "سخر منه هزء به"، ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مادة: سخر، وقد وردت في بعض آي القرآن تحمل المعنى نفسه –أي الاستهزاء والضحك؛ حيث قال الله تعالى: ﴿ فَٱتَّخَذْتُمُوهُمْ سِخْرِيًّا حَتَّىٰٓ أَنسَوْكُمْ ذِكْرِى وَكُنتُم مِّنْهُمْ تَضْحَكُونَ ﴿١١٠﴾ ﴾ [سورة المؤمنون، الآية ١١٠].

أمَّا السخرية في الأدب شعرًا أو نثرًا فلها جذور في التاريخ، وقد مَثَّلت بفعاليتها كسر المعتاد والجمود في بعض الكتابة، فشكلت بذلك الحياة بكل تفاصيلها مرة ضاحكة ومرة عابسة، وأما بواعث السخرية في الأدب فاختلفت من عصر إلى آخر ومن شخص لشخص ومن حالة اجتماعية إلى سياسية إلى فكرية، ولهذا يمكن القول بأن السخرية لون من ألوان الهجاء الذي يتناول قضية معينة بأسلوب التهكم والنكتة، ليس لغاية الضحك بل لخدمة قضية شائكة، و"تستطيع القول:... إنها تعني القهر والتذليل وإخضاع الآخر، فهي مرادفة للشعور بالأفضلية والنظر للآخرة نظرة دونية"، ينظر: شمس واقف زاده، الأدب الساخر: أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية، فصلية دراسات الأدب المعاصر، (السنة الثالثة)، (العدد الثاني عشر)، (ص١٠٣).

وترتبط السخرية بنقد الظواهر التي يعتريها بعض الخلل، وتثير الضحك من خلال طريقة تعبيرها عن ذلك، وفي الحقيقة "تعدَتْ ذلك إلى أن تلاحظ أن وراء هذا الخلل الظاهري خللًا باطنيًّا يُهدد جوهر العالم"، أدونيس، ص٤٠، نقلًا عن: فاطمة حسين العفيف، الجانب النفسي للسخرية في الشعر العربي المعاصر: محمد الماغوط ومحمود درويش وأحمد مطر نماذج، دراسات، العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، (مج٤٣)، (العدد٣)، ٢٠١٦م، (ص٢٤٣٥).

الضحك الذي اتَّخذ أشكالًا متعدِّدةً على سبيل الألغاز والأحاجي والنُّكت، "وتكمن دافعيَّة الإنسان إلى الضحك في التنفيس عن الآلام المكبوتة ورؤية الأشياء على غير ما يعهده الإنسان، وقد يكون الضحك نوعًا من التعالي فوق كروب الحياة ومظاهر الصِّراعات الماديِّة فيها"[١].

ويشير إلى هذا الأمر الأديب الكبير محمود عبَّاس العقاد فيقول: "هناك ضحك السُّرور والفرح، وهناك ضحك السُّخرية والازدراء، وهناك المزاح والطَّرب، وهناك ضحك المودَّة وضحك الشَّماتة والعداوة، وهناك ضحك المفاجأة والدَّهشة"[٢]، والظُّروف الحياتيَّة التي أصبحنا نعيشها أضحت في غاية الضَّحك الذي يبعث رسالةً تَخطُّها الآلام القاسية ويُعبِّر عن روحٍ تتعذَّب ويُلْمِح إلى أنَّ الرُّوح ناقمةٌ وغاضبةٌ.

والضحك في تجربة مطر ممزوجٌ بالمرارة واليأس، وقد استدعى له النُّكتة التي تختلف كلَّ الاختلاف في جوهرها عن النُّكتة التي يطلقها العامَّة، بل هي وسيلةٌ فعَّالةٌ يستخدمها الشعراء الساخطون على واقعهم معبِّرين بذلك عن غضبهم جرَّاء النفاق الاجتماعي والأوضاع المزرية والأحوال المتعثِّرة، "فالضحك والفكاهة[٣] من موجبات الإبداع ومسبِّبات تنشيط العقل والخيال والحسِّ الاجتماعي، بل هو وسيلة إيجاد نوعٍ من العلاقات المشتركة بين الناس"[٤]، كما أنَّ التَّهكُّم والسخرية "سلاحٌ فعَّالٌ من أسلحة

---

(١) عباس محمود العقاد، جحا الضاحك المضحك، دار الكتاب العربي، بيروت–لبنان، ط١، ١٩٨٦م، (ص١٧).

(٢) المرجع نفسه (ص١٧).

(٣) اعتقد الكثير من الدارسين أنَّ "النفس البشرية تبحث في الفكاهة عن منفذٍ للتنفيس عن آلامها، وتسعى عن طريق النكتة نحو التهرب من الواقع الذي كثيرًا ما يثقل كاهلها، وتبدد ما ترسب في الأعماق والهواجس الكئيبة، وتعتقها مما يغلُّها من قيود الفقر والفشل"، ينظر: إبراهيم زكريا، أبو حيان التوحيدي، (ص٢٥٠)، ويشير أرسطو في أكثر من موضعٍ تحدَّث فيه عن الملهاة والكوميديا إلى أن النكتة والدعابة ظواهرُ نفسيةٌ تصدر عن الطبيعة البشرية المتناقضة.

(٤) عباس محمود العقاد، جحا الضاحك المضحك، (ص١٨).

المفارقة اللفظية التي تدلُّ عليها وتبشِّر بها؛ فالخطاب التهكُّميُّ الساخر أرضٌ خصبةٌ لنموِّ المفارقات وتكاثرها"[١].

ويُعدُّ استحضار النُّكتة ومسحة السُّخرية درجةً من درجات الوعي الإبداعي ومن أهمِّ عناصر تفاعل المتلقِّي والنَّص؛ وذلك لِما ينطوي عليه من عمليَّاتٍ عقليَّةٍ متناميةٍ مع الخيال والحسِّ الاجتماعيِّ للحصول على علاقاتٍ مشتركةٍ بين المبدع والمجتمع.

وقد ورد في اللِّسان "سخر منه وبه: هزئ به، والسُّخْرَة: الضُّحْكَة، ورجل سُخَرَةٌ: يسخَرُ من الناس، وسُخْرَةٌ: يُسْخَرُ منه"[٢]، وفي قوله تعالى: ﴿ وَإِذَا رَأَوْا ءَايَةً يَسْتَسْخِرُونَ ﴿١٤﴾ ﴾[٣]، وقوله أيضًا: ﴿ فَٱتَّخَذْتُمُوهُمْ سِخْرِيًّا حَتَّىٰٓ أَنسَوْكُمْ ذِكْرِى وَكُنتُم مِّنْهُمْ تَضْحَكُونَ ﴿١١٠﴾ ﴾[٤]، وقد نقل الأزهريُّ عن الفرَّاء قوله: "يُقال: سخرت منه ولا يقال: سخرت به، وقد أجازهما الأخفش، فقال: سخرت منه وسخرت به كلاهما"[٥].

ولقد وظَّف أحمد مطر النُّكتة الساخرة بكثرة في شعره؛ وذلك للسُّخرية من تناقضات الحياة عندما استوحش عقله القناعة المنطقيَّة لِما يحدث؛ لأنَّه غريبٌ عن عرف الإنسانيَّة وغير مألوفٍ فيُثير الضَّحك المعبِّر عن موقفٍ صادم.

وقد استَخْدَم من السُّخرية ألوانًا عديدةً؛ مثل: التَّهكُّم والهجاء والاستهزاء، و"تتشكَّل شعريَّة النُّكتة من خلال تكشُّف قدرة الشاعر عن طاقةٍ تعبيريَّةٍ تكتنز بروحٍ خصبةٍ قائمةٍ على التركيز والدِّقة والمفاجأة في آنٍ واحدٍ"[٦].

وقد عُرِّفت السُّخرية بوجهٍ عامٍ بأنَّها: نوعٌ من الاستهزاء وإلقاء الكلام بعكس جوهره والتظاهر بالجهل، وهي "نوعٌ من الهزء قوامه الامتناع عن إسباغ المعنى الواقعيِّ كله على

---

(١) نوال بن صالح، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، دراسة نقدية في تجربة محمود درويش، (ص٧٣).
(٢) ابن منظور: لسان العرب: مادة (سخر).
(٣) سورة الصافات: الآية (١٤).
(٤) سورة المؤمنون: الآية (١١٠).
(٥) الزبيدي، تاج العروس: مادة (سخر).
(٦) ابن صالح نوال، شعر النكتة عند أحمد مطر، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، العدد الخامس، ٢٠٠٩م، ينظر المقدمة (ص أ).

الكلمات والإيحاء عن طريق الأسلوب وإلقاء الكلام بعكس ما يقال، وتتركَّز على طريقةٍ في طرح الأسئلة مع التظاهر بالجهل وقول شيءٍ في معرضٍ آخر"[١].

ويختفي خلف النُّكتة قصدٌ ورسالةٌ لا ينتبه لهما إلَّا المنتبهون لتلك الشيفرات، وقد قال هنري برغسون: "لا مُضحِك إلَّا ما هو إنساني، والنُّكتة هي محاولة قهر القهر وهتاف الصَّامتين"[٢]، والعلاقة بين السخرية والفكاهة تكمن في المادَّة المضحكة أو الطريقة التي يُلقي بها المتحدِّث القول وهو ما يضحك، ولكنَّ هذا الضحك ينقسم قسمين؛ "أحدهما: ليس له غرضٌ أو هدفٌ إلا الإضحاك، وهو الفكاهة، وقسم ثانٍ: وله غرضٌ هادفٌ واضحٌ، وهو السُّخرية"[٣].

وتعدُّ السُّخرية من أكثر الفنون تعقيدًا وصعوبةً إذا كانت تستدعي فكرًا وذكاءً معيَّنًا؛ ولذلك تعدُّ سلاحًا سلميًّا، ولكنَّه خطيرٌ في أيدي الأدباء والمفكرين في مواجهتهم للمواقف والظروف ومجابهة الظلم والاستبداد، ونقد العادات والبدع المستحدثة في الأمم والشعوب المستضعفة ومواجهة أمراض المجتمع من نفاقٍ وتخلُّفٍ وتجهيلٍ.

وقد شقَّ شاعرنا هذا الطريق باحترافيَّةٍ وبإرادةٍ صلبةٍ في الحياة والإبداع، وتحدَّى في ذلك كلَّ المعوِّقات من نفيٍ ومطاردةٍ وتضييقٍ، ولكنَّ الوطن ظلَّ يرتحل معه من ملجأٍ إلى آخرَ، وقد واجه في ذلك غربةً قاتلةً وتشرذمًا جابهه بالرَّفض والتمرَّد والتحدِّي، وكانت السُّخرية شعاره وديدنه، تتناغم مع الحدث وتنبع بتلقائيَّة حتى كأنَّها فطرةٌ مفطورٌ عليها.

يكتسب مطر مهارةً وموهبةً فذَّةً أكسبت القصيدة تدفُّقًا جديدًا ولونًا متميِّزًا على الساحة الأدبية المعاصرة، وتمثَّل السخرية لدى شاعرنا براعةً ولعبةً ذكيَّةً لا يجيدها إلَّا من كان في مستوًى عالٍ من الذَّكاء والفطنة، ولهذا كانت سخرية مطر ميزةً ميَّزته عن الكثير من شعراء زمانه؛ لأنَّه وظَّفها بوعيٍ خدمةً للقضيَّة أولًا، وللنَّصِّ الشِّعريِّ ثانيًا.

---

(١) عبد النور جبور، معجم المصطلح الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٠، (ص١٣٨).

(٢) سوزان عكازي، السخرية في مسرح أنطوان غندور، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، ١٩٩٩م، (د.ت)، (ص٢٩).

(٣) محمد أمين نعمان، السخرية في الأدب العربي، نشر خاص، القاهرة، ط١، ١٩٧٩، (ص١٠).

دوافع السخرية عند مطر:

لم تكن سخرية مطر ماديَّةً تُضحِك المتلقِّي كونَ المتحدَّث عنه قصيرًا أو بدينًا أو بشعًا، أو أنَّها سخريةٌ لغرض الهجاء أو اللَّهو، أو كلامٌ غير مسؤولٍ، بل نجدها تُمثِّل قضية أمَّة صودرت ممتلكاتها وحُرمت حقوقها وسُلِّط عليها الظُّلم والقهر، وتتحدَّث سخرية مطر عن إنسانٍ اجتمع عليه كلُّ ألوان العذاب والجور والحرمان بفعل جبروت وكبر ولاة أمرٍ وحكَّامٍ طغاةٍ يُحركهم الجهل والغباء كالدُّمى.

إنَّ شِعر أحمد مطر يُمثِّل قمَّة الالتزام الأدبيِّ والأخلاقيِّ تجاه الأمَّة، وهو لا ينتمي إلى أيِّ حزبٍ أو طائفةٍ أو كيانٍ، بل ينتمي إلى أمَّةٍ بكاملها عبَّر عن آلامها وتطلُّعاتها وحقِّها في العيش والتنعُّم بخيراتها، لقد تخلَّى مطر عن ذاته في شعره واندمج في ذلك المواطن المستضعف وعبَّر عن واقعه المرير.

وهو في شِعره الساخر يرتقي إلى كونه مصلحًا اجتماعيًّا يرهق نفسه لبعث روح المجتمع في الأمَّة من جديدٍ، ويضع أصبعه على الجرح الدَّامي ويكشف الأغطية عنها؛ حتى يطالب أفراد المجتمع المعنيِّين بإصلاح الحال.

وقد كانت السياسية العفنة والاقتصادية المتردِّية والاجتماعية المزرية من أهمِّ العوامل التي فتحت عيني أحمد مطر على العالم والتي فجَّرت طاقاته الإبداعيَّة، وقد حوَّل هذه الطاقات إلى شِعرٍ هادفٍ عرَّى السياسيين وكشف عيوبهم وفتق سياستهم وزيفهم ونفاقهم ونبَّه المجتمع إلى ضرورة الوعي والحذر من الخدع الزائفة، وقد ساهم الحزن والألم من أوضاع الأمة في فتل شِعر مطر، فكانت سخرية مطر تتضح بالحزن والمقت والمرارة، "وقد تكون سخرية أحمد مطر في جانبٍ من جوانبها دفاعًا عن الذَّات وإثباتًا لآرائه ضدَّ من يعتقد أنَّهم استخفُّوا بمبادئه، "فالشاعر يلجأ للسخرية لأنَّ الفئة الحاكمة تسحق الشاعر بلا مبالاةٍ، فيسحقها الشاعر بأن يسخر منها ويحتقرها"[(١)].

كما أنَّ الدوافع النفسية أسبابٌ للسخرية؛ كالقلق وعدم الاستقرار والمتناقضات التي تصخب بها الحياة، فالنقائض والمفارقات ألزم لوازم ملكة السخرية بعد دقَّة الملاحظة كما

(١) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ١٩٧١م، (ص٩٥).

يرى العقَّاد: "هي عبقرية لا تقلُّ في اقتدارها على تجميل الحياة وتثقيف النفوس والأذواق عن عبقرية الشعر والتلحين، وصاحبها يحتاج إلى الذكاء وإدراك الفروق، وقد يصحبه شيء من الجدِّ والمرارة"[(١)]، فضلًا عن ذلك فإنَّ شاعرنا قد "قرأ للكثير من الشعراء الساخرين أمثال زكريا تامر[(٢)] الذي عُرِف بنقده الواقع بسخريةٍ مريرةٍ لاذعةٍ"[(٣)]؛ ممَّا أوقد شعريَّة السُّخرية في نفسه.

موضوعات السُخرية في شعر مطر:

شهد الشاعر كثيرًا من مواطن الضعف التي مرَّت بها الأمَّة العربية على مرِّ الأزمنة، أسهمت فيه كثير من العوالم التي كانت مواضع قصائده وقضاياه، ولم يجد سبيلًا لها إلَّا السخرية منها وبها، وعلى رأسها: السياسات المتَّبعة في الأمَّة وقوانين الكبت والقهر الممارسة فيها؛ ومن أهم موضوعات السُّخرية عنده:

١- السخرية من السُّلطة وسياستها غير الرشيدة:

لقد مرَّت على الأمَّة العربية فترةٌ زمنيَّةٌ مورس فيها عليها كلُّ أشكال الظُّلم والقهر واضطهدت الشعوب من كلِّ جهةٍ، فهُدَّت كلُّ صوامع الاستقرار والأمن والأمانة إلَّا صومعة حبِّ الوطن والتمسُّك به في ظلِّ أنظمةٍ تدَّعي الوطنيَّة، ولكنَّها عكس ما تدَّعي، بل داست الرقاب وأعناق الشرفاء باسم الديمقراطية والدِّين والقانون، ولكنَّ العقول الراقية رقيَّ شاعرنا قد قارعتها وواجهت تغريب هذه السُّلطة للمواطن والوطن، وواجهها حتى واجه مصيره هذا.

لقد رسم أحمد مطر صورًا رائعةً في شِعره عن أساليب السُّلطة الجائرة وكشف عن حقائق ووقائع عاشها الشعب واكتوى بويلاتها، وهذا ما جعل المتلقِّي يتقاسم هذه اللحظات مع الشاعر؛ لأنَّه سيطوله ما طاله إذا ما حاول الارتقاء بالشعب وزرْع الوعي وإعلاء

---

(١) عباس محمود العقاد، ساعات بين الكتب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٤، ١٩٦٨م، ص١٥٣.

(٢) زكريا تامر: أديب سوري وصحفي وكاتب قصص قصيرة، ولد بدمشق عام١٩٣١م، واضطر إلى ترك الدراسة عام ١٩٤٤م، بدأ حياته حَدَّادًا في معمل، انطلق من حيِّ البحصة في دمشق، يكتب القصة القصيرة والخاطرة الهجائية الساخرة منذ ١٩٥٨م، والقصة الموجهة إلى الأطفال منذ عام ١٩٦٨م، ويكيبيديا.

(٣) ابن الرومي، حياته من شعره، منشورات المكتبة المصرية، بيروت، (ص١١٤).

كلمة الحق، وشاعرنا قد كتب من أجل ذلك شِعره بالرصاص بدل الكلمات، وهو يقول في قصيدة "البيان الأوَّل"[١]:

قَلَمِي وَسْطَ دَوَاةِ الْحِبْرِ غَاصْ

ثُمَّ غَاصْ

ثُمَّ غَاصْ

قَلَمِي فِي لُجَّةِ الْحِبْرِ اخْتَنَقْ

وَطَفَتْ جُثَّتُهُ هَامِدَةً فَوْقَ الْوَرَقْ

رُوحُهُ فِي زَبَدِ الْأَحْرُفِ ضَاعَتْ فِي الْمَدَى

وَدَمِي فِي دَمِهِ ضَاعَ سُدَى

وَمَضَى الْعُمْرُ وَلَمْ يَأْتِ الْخَلَاصْ

آهٍ يَا عَصْرَ الْقِصَاصْ

بَلْطَةُ الْجَزَّارِ لَا يَذْبَحُهَا قَطْرُ النَّدَى

لَا مَنَاصْ

آنَ لِي أَنْ أَتْرُكَ الْحِبْرَ

وَأَنْ أَكْتُبَ شِعْرِي بِالرَّصَاصْ.

بهذه السخرية العنيفة يقابل الشاعر عنف الحاكم الذي صادر الحريَّات؛ حرِّية الفكر والرَّأي والتعبير، حتى حرِّية المعتقد التي أضحت جثامين شيَّعها الشعب على مرأى العين والقلوب تنزف، وقد جعل الشاعر هنا من الحاكم جزَّارًا استخفافًا به واستهزاءً؛ فالجزَّار في أثناء تهشيمه للأضحية لا يعرف الشفقة ولا ينتابه إحساس الظُّلم بل يرى في ذلك قوَّةً، وعلى هذا لا ينفع مع الحديد إلَّا الحديد، فالكلمة القاتلة هي التي تنحر هذا الجزار كما ينحر هذا الحاكم الأمَّة.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٥٢).

ويعرض الشاعر صورًا ساخرةً أخرى لأساليب السُّلطة التي جنَّدت طاقاتٍ معيَّنةً للتجسُّس على الشعب ومتابعة خطواته وتنفُّسه وجسِّ نبضه وتلبيسه التُّهم، لا لأنَّه عارضها بل لأنَّه تنفَّس، والتنفُّس إرهابٌ وتهديدٌ لأمن الدولة الرشيدة وقد اختلقتْ لذلك طرقًا وأساليبَ ملتويةً، حيث قال الشاعر[1]:

أَلْقَيْتَ خِطَابًا فِي النَّادِي
وَتَلَوْتَ قَصَائِدَ فِي الْمَقْهَى
وَنَقَدْتَ السُّلْطَةَ فِي الْمَطْعَم
هَلْ تَحْسَبُ أَنَّا لَا نَعْلَم؟
حَاوَرْتَ مُذِيعًا غَرْبِيًّا
وَعَرَّضْتَ بِتَصْرِيحٍ مُبْهَم
لِغَبَاوَةِ قَائِدِنَا الْمُلْهَم
هَلْ تَحْسَبُ أَنَّا لَا نَعْلَم...؟

***

هَذِهِ أَمْثِلَةٌ وَالْخَافِي أَعْظَم
إِنَّ مِلَفَّكَ هَذَا مُتْخَم
هَلْ عِنْدَكَ أَقْوَالٌ أُخْرَى...؟
لَا تَكْتُم
دَافِعْ عَنْ نَفْسِكَ أَوْ تُعْدَم
لَا تَتَكَلَّمْ افْعَلْ مَا تَهْوَى.. لِجَهَنَّم
شُنِقَ الْأَبْكَم.

إنَّ السُّخرية اللَّاذعة هنا تمثَّلت في تلك الاتهامات التي وُجِّهت لشخصٍ أبكم، والشاعر يعرض صورةً تهكميَّةً بأسلوبٍ يقوم على المفارقة الكبيرة بين شيئين لا يلتقيان، فالكلام وإلقاء القصائد ونقد سلطة قائدٍ غبيٍّ لا يمكن أن يصدر من أبكم، ومع ذلك شُنق،

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣٢١).

إنَّها سخريةٌ تدعو للضَّحك والدَّهشة، فالمتلقِّي يتساءل في أثناء ذلك الموقف كيف يُتَّهم الأبكم بتلك التُّهم وهو بالكاد ينطق؛ فيضحك ساخرًا من غباوة الحكم ومن لا عقلانيَّة المواقف والأحكام، إنَّها سخريةٌ تبعث الوعي والانتباه في ذهن القارئ والسامع؛ لكي يتجنَّب خطر السُّلطة الغاشمة.

وتبلغ السخرية من أساليب السُّلطة مدًى كبيرًا حين يُعدَم المواطن فداءً للوالي وحاشيته بل حتى كلبه الذي يحرسه؛ حيث يقول الشاعر[1]:

كَلْبُ وَالِينَا الْمُعَظَّم
عَضَّنِي الْيَوْمَ وَمَات
فَدَعَانِي حَارِسُ الْأَمْنِ لِأُعْدَم
بَعْدَمَا أَثْبَتَ تَقْرِيرُ الْوَفَاةِ
أَنَّ كَلْبَ السَّيِّدِ الْوَالِي
تَسَمَّم.

إنَّ الحقيقة المرَّة الماثلة في هذه القصيدة تكمن في أنَّ الإنسان لا قيمة له في ظلِّ هذه الأنظمة الفاسدة والجائرة، فقيمته تُساوي قيمة كلب الوالي، فقد أعدم لأنَّ كلب الوالي قد مات بعد أن عضَّه حتى أنَّ المصيبة أكبر في كون الكلب هو المعتدي ولا يوجد ذنبٌ يعاقَب عليه الإنسان، وهذا ما يجعل المتلقِّي يمزج الضحك بحزَّةٍ في القلب وخلطٍ في المشاعر بين الازدراء والغُصَّة في حلقه.

٢- السخرية من الحكام باعتبارهم مسئولين:

لمَّا كانت السُّلطة جملةً من القوانين والدساتير يمارسها الحكَّام والولاة كانت وسيلةً في أيديهم يسوسون بها أقوامهم وشعوبهم، ولكن ما جعل مطر يسخر من تلك الأنظمة والسياسات المتَّبعة كان نتيجة كشفه للعقول الغبيَّة والعقيمة التي عجزت عن إحقاق الحقِّ ورفع راية العدالة وتمثيل الشعب أحسن تمثيلٍ، فما كان عليه إلَّا أن يسخر من الحكَّام أنفسهم ومن جهلهم وتخلُّفهم ومن قسوتهم وجبروتهم، ومن صور هذه السُّخرية: عندما

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٥٣).

يجرأ مخبر السُّلطة –وهو يمثِّل رجل الأمن الذي يُقدِّم نفسه لحماية الوطن والمواطن– ويُقْدِم على اعتقال طالبٍ في كلية الطِّبِّ؛ وذلك لمَّا علم أنَّ الطالب يُجري بحوثًا عن تكوُّن الخليَّة؛ إذ قال الشاعر[1]:

لِي صَاحِبٌ

يَدْرُسُ فِي الْكُلِّيَةِ الطِّبِّيَّة

تَأَكَّدَ الْخَبَرُ مِنْ مُيُولِهِ الْحِزْبِيِّة

وَقَامَ بِاعْتِقَالِه

حِينَ رَآهُ مَرَّةً

يَقْرَأُ عَنْ تَكَوُّنِ الْخَلِيَّة

***

وَبَعْدَ يَوْمٍ وَاحِدٍ أَخْرَجَ جُثَّتَهُ

بِحَالَةٍ أَمْنِيَّة

فِي رِأْسِهِ رَفْسَةُ بُنْدُقِيَّة

فِي صَدْرِهِ قُبْلَةُ بُنْدُقِيَّة

فِي ظَهْرِهِ صُورَةُ بُنْدُقِيَّة

لَكِنَّنِي حِينَ سَأَلْتُ حَارِسَ الرَّعِيَّة

عَنْ أَمْرِهِ

أَخْبَرَنِي

أَنَّ وَفَاةَ صَاحِبِي قَدْ حَدَثَتْ

بِالسَّكْتَةِ الْقَلْبِيَّة.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣٦).

فالحاكم يعيش في ظلِّ العقول الرَّاقية في توتُّرٍ دائمٍ؛ كون هذه العقول تُهدِّد وجوده وتبعثر أوراقه وتُصفِّي حساباته، فهو يطلق أعينه وجواسيسه لتترقَّب هذه العقول وتُقْدِم على تضييق الخناق عليهم وتُلبِّس التُّهم لهم؛ محاولة منه لتغييبهم عن الساحة والتَّخلُّص منهم.

ومثلما سخِر الشاعر من جهل الحكَّام وسياستهم العمياء سخِر منهم لِذَاتهم ونَعَتَهم نعوتًا تُقلِّل من شأنهم، وقد كان هذا النَّوع من السخرية خطوةً جريئةً جدًّا تُفجِّر في وجدان القارئ الانبهار وتثير انفعاله؛ ومن نماذج ذلك: نعت الشاعر الحكَّام العرب بأنَّهم لصوصٌ حيث قال[١]:

بِالتَّمَادِي

يُصْبِحُ اللِّصُّ بِأُورُبَّا

مُدِيرًا لِلنَّوَادِي

مُدِيرًا لِلْعِصَابَاتِ وَأَوْكَارِ الْفَسَادِ

وَبِأَوْطَانِي الَّتِي مِنْ شَرْعِهَا قَطْعُ الْأَيَادِي

يُصْبِحُ اللِّصُّ

رَئِيسًا لِلْبِلَادِ.

تكمن المفارقة في هذا النَّص في الفرق بين اللِّص في الغرب أين يتربَّع ويرتع، واللِّص في بلادنا يحكم البلاد، فكيف سيقضي على الخيانة والتفريط في البلاد وهو رئيس العصابة؟

ومن الصور الأخرى التي يجعل الشاعر فيها من الحكَّام والولاة محطَّ سخريته وشماتته عندما يخونون أوطانهم خدمةً للغرب والاستعمار بذلَّةٍ وهوانٍ؛ حيث يقول[٢]:

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٧٦، ٧٧).

(٢) السابق، (ص١٦٢).

فَأَقَرَّتْ إِعْفَاءَ الْوَالِي

وَاقْتَرَحَتْ تَعْيِينَ حِمَار

وَلَدَى تَوْقِيعِ الْإِقْرَار

نَهَقَتْ كُلُّ حَمِيرِ الْأَرْضِ بِاسْتِنْكَار

نَحْنُ حَمِيرُ الدُّنْيَا لَا نَرْفُضُ أَنْ نَتْعَب

أَوْ أَنْ نُرْكَب

أَوْ أَنْ نُضْرَب

أَوْ حَتَّى أَنْ نُصْلَب

لَكِنْ نَرْفُضُ فِي إِصْرَار

أَنْ نَغْدُو خَدَمًا لِلِاسْتِعْمَار

إِنَّ حُمُورِيَّتَنَا تَأْبَى

أَنْ يَلْحَقَنَا هَذَا الْعَار.

ترفض حمير الدنيا أن تكون حكَّامًا؛ فقط لأنَّ الحكَّام يرضون أن يكونوا خدمًا للاستعمار، فالحمير رفضت هذه المهانة التي تُقلِّل من شأنها، فالحكَّام العرب لا يعتلون مناصبهم إلَّا إذا وقَّعوا على بنود تَسلُّم الكرسي التي تتضمَّن خدمة الغرب وتسخير خيرات البلاد لرفاهيَّته.

وفي صورةٍ أخرى أكثر شتمًا وتقليلًا لشأن هؤلاء الحكَّام يقول:

السَّلَاطِينُ كِلَاب

السَّلَاطِينُ دُمًى مِنْ وَرَق

فَوقَ عُرُوشٍ مِنْ وَرَق

تَحْتَهَا النِّفْطُ انْدَلَق

بَدَلًا مِنْ أَنْ تَلْعَنُوهُم

أَشْعِلُوا عُودَ ثِقَاب.

ويذهب إلى أبعد من ذلك عندما يجعل من الولاة والحكَّام رُقَعًا من جلدٍ تُصنَع منها أحذية الغرب؛ إذ يقول[١]:

حَتَّى إِذَا مَا حَانَتْ السَّاعَة

وَانْقَضَّتْ عَلَيْهِ الْقَاضِيَة

وَاسْتَلَمَتْهُ مِنْ يَدِي أَيْدِي الْجُمُوعِ الْحَافِيَة

يَكُونُ جِلْدًا جَاهِزًا

تُصْنَعُ مِنْهُ الْأَحْذِيَة.

إنَّ الملاحظة العامَّة على صور الشاعر في السخرية تكمن في أنَّه يُقدِّم الحجَّة بدليلها القاطع، سواء حين يعرض قضيَّة الشعوب أو يوضح جبروت ممارسة الحكَّام والسلاطين، ويُقيم حجَّته على المفارقة وعرض الحقائق.

٣- السخرية من الزمن:

الزمن هو الوعاء الذي تُصبُّ فيه تجارب الأمم، وهو ما يستوعب تصرفات الحكَّام والمسؤولين وأفعالهم وأساليبهم في قيادة الشعوب؛ ولهذا كان للشاعر اهتمامٌ بالزَّمن والظُّروف التي جعلت الشعوب تتجرَّع هذه المرارة، فالحياة التي عاشها المواطن العربيُّ في ظلِّ هذه الأنظمة الجائرة وقتٌ هُدِر وزمنٌ سُلبت معانيه، فقد شاءت الظُّروف أن يرتفع هؤلاء اللصوص وأن يعتلوا الكراسي التي مكَّنتهم من قهر الضمائر والنُّفوس الشريفة.

يصف أحمد مطر الزمن الذي يعيشه بأنَّه زمن تَسلُّط العبيد على الأحرار ويسمِّيه سخريةً: زمن الأحرار، فيقول في سخريةٍ مفعمةٍ بالنِّقمة[٢]:

فِي زَمَنِ الْأَحْرَارِ

أَصَابِعِي تَخَافُ مِنْ أَظْفَارِي

دَفَاتِرِي تَخَافُ مِنْ أَشْعَارِي

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٩٣).

(٢) المرجع نفسه، (ص٦١).

وَمُقْلَتِي تَخَافُ مِنْ أَبْصَارِي

فَكَّرْتُ فِي التَّفْكِيرِ بِالْفِرَارِ

مِنْ مُدُنِي

لَكِنَّنِي خَشِيتُ مِنْ وِشَايَةِ الْأَفْكَارِ.

أي زمنٍ هذا الذي يخاف فيه الإنسان حتى من التفكير ويخشى أفكاره التي تدور في خلده؟ إنَّه الزمن الذي يكون فيه المرء المتمسِّك بمبادئه وقيمه مثل القابض على الجمر، زمنٌ يُسيطر فيه العبيد على الأحرار، فيقول الشاعر:

فِي زَمَنِ الْقَبْضِ عَلَى الْجَمْر

وَسَطْوَةِ الْعَبْدِ عَلَى الْحُرِّ

وَالْقَهْرِ فِي الْجَوِّ

وَفِي الْبَرِّ

وَفِي الْبَحْرِ

قَرَأْتُ شِعْرِي صَامِتًا

كَتَبْتُهُ فِي صَفْحَةِ الْبَدْرِ

لَكِنَّنِي خَشِيتُ مِنْ وِشَايَةِ الْبَدْرِ.

إنَّه عصر السَّحق والكَبْت والصمت عصرٌ يكون فيه الحرُّ واضعًا رِجْلًا في الدنيا والثانية في الآخرة، حتى أنَّه يكون بين الرَّحم والقبر؛ حيث يقول[1]:

بِعَصْرِ السَّحْقِ وَالْعَصْر

إِذَا أَصْبَحْتُ فِي يَوْم

أَشُكُّ بِأَنَّنِي غَيْرِي

وَإِنِّي أَهْرَبُ مِنِّي

***

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٦٩).

إِذَا مَا عُدَّتِ الْأَعْمَالُ

بِالنُّعْمَى... وَبِالْيُسْرِ

فَعُمْرِي لَيْسَ مِنْ عُمْرِي

لِأَنِّي شَاعِرٌ حُرٌّ

يَمْتَدُّ عُمْرُ الشَّاعِرِ الْحُرِّ

إِلَى أَقْصَاهُ بَيْنَ الرَّحِمِ وَالْقَبْرِ

عَلَى بَيْتٍ مِنَ الشِّعْرِ.

تقع سخرية الشاعر من الزمن ليس لأنَّه الفاعل وإنَّما لأنَّه البوتقة التي يمارس فيها الحكَّام فعلهم بالشعوب، فهو لا يتجاوز في سخريته للزمن التذمُّر والتأفُّف؛ لأنَّه لا يستطيع الثورة عليه والثأر منه أو حتى مقارعته، وهو في كلِّ هذا يسعى إلى الثورة على الواقع المهين ومحاولة التغيير بنشر الوعي والتحريض وإحقاق الحقِّ وإنزال الناس منازلهم، كما أنَّ السخرية من الزمن وصروفه إنَّما هي نقدٌ بوجهه الاجتماعيِّ والسياسيِّ المهترئ.

٤- السخرية من الجيوش العربية:

يسخر شاعرنا من الجيوش العربية لأنَّها لم تقم بدورها في الدفاع عن الأوطان وإنَّما استُخدِمت كأداةٍ بيد الحاكم لقمع الشعب، فيقول[١]:

أَيُّ قِيمَةْ

لِجُيُوشٍ يَسْتَحِي مِنْ وَجْهِهَا

وَجْهُ الشَّتِيمَةْ

غَايَةُ الشَّتِيمَةِ فِيهَا

أَنَّهَا مِنْ غَيْرِ شِيمَةْ

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣١).

هَزَمَتْنَا فِي الشَّوَارِعِ

هَزَمَتْنَا فِي الْمَصَانِعِ

هَزَمَتْنَا فِي الْمَزَارِعِ

هَزَمَتْنَا فِي الْجَوَامِعِ

وَلَدَى زَحْفِ الْعَدُوِّ انْهَزَمَتْ..

قَبْلَ الْهَزِيمَةْ.

٥- السخرية من الإعلام العربي:

لقد جعل الشاعر من الإعلام المنبطِح لخدمة الحاكم الظالم وسيلةً من وسائل الإذعان والإذلال، فوسائل الإعلام وجدت لكشف الحقائق وربط الشعب بحاكمه وتبادل المنافع، ولكنَّ الإعلام العربيَّ وُجِد لمهمَّةٍ شاقَّةٍ ووحيدةٍ؛ وهي خدمة الحاكم ضدَّ الشعب، فيقول الشاعر في ذلك[١]:

صَحِيفَة

عَلَيْهَا سُطُورٌ كَثِيفَة

وَفِيهَا خُطُوطٌ ... وَفِيهَا صُوَر

تَرُوحُ وَتَأْتِي بِنَفْسِ الْخَبَر:

يَعِيشُ الْخَلِيفَةُ.. يَحْيَا الْخَلِيفَة.

٦- السخرية من الشعراء:

يسخر الشاعر من الشعراء المتملِّقين والمتكسِّبين الذين يمدحون السلاطين بشعرهم مقابل الرضا وبعض الأموال والنَّياشين الزَّائفة؛ فيقول[٢]:

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣٤).

(٢) المرجع نفسه، (ص٥٢).

شَاعِرُ السُّلْطَةِ أَلْقَى طَبَقَهْ
ثُمَّ غَطَّ الْمِلْعَقَةْ
وَسْطَ قِدْرِ الزَّنْدَقَةْ
وَمَضَى يُعْرِبُ عَنْ إِعْجَابِهِ بِالْمَرَقَةْ
وَأَنَا أَلْقَيْتُ فِي قِنِّينَةِ الْحِبْرِ يَرَاعِي
وَتَنَاوَلْتُ الْتِيَاعِي
فَوْقَ صَحْنِ الْوَرَقَةْ
شَاعِرُ السُّلْطَةِ حُلِّيَ بِالنَّيَاشِين
..وَحُلِّيتُ بِحَبْلِ الْمِشْنَقَةْ.

٧- السخرية من رجال الأَمْن:

يُمثِّل شعر أحمد مطر معاناة الإنسان العربي لا سيِّما المثقَّفين العرب، ويُصوِّر الصراع بين السُّلطة وأجهزتها القمعيَّة من جهةٍ وأبناء الشَّعب من جهةٍ أخرى، فلقد كانت السُّلطة تستخدم أجهزة الأمن أداةً للقمع والبطش بأبناء الشعب من خلال ممارساتٍ بشعةٍ، وقد استطاع شاعرنا أن يفضح هذه الممارسات القمعيَّة بأسلوبٍ ظاهرُهُ فكاهيٌّ ساخرٌ وباطنه نقدٌ لاذعٌ؛ حيث يقول[١]:

فِي بِلَادِ الْمُشْرِكِين
يَبْصُقُ الْمَرْءُ بِوَجْهِ الْحَاكِمِين
فَيُجَازَى بِالْغَرَامَة
وَلَدَيْنَا نَحْنُ أَصْحَابَ الْيَمِين
يَبْصُقُ الْمَرْءُ دَمًا تَحْتَ أَيَادِي الْمُخْبِرِين
وَيَرَى يَوْمَ الْقِيَامَة
عِنْدَمَا يَنْثُرُ مَاءَ الْوَرْدِ وَالْهِيل
بِلَا إِذْنٍ
عَلَى وَجْهِ أَمِيرِ الْمُؤْمِنِين.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٥٤).

ثالثًا: الرمز:

إنَّ المتأمِّل لمادة الشعر الإبداعية يجدها من أكثر المواهب الإبداعية البشرية، خاصة وأنَّ الشِّعر يتعامل بلغةٍ تختلف كلَّ الاختلاف عن وظيفتها القائمة على التواصل والتعامل، بل هي لغةٌ ترتقي إلى رسم رؤًى تفوق المستوى العادي؛ وذلك باتخاذ الرموز وسيلةً للتعبير عن غاياتهم وأفكارهم حتى أنهم أوجدوا تيارًا خاصًّا بهم أسموه بالرمزية(١)، "وقد غدت... وسيلةً لتجديد الشعر العربي؛ لأنَّ الانتقال إلى الرمزية في الشعر العربي ترافق مع تغيُّر بناء القصيدة العربية"(٢).

لقد لجأ الشعراء الحَداثيُّون إلى التعبير بالرمز؛ إيمانًا منهم بأنَّهم سيتغلغلون إلى سرِّ الكون، فقد "حاول الشعراء الرمزيُّون أن يعبروا عن سرِّ الوجود وعن عالم الأفكار والمشاعر وعن طبيعة المعاناة الشعرية باستخدام الرموز... وكانوا يوقنون بأنَّ ذلك ممكنٌ بفضل الخصائص السحرية والكيميائية التي تتمتَّع بها الكلمات والتي تساعد على إمكان استخدامها كرموزٍ"(٣).

---

(١) الرمزية: مذهب أدبي فلسفي يعبر عن التجارب الأدبية والفلسفية المختلفة بواسطة الرمز أو الإشارة أو التلميح، والرمز معناه الإيحاء؛ أي التعبير غير المباشر عن الأحوال النفسية المستترة التي لا تقوى اللغة على أدائها أحيانًا، أو لا يراد التعبير عنها مباشرة، ظهرت الرمزية كردة فعل للنزعة الميكانيكية؛ إذ اعتقد الرمزيون أن تلك النزعة قاصرة عن تفسير الواقع، ونشأت في القرن التاسع عشر الميلادي، وازدهرت على يد جماعة من النقاد والشعراء والفلاسفة؛ مثل: بودلير، ورامبو، ومالا راميه وغيرهم، ثم "إن جوهر الرمزية يتمثل في الإيمان بعالم الجمال المثالي والاعتقاد بأن هذا العالم يتيسَّر الوصول إليه عن طريق الفن وما أشبه النشوات الروحية التي يحس بها الناسك في صلاته واستغراقه الديني بتلك النشوات التي يصل إليها الشاعر بنظرته الرمزية خلال مزاولته فنه"، ينظر: سيد أمير محمود أنور غلام رضا كلجين راد، الرمزية في الأدبين العربي والغربي، مجلة التراث الأدبي، العدد السادس، السنة الثانية، (ص٧٥).

ويقول إيليا حاوي: "إنَّ الشاعر الرمزي هو صوفي كبير قَاتَل وعيه وقتله وانبرى إلى ما دونه وما إليه، وُصِفَتْ فيه الحقيقة وراقت حتى أنها كمياه الغدير نائية ودانية"، ينظر: جلال عبد الله خلف، الرمز في الشعر العربي، مجلة كلية الأدب، كلية القانون والعلوم السياسية، جامعة ديالى، العدد٩٧، (ص١٢١).

(٢) نورا مرعي، تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث، نماذج من: خليل حاوي، أدونيس، محمود درويش، بدر شاكر السياب، دار الفارابي للنشر، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠١٦م، (ص١٢) بتصرف.

(٣) أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي: أساطير ورموز الفكر الإنساني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس– لبنان، ط١، ٢٠٠٦م، (ص٣٩) بتصرف.

وقد عُرِّف الرمز كما جاء في لسان العرب بأنَّه: "تصويتٌ خفيٌّ باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلامٍ غير مفهومٍ باللفظ من غير إبانةٍ بصوتٍ إنَّما هو إشارةٌ بالشفتين، وقيل: الرمز إشارةٌ وإيماءٌ بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة كلُّ ما أشرتَ إليه ممَّا يُبان بلفظٍ بأيِّ شيءٍ أشرت إليه بيدٍ أو بعينٍ، ورَمَز يَرمُز ترميزًا، وفي تنزيل العزيز في قصَّة زكريا عليه السلام: ﴿أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا﴾[1]"[2].

أمَّا في الموسوعة العربية الميسَّرة فقد عرَّفته بأنَّه: "علامةٌ تدلُّ على شيءٍ ما له وجودٌ قائمٌ بذاته فتُمثِّله وتَحلُّ محلَّه، فالكتابة واستخدام الرُّموز عمليَّتان من العمليَّات الرَّمزيَّة"[3].

وأمَّا اصطلاحًا فهناك العديد من التعريفات التي أُطلقت عليه، ولكنَّها تصبُّ في المنحى نفسه، فهناك من قال: "ليس الرمز إلَّا وجهًا مقنعًا من وجوه التعبير بالصورة"[4].

ويُعرِّفه الشاعر خليل الحاوي بأنَّه: "ليس أداة تقريرٍ ومقابلةٍ فهو لا يقابل واقعًا بواقعٍ آخرَ، ويُطلِع من قلب المادَّة الصمَّاء أرواح الحقائق الكامنة بها؛ ولذلك فالرَّمز الفعليُّ أشبه ما يكون بلحظةٍ من النُّبوءة الشعرية، به يتَّصل بما وراء الأشياء وما وراء جدار الحسِّ والعقل، وهي قدرةٌ تدركها النَّفس حين تستقلُّ وتتحرَّر من جسدها"[5].

يعتقد النُّقَّاد المعاصرون أنَّ الرَّمز "هو الدَّالُّ المباشر لما هو غائبٌ"[6]، كما أنَّ "التعبير الرمزيَّ يكشف الدلالة ويحجبها وتتضامُّ فيه الأطراف ويكشف عن جانب مفهومٍ وآخرَ يَنِدُّ عن الفهم، كما يكشف عن الكيفيَّة التي يستحوذ بها على الصورة بحيث يتغلغل في الطابع العينيِّ المحسوس لتلك الصور ويعيد بناءها على نحوٍ كلّيٍّ؛ ليكسبها دلالة الرمز"[7].

---

(١) سورة آل عمران، الآية (٤١).

(٢) ابن منظور، لسان العرب، مادة (رمز).

(٣) الموسوعة العربية الميسرة، المكتبة العصرية، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠١٠م، (مج٣)، (ص١٦٥٥).

(٤) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية للنشر، مصر، ط١، ٢٠١٠، (ص١٩٥).

(٥) إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر المعاصر، دار الثقافة، بيروت، (ص١٤٢و٢٦٣).

(٦) محمود البستاني، الإسلام والأدب، المكتبة الأدبية المختصة الأولى، قم – إيران، ١٤٢٢هـ، (ص١٧٦).

(٧) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند عن الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط٣، ١٩٨٣م، (ص٥٠٤).

كما يُعدُّ الرمز معطًى فكريًّا يحمل معطًى ثقافيًّا عريقًا، وقد ترسَّب هذا المعطى من خلال وقائع تاريخيَّة ودينيَّة وأسطوريَّة تتحوَّل بفعل الصهر إلى معطياتٍ فنيَّةٍ يخلقها الشاعر بعدما تَشبَّع بموضوعات التراث والدين والقصص وتجارب الأوائل حتى الطبيعة تأخذ حصَّتها في هذا؛ إذ في الكثير من الأحيان تكون ملاذًا للشُّعراء ومصبَّ همومهم إلى جانب الأسطورة والخرافة، "وتكاد معظم دواوين شعراء الحداثة تشتمل على الإشارات والمعطيات الدينيَّة والتراثيَّة والطبيعيَّة والأسطوريَّة على السَّواء المحوَّلة إلى الرموز، أبدع كلُّ شاعرٍ من خلالها في التعبير عن الحالة العامة عن الرؤيا الشعرية الخاصَّة به"(١).

وقد اجتهد الشعراء في استخدامهم للمعطيات الرمزيَّة وهضم أبعادها الثقافيَّة وتحويلها إلى بنًى ثقافيَّةٍ جديدةٍ من إبداعهم عبَّرت عن الوضع القائم ورؤاهم الشِّعريَّة له ورغباتهم في الثورة على الواقع؛ فظهرت قدراتهم على الكشف والتوظيف وقد حقَّقوا من خلاله الربط بين الأزمنة الماضية وأحداثها وشخوصها والوقت الراهن، فكانت نتاجهم الشعري تعبيرًا عن رؤًى وأفكارٍ ومواقفَ إنسانيَّةٍ وأوضاعٍ اجتماعيَّةٍ معاصرةٍ ورغبةً في التعبير والثورة على الظلم والاستبداد.

ويعدُّ الرَّمز وسيلةً من وسائل تعبير الأديب الذي يسعى إلى بثِّ ما في نفسه من عواطفَ متآلفةٍ ومتنافرةٍ ويكشف به ما تنطوي عليه تلك النفس من ألمٍ وفرحٍ؛ وذلك لقدرته على احتضان الطاقة الإيحائية وإسقاط العناصر الخارجية على الذات، ويتيح للقارئ فرصًا للتأمُّل في الأبعاد التي يرمي إليها الأديب ويتأمَّل ما وراء الأسطر؛ لأنَّه "معنًى خفيٌّ وإيحاءٌ، إنَّه اللغة التي تبدأ حين تنتهي القصيدة، أو هو القصيدة التي تكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنَّه البرق الذي يتيح للوعي أن يستنشق عالمًا لا حدود له، كذلك هو إضاءةٌ للوجود المعتِم واندفاعٌ صوب الجوهر"(٢).

ولمَّا كان للرمز هذه القوة فقد حظي بالنصيب الوافر من الاستخدام الفنيِّ في شعر أحمد مطر؛ إذ جعل منه معادلًا للواقع العربي ورأى من خلاله مقدار الأزمات التي

(١) نورا مرعي، تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث، نماذج من: خليل حاوي، أدونيس، محمود درويش، بدر شاكر السياب، (ص١٣).

(٢) أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت – لبنان، ط٣، (د.ت)، (ص١٦٠).

أصيبت بها الشعوب العربية، مستلهمًا من تجارب الماضي حلول المشاكل المشابهة لما رآه من انتصاراتٍ وأحداثٍ مشرقةٍ في التاريخ، وقد ارتبطت في الذاكرة الجمعية والوجدان العربي بذلك الانتصار الحضاري، وتحوَّلت إلى دافعٍ لتغيير المجتمع العربي واستنهاضه، وقد أغنى به نصوصه حتى أضحى خاصيَّةً مهمَّةً في قصيدته كونه وسيلةً ملائمةً للسخرية من الواقع؛ فشكَّل بذلك رؤيةً شعريةً خاصةً به بعدما طبعها بطابعه الخاص، فعُدَّ بذلك الرمز عنده من الأساليب الأكثر إيحاءً وتعبيرًا عن تجربة الشعرية الإبداعية.

ويَتَّخذ الرمز عدَّة أشكالٍ تعود إلى رؤية الشاعر وتجاربه الحياتية والفكرية، فبعضها مأخوذٌ من واقعه بجلِّ مظاهره ومجالاته وظواهره؛ أي إنَّه "يتولَّد من خلال الحالة الذهنيَّة أو السيكولوجيَّة التي يكون الشاعر فيها ومقدار تأثُّره بالواقع المحيط ومقدار ارتباطه بهذا الواقع، ومن هنا وجب على المتلقِّي أو الناقد أن يراعي تغييرات الدلالة الرمزيَّة للمفردة التي يستعملها الشاعر بإلحاحٍ ويجعلها بارزةً أشدَّ البروز من خلال السياق الذي تأتي فيه"[(١)].

وقد اتخذ الرمز أشكالًا وألوانًا يتلوَّن بها عند الشاعر عندما يلامس ظاهرةً معيَّنَة؛ فجاء على صورٍ منها:

١- الرموز الطبيعيَّة:

يُعدُّ الترميز بالطبيعة أكثر مادَّةٍ مستهلَكةٍ في أعمال مطر وقد سعى إلى تشكيله من خلال كياناتٍ متجانسةٍ ومتفاعلةٍ مع التجربة الشعرية، وقد عرف الشِّعر العربيُّ المعاصر انكباب الشعراء على الطبيعة التي وجدوا فيها ملجأً لتفريغ همومهم وانعكاسًا لنفسيَّاتهم، وقد لجأ مطر كغيره من الشعراء إلى الطبيعة ليستلهم منها مظاهر تكاد تتشابه في خلقتها، وقد قال في قصيدة "قسوة"[(٢)]:

حَجَرٌ يَهْمِسُ فِي سَمْعِ حَجَرْ:

أَنْتَ قَاسٍ يَا أَخِي..

(١) محمد حسين على الصغير، أصول البيان العربي: رؤية بلاغية معاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٦٨م، (ص١٢٠).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٩٣).

لَمْ تبْتَسِمْ عَنْ عُشْبِهِ يَوْمًا

وَلَا رَقَّتْ حَنَايَاكَ

لِأَشْوَاقِ الْمَطَرْ

ضِحْكَةُ الشَّمْسِ

عَلَى وَجْهِكَ مَرَّتْ

وَعَوِيلُ الرِّيحِ

فِي سَمْعِكَ مَرّْ

دُونَ أَنْ يَبْقَى لِشَيْءٍ مِنْهُمَا

فِيكَ أَثَرْ

لَا أَسَارِيرُكَ بَشَّتْ لِلْمَسَرَّاتِ

وَلَا قَلْبُكَ لِلْحُزْنِ انْفَطَرْ

أَنْتَ مَاذَا؟

كُنْ طَرِيَّ الْقَلْبِ،

كُنْ سَمْحًا، رَقِيقًا..

مِثْلَمَا أَيِّ حَجَرْ

لَا تَكُنْ مِثْلَ سَلَاطِينِ الْبَشَرْ.

لقد برهن مطر من خلال هذه القصيدة عن موهبته الفذَّة في جعله الحجر أكثر إنسانيَّةً من الإنسان نفسه، خاصَّةً إذا ما قصد بهذا الحكَّام الذين قست قلوبهم وعواطفهم على شعوبهم وأوطانهم، فهو باستخدام أسلوب النهي "لا تكن" يترجَّى الحجر أن يكون طريًّا ليِّنًا عطوفًا ورقيقًا، فالشَّمس تضحك والرِّيح تعول، فلماذا تكون قاسيًا لدرجة أنَّك ستصبح مثل سلاطين البشر؛ إنَّ الشاعر بهذه المفارقة التي يطرحها ينقلنا من صورة الجماد الطبيعي في الحجر إلى الجماد الفكري والروحي والإنساني للحكام والسلاطين.

ومن الواضح أنَّ الشاعر يسعى في مثل هذه المواقف إلى خلخلة توقُّعات المتلقِّي؛ إذ يجعله يتتبَّع الحدث لينهيه له بنهايةٍ غير مألوفةٍ، فقد جعله أمام ظاهرةٍ طبيعيَّةٍ تتمثَّل في تعاقب الشمس والرياح على الحجر ولم تُحدِث فيه تغييرًا، وهكذا حال الحكَّام العرب جاءت شمس السعادة ورياح الغضب ولم تتغيَّر سياساتهم تجاه شعوبهم ولم تتحول أنظارهم إلى عواقب الأمور، بل صاروا أشدَّ قسوة من الحجر.

ويشير في قصيدة "من أنا؟" إلى تناقض المواقف بين مسعى المواطن الشريف ومواقف الحكام والسُّلطة من تلك المبادرات؛ إذ يقول:

أَبْذُرُ الْقَمْحَ

لِكَيْ تَنْبُتَ.. أَسْرَابُ الْجَرَادْ

أُخْرِجُ النَّارَ

لِكَيْ أُدْخِلَ صُبْحِي فِي السَّوَادْ

أَنْسِجُ الْأَفْرَاحَ

كَيْ أَلْبَسَ أَثْوَابَ الْحِدَادْ

أَحْفِرُ الْأَنْهَارَ.. كَيْ تُغْرِقَنِي

أَقْطَعُ الْأَشْجَارَ.. كَيْ تَشْنُقَنِي

أَزْرَعُ الْإِصْلَاحَ، كَيْ تَحْصُدَنِي كَفُّ الْفَسَادْ.

إنَّ توظيف مطر للجراد والنَّار للدَّلالة على تحطيم القيم والمبادرات التي يسعى إليها لبناء الوطن، بينما سرب الجراد الذي يأتي على الأخضر واليابس يذر هذه المبادرات رمادًا وخرابًا، حتى الأنهار التي مهمَّتها في الحياة الإخصاب والرِّيُّ تتحول مع هؤلاء الخونة إلى طوفان جارف ويتحوَّل معهم النسيج إلى أكفان حتى الزرع يقع في أيدي الفساد ليذهب في مهبِّ الرياح.

إنَّ الشاعر بتوظيفه لمثل هذه الرموز قد استطاع إيجاد علاقة بين أشياء لم تكن لتقوم علاقةٌ بينها في الأصل (أَنْسَنَة الحجر) وهذا يدلُّ على قدرة الشاعر على اكتشاف

المعاني العميقة لهذه الرموز، والطبيعة في الصورة المطرية قد ملأت جوانب الحياة كلها، وقد استمدَّ منها قوَّة الصبر والتحمُّل، فقد حاكاها وأسقط مشاعره عليها حتى أضحت صورةً صادقةً في التعبير عن تجربته الشعريَّة.

لقد جَسَّد الرمز في العمل المطري –بشكل عام– وسمًا خاصًا توسَّم به الشاعر بحق، وقد شكَّل الرمز في القصيدة المطرية انزياحًا مفتوحًا أقحم المتلقي في معركة النهايات وسَبْر أغوار تلك الرموز والوقوف على دلالاتها التي قلَّبها الشاعر وفقًا للمواقف التي عبَّر عنها خاصَّةً عند سخريته وإدانته للواقع ورفضه، وقد أسهم الرمز عند مطر في تحقيق التلاحم بين العقل (الفكر) وبين المتخيَّل الشعري والهواجس (الوجدان)؛ مما أدى إلى نقل التجربة الشعرية نقلًا فنيًّا رائعًا.

٢- الرمز اللغوي:

هو الذي يقوم على "شحن بعض المفردات التي تمتلك تصورًا متقاربًا في مرحلة زمنية معينة بإيحاءات جديدة هي من ابتكار الشاعر الشخصي"[(١)]، ويلجأ الشاعر إلى هذه العملية لتكثيف المشهد وسبكه إضافةً إلى استدراج وعي القارئ لفهم القصيدة المكثَّفة، والرموز بوصفها وحدة فنية عند مطر تُمثِّل نصًّا آخرَ يقف أمامه القارئ بحيث لا يستطيع امتثال الحقيقة في ذهنه حتى يُفكِّك تلك الرموز ويصل إلى مضامينها وسبب وجودها في النص.

ومن الرموز التي استعملها الشاعر لفظة (الكلب) الذي أطلقه على المخبرين وزبانية الحكومات الظالمة؛ وذلك مثل قوله[(٢)]:

يُرِيدُونَ مِنِّي بُلُوغَ الْحَضَارَهْ

وَكُلُّ الدُّرُوبِ إِلَيْهَا سُدَى

وَالْخُطَى مُسْتَعَارَهْ

(١) محمد المكنوني، اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧م، (ص٢٨١).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٦)، وينظر: (٣٠٨/٢٧٩/١٠٦/٨٨).

فَمَا بَيْنَنَا أَلْفُ بَابٍ وَبَابْ

عَلَيْهَا كلَابُ الْكِلَابْ

تَشُمُّ الظُّنُونَ وَتَسْمَعُ صَمْتَ الْإِشَارَهْ

وَتَقْطَعُ وَقْتَ الْفَرَاغ بِقَطْعِ الرِّقَابْ

فَكَيْفَ سَأَمْضِي لِقَصْدِي

وَهُمْ يُطْلِقُونَ الْكِلَابَ عَلَى كُلِّ دَرْبٍ

وَهُمْ يَرْبِطُونَ الْحِجَارَهْ.

ويَستعمل لوصف الحاكم العربي ومواقفه غير المشرِّفة وظلمه وجوره عددًا كبيرًا من الرموز؛ منها: (سبهللة والشيطان ومحقان و...) كقوله[1]:

إِعْلَامُنَا فَنَّانْ

بِلَمْسَة سِحْرِيَّة يَخْتَزِلُ الْأَوْطَانْ

وَيُوجِزُ السُّكَّانْ

وَيَكْبِسُ الْأَزْمَانْ

وَيَحْقِنُ الْجَمِيعَ في كَبْسُولَةٍ

يَدْعُونَهَا (محْقَانْ)

محْقَانْ..

يُغَادِرُ الْبِلَادَ فِي رِعَايَةِ الرَّحْمَنْ.

وقد رمز الشاعر للحاكم العربي بهذا الرمز نظرًا للتغطية الإعلامية التي تحبس عنه ظلمه وديكتاتوريته، محاولةً منهم لإظهار المسير الرشيد وسياسته الحكيمة التي لولاها لذهبت البلاد للهاوية.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٥٥)، وينظر: (١٩٣/٢٣٣/٤٨٣/٥٠٣).

٣-الرمز التاريخي:

لقد كان لطبيعة الحياة في هذا العصر دورٌ في اتجاه الشعراء المعاصرين إلى استحضار التاريخ واستلهام التراث واستحضار الشخصيات التاريخية بقوَّة، "ولاسيِّما الشخصيات التي لديها مواقفُ خالدةٌ"[١]؛ ومن أهمِّ تلك الرموز: محمَّد الرسول ﷺ[٢]، وأبو ذرٍّ الغفاريُّ[٣]، وأبو لهب[٤]، وأبو جهل[٥]، والحسين[٦].

ومن أمثلة ذلك قوله:

غَيْرَ أَنِّي فِي زَمَانِ الْفَرْزِ
أَنْحَازُ إِلَى الْفَوْزِ
فَإِنْ خُيِّرْتُ مَا بَيْنَ اثْنَتَيْنْ
أَنْ أُغَنِّي مُتْرَفًا عِنْدَ يَزِيدِ
أَوْ أُصَلِّي جَائِعًا خَلْفَ الْحُسَيْنْ
سَأُصَلِّي جَائِعًا خَلْفَ الْحُسَيْنْ.

اتَّخذ الشاعر من سيِّدنا الحسين ﷺ وأرضاه رمزًا لكلِّ مواطن حرٍّ يتطلَّع إلى التخلُّص من العبودية والتَّملُّق ويحمل في نظراته تطلُّعات ثوريَّةً تُخلِّص الإنسان من المذلَّة وعيشة الهوان.

ويرمز بيزيد بن معاوية (المقدوح في عدالته) إلى كلِّ حاكم متسلِّط يُغرِق الشعب في الخوف ويرفع إليه المتملِّقين والمتطفِّلين والمتكسِّبين ليستقوي عليهم ويسلِّطهم على من يرفضون سلطته ويسعون إلى تحرير العقول من العبودية؛ ومن أمثلة هذا –أيضًا– قوله[٧]:

---

(١) عمران خضير حميد الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٢م، (ص٤١).
(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٢).
(٣) المرجع نفسه، (ص٤٨٠).
(٤) المرجع نفسه، (ص٠٨).
(٥) المرجع نفسه، (ص٤٤٠).
(٦) المرجع نفسه، (ص١٨٨/٣٨/١٩٧/٣٨١/٤٩٢).
(٧) المرجع نفسه، (ص٤٨٠).

كَانَ جَارِي

مُلْحِدًا

لَكنَّه يُؤْمِنُ جِدًّا

بِأَبِي ذَرٍّ الْغِفَارِي

(...)

رَائِدٌ للاشْتِرَاكِيَّةِ فِي هَذِي

الصَّحَارِي.

فأبو ذرٍّ الغفاريُّ شخصية إسلامية عرفها التاريخ الإسلامي ببطولاتها النبيلة وموقفها الرافض لسلطة معاوية، واستحضار الشاعر لها ها هنا بغية جعل المتلقِّي يأخذ دلالة أعماله وكيف كان يدعو إلى العدالة دون تمييز، فالمال مال المسلمين جميعًا وعلى معاوية الامتثال لهذا الشرع، وقد أبدى الشاعر في نهاية المطاف تأثره بمبادئ الاشتراكية التي تنادي بالمشاركة الجماعية لممتلكات الوطن والأمة، فاستحضر هذه الشخصية ليعبِّر بها عن أمثلة التاريخ عن المناضلين من أجل حقِّ الإنسان في وطنه ومجتمعه.

لقد استحضر الشاعر الرمز بأنواعه لإضفاء تلك الإيحائيَّة والدلالة العميقة التي تجعل من النَّصِّ أبعد دلالة وأقوى جماليَّة؛ حيث استخدم رموزًا حيوانيَّةً للدلالة على الوظيفية والذهنية التي يتشابه فيها الرمز والمرموز له على اختلاف المناصب والفعالية داخل المجتمع، والأمر ذاته انطبق على الرموز التاريخية والدينية التي تسكن ذهنية العربي الذي يستذكر بفعل الرمز قصته ويحاول الوقوف على غاية الشاعر من توظيفها وما علاقتها بالواقع والقضايا المعاشة.

لقد دلَّ استعمال الشاعر للرمز على عمق ثقافته من جهةٍ وعمق نضجه الفكريِّ من جهةٍ أخرى؛ إذ لابد للشاعر الذي يرغب في توظيف الرموز أن يتحلَّى بسعةٍ ثقافيَّةٍ كبيرةٍ وتجربةٍ غنيَّةٍ، والرَّمز عنده لا يعدو كونه وسيلةً تعبيريةً ملائمةً للسخرية من الواقع وإدانته ورفضه والثورة عليه.

المبحث الخامس:

التشكيل الجمالي للصورة الشعرية

الصورة الشعرية[(١)]:

لا يتوقَّف الشِّعر على كونه نسيجًا مؤلَّفًا من أوزانٍ وقوافٍ وأخيلةٍ تؤثر في النفس، ولا على كونه تعبيرًا عن مشاعرَ وانفعالاتٍ يحولها الشاعر إلى معانٍ وكلماتٍ تحمل

---

(١)**الصورة الشعرية:** لقد عرَّف الجاحظ الشعر بقوله: "فإنما الشعر صناعةٌ، وضربٌ من النسيج ، وجنسٌ من التصوير". عمرو بن بحر أبو عثمان الجاحظ، الحيوان، دار إحياء العلوم، القاهرة، ط٣، ١٩٥٥م، ص٥٥٧. وقد أكد الجرجاني أن جودة الشعر تكمن في اتحاد المعنى والمبنى؛ حيث قال: "واعلم أنَّ قولنا الصورة إنَّما هو تمثيلٌ وقياسٌ لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة، فكان بين إنسانٍ وإنسانٍ وفرسٍ وفرسٍ بخصوصيةٍ تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك، وكذلك كان الأمر في المصنوعات: فكان بين خاتمٍ وخاتمٍ، وسوارٍ وسوارٍ بذلك، ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونةً في عقولنا وفرقًا عبرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: للمعنى في هذا صورةٌ غير صورته في ذلك: وليس العبارة عن ذلك بالصورة شيئًا نحن ابتدأناه، فينكره منكرٌ، فهو مستعملٌ مشهورٌ في كلام العلماء، ويكفيك قول الجاحظ: وإنما الشعر صناعةٌ وضربٌ من التصوير". عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م، (ص٤٦٦)، وهنا نجد الجرجاني يوافق ما وصل إليه الجاحظ في كون الشعر قائمًا على الصورة التي تجعل منه قوةً بيانيةً لها القدرة على إثارة المتلقي والتأثير فيه.

فالشعر كونه تآلفًا بين اللفظ والمعنى كان لابد له من صياغة جميلة ترتكز على التصوير الذي تجسده الصورة الفنية بما تعتمده من خيال ونسج، والصورة الشعرية تركيب يقوم به الشاعر بمزج غير مألوف بين المعنى العقلي والعاطفي بناءً على متخيل عنده بوجود علاقة بين شيئين، والصورة الشعرية هي جوهر العملية الشعرية وأقوى أداة لدى الشاعر للتصوير والتخييل، وتكون على أوجه عدَّة: إما حسية مدركة وإمَّا ذهنية.

وقد حظيت الصورة الشعرية بالاهتمام منذ القدم؛ إذ يقول الناقد إحسان عباس: "ليست الصورة شيئًا جديدًا، فإنَّ الشعر قائم على الصورة منذ أن وجد إلى اليوم، لكن استخدام الصورة يختلف من شاعر إلى آخر، كما أن الشعر الحديث يختلف عن الشعر القديم في طريقة استخدامه للصور"، ينظر: محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دار جرير، الأردن، ط١، ٢٠١٠م، ص٢٨.

وقد شهدت الصورة الشعرية ظهورًا كبيرًا مع مطلع القرن ١٩، وعرفت بمسميات؛ منها: الصورة الفنية، والأدبية، والشعرية، وقد عملت هذه الصورة على ربط الصلة بين حواس الشاعر والمتلقي؛ فلم تعد بذلك مجرد وسيلة لتزيين الشعر بل "هي لبُّ العمل الشعري الذي يجب أن يتسم بالرقة والصدق والجمال، وتُعدُّ عنصرًا من عناصر الإبداع في الشعر وجزءًا من الموقف الذي يمر به الشاعر خلال تجاربه، وقد استطاع الشاعر من خلال استخدامه للصورة الشعرية أن يخرج عن المألوف، ولاشكَّ في أن للصورة الشعرية وظيفتها وأهميتها في العملية الشعرية"، ينظر: علي الخرابشة، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، (العدد١١٠)، ٢٠١٤م، (ص١٠١-١٠٢).

إيقاعًا، بل هو فوق ذلك صياغةٌ جميلةٌ ترتكز على فنِّ التصوير، فللشِّعر مبادئ؛ أولها: كونه "أسلوبًا خاصًا في صياغة الأفكار أو المعاني، وهو أسلوبٌ يقوم على إثارة الانفعال واستمالة المتلقي إلى موقفٍ من المواقف، وثاني هذه المبادئ: أن أسلوب الشِّعر في الصياغة يقوم –في جانبٍ كبيرٍ من جوانبه– على تقديم المعنى بطريقةٍ حسِّيَّةٍ؛ أي إنَّ التصوير يترادف مع ما نُسمِّيه الآن بالتجسيم، وثالث هذه المبادئ: أن التقديم الحسِّيَّ للشِّعر يجعله قرينًا للرسم ومشابهًا له في طريقة التشكيل والصياغة والتأثير والتلقي وإن اختلف عنه في المادة التي يصوغ بها ويُصوِّر بواسطتها"[(١)].

ووفقًا لهذا استطاعت الصورة الشِّعريَّة أن تكون أهمَّ عناصر الشِّعر تأثيرًا في القارئ وإبرازًا للمعنى؛ إذ إنَّها عملية تفاعلٍ متبادلٍ بين الشاعر والمتلقي للأفكار والحواس وذلك من خلال قدرة الشاعر على التعبير عن هذا التفاعل بلغةٍ شعريةٍ تستند إلى المجاز والاستعارة والتشبيه بهدف الإثارة والاستجابة لها في الوقت نفسه، و"الصورة من حيث أهدافها ترمي إلى التعبير عمَّا يتعذَّر التعبير عنه وإلى الكشف عمَّا يتعذَّر معرفته، فهي إذن وسيلةٌ من الوسائل الشِّعريَّة التي يتصرَّف المتكلِّم فيها لنقل رسالته وعقد الحوار والاتِّصال مع المتلقِّي"[(٢)].

لقد عَرفت الصورة الشِّعريَّة –بوصفها مصطلحًا– تطوراتٍ متصاعدةً عبر الزمن في الدلالة والمفهوم، فقديمًا توقَّفت عند حدود البلاغة (من تشبيهٍ ومجازٍ واستعارةٍ وكنايةٍ)، وحديثًا عرفت مفاهيمَ جديدةً نقلتها إلى أنواعٍ أخرى؛ منها: الذهنيَّة والرمزيَّة، "وهذا يعني أنَّ عناصرَ جديدةً دخلت في التشكيل الصوري للغة، والعنصر الحسِّيُّ والرمز والأسطورة، فضلًا عن الأنواع البلاغية الأخرى المعروفة كالمجاز"[(٣)]، وقد يتَّسع مفهوم الصورة "حتى يشمل الشكل الفنِّيَّ برمَّته؛ إذ الصورة في الشِّعر هي الشكل الفنِّيُّ الذي تتخذه الألفاظ

(١) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م، (ص٢٥٧).

(٢) رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٦م، (ص١٥٢).

(٣) محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي: مرحلة الرواد، (ص١٠٠).

والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياقٍ بيانيٍّ خاصٍّ ليُعبِّر عن جانب من جوانب التجربة الشِّعريّة الكاملة في القصيدة، مستخدمًا طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة"[١].

والصورة الشِّعريَّة ترتبط بالخيال؛ لأنها وليدة تخيُّلات الشاعر وأفكاره، وذاك الخيال يتيح بدوره للشاعر الدخول في ماهية الأشياء واستخراج أبعاد المعاني من تلك الألفاظ المستخدمة، وهذا ما يجعلنا نغوص في قلب الأحداث والظروف والوقائع وعقول البشر، وهذا الفعل يتطلَّب أن يكون الشاعر صاحب خيالٍ واسعٍ لكي يتمكَّن من تفجير أفكاره وبثِّها للمتلقي في صورةٍ فنيةٍ إيحائيةٍ لها القدرة على التأثير في المتلقي، فالصورة "كلما احتفظت بأسرارها لحينٍ ونزعت إلى الغموض الفنِّيِّ الموحي وألجأتْ القارئ إلى التأمل كانت أقرب إلى روح الشِّعر وألصق بمفهوم الشِّعريَّة؛ لأنَّ المعادلة ما بين وضوح الصورة وجلائها وما بين تأثيرها تظلُّ عكسيَّة دائمًا"[٢].

ثم إنَّ التخييل الشعري هو محاولة إيهام موجه لإثارة المتلقي، وينطلق الشاعر في ذلك من الصورة المخيلة التي يبني عليها القصيدة كلها، وهذا إن دلَّ فإنما يدل على تلك القناعة التي تلزم الشعر التخييل الذي سيمنح القصيدة في الأخير القدرة على بعث التأمل وحشد الانطباعات من خلال الوقوف على هذه القصيدة، وقد عرَّف حازم القرطاجني الشعر بأنه: "كلام موزون مقفًّى من شأنه أن يحبِّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها ويُكرِّه إليها ما قصد تكريهه؛ لتُحمَل بذلك على طلبه أو الهرب منه بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مقصورة يحسن هيأة تأليف الكلام"[٣].

يؤكد القرطاجني على أن هناك ضرورة مُلحَّة لقيام الشعر إلى جانب الوزن والقافية ألا وهي الخيال؛ لما له من صلة شديدة الوثاق بالنفس وتركيب للصور المشكلة "والتي لا تخص الشاعر وحده من حيث ملائمة الكتابة للحالة النفسية للشاعر أو ملائمة المباني للمعاني، إنها تخص –أيضًا– المتلقي من حيث التأثير"[٤]، وهذا ما أشار إليه القرطاجني

(١) رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، (ص١٥٢).
(٢) محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي، (ص١٠٠).
(٣) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي للطباعة والنشر، ط٣، ١٩٨٦، بيروت، لبنان، (ص٨٩).
(٤) طراد الكبيسي، كتاب المنزلات (منزلة القراءة)، دار الشؤون الثقافية، بغداد ، ط١، ١٩٩٦م، (ص١١).

في تعريفه للتخييل إذ قال: "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر والمخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالًا من غير رويَّة إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[(١)].

وانطلاقًا من هذا المبدأ نجد أنَّ الصورة الشِّعريَّة تُمثِّل فكر الشاعر الذي يُفصِّله في قصائده ليبثها للمتلقي ليشاركه فيها بعد أن يكون قد ألبسها من المعاني والأفكار التي جمع لها من الألفاظ والتراكيب مستهدفًا إياه؛ إذ إنَّ اختيار الشاعر لألفاظه يدلُّ على البراعة والقدرة على الانتقاء، وتُمثِّل الصورة –أيضًا– معيارًا من المعايير التي يُحكم بها على أصالة التجربة الشِّعريَّة وقوَّتها.

والشاعر يصل بالصورة الشِّعريَّة إلى حالاتٍ لا يمكن الوصول إليها إذا ما تحدَّثنا عنها بطريقةٍ مباشرةٍ، فهي تحتاج إلى تمويهٍ واختباءٍ واستخدامٍ للألفاظ بطريقةٍ غير مألوفةٍ طريقةٍ تخرج بها عن إطار معناها المحدَّد لها في القاموس لتحمل معاني لم نكن لنفكر في تلك القدرة الإيحائية لها، فالصورة الشعرية تتيح للشاعر الخروج عن نمط الكلام المباشر المألوف.

ومن أهمِّ الفروق التي تُميِّز لغة الشِّعر عن غيرها: الانحراف "الذي يعني أن شِعريَّة اللغة تقتضي خروجها السافر على العرف النثري المعتاد وكسر قواعد الأداء المألوف لابتداع وسائلها الخاصة في التعبير عمَّا لا يستطيع النثر تحقيقه من قيمٍ جماليةٍ"[(٢)]؛ كأن تجمع بين المتنافر وغير المنسجم، ويميل الجرجاني إلى هذه الفكرة حيث يقول: "فإنك تجد الصورة المعمولة فيها كلما كانت أجزاؤها أشدَّ اختلافًا في الشكل والهيئة ثمَّ كان التلاؤم بينهما مع ذلك أتمَّ والائتلاف أبْين –كان شأنها أعجب والحذق لمصوِّرها أوجب"[(٣)].

وقد أكَّد كثير من النُّقَّاد أنَّ للصورة الشِّعريَّة في النَّصِّ الشِّعريِّ أهميةً كبرى، وذلك حينما تُنسج من وحي الخيال والتناقض الذي يزيد النص قوةً ويمنحه بعدًا جماليًّا عميقًا؛

(١) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، (ص٨٩).
(٢) علاء الدين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، (ص١٤١).
(٣) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، (ص١١٢).

لذلك "فقد تكون الصورة أشدَّ تعقيدًا إذا ما اجتمعت فيها عناصر من طبائعَ مختلفةٍ متباعدةٍ تُحتِّم علينا إعادة ترتيبها للوصول إلى تنظيمها وسياقها"[(١)]، كما أنَّها تسمح له بالتعبير عن مكنون نفسه وعواطفه بطرقٍ تعطيه مجالًا واسعًا وفضاءً رحبًا، حيث تصبح فيه الصورة الشِّعريَّة هي الشُّعور ذاته.

وتعتمد الصورة الشعرية في وظيفتها البيانية على الخيال؛ إذ هو الخصيصة الفارقة التي تُميِّز الشِّعر عن غيره من الأجناس الأدبيَّة، "فكلُّ صورةٍ تتشكَّل في الخيال قبل أن تتشكَّل في اللغة"[(٢)]، وقد عُرِّف الشِّعر قديمًا بأنَّه: كلامٌ متخيَّلٌ وموزونٌ، كما أنه محاكاةٌ تستمد عناصرها من الحياة نفسها وتُركَّب تركيبًا جديدًا مغايرًا يتناسب مع ما هو موجود، لكنَّه أكثر وقعًا وتأثيرًا؛ فلغة الشِّعر "تتشكَّل على السطح الأملس المحايد للغة النَّثر وتمارس فوقه تنظيمَ نسيجها ورسومها وخواصها التعبيرية والتصويرية المتميزة"[(٣)].

والصورة بوصفها محاكاةً وتخيُّلًا ذهنيًّا في أساسها أيقون يكاد يتطابق فيه المنقول مع الأصل، ويراد بها: حاجة في نفس الشاعر يجتهد في إيصالها إلى المتلقي بما يراه مناسبًا من الوسائل اللفظية المؤهَّلة لتلك الوظيفة التي تسعى إلى تجسيد الحقيقة وتمكينها في ذهن المتلقي بعد تفاعله مع تلك الصورة.

ولذلك نجد الشاعر يتوسَّل بكل أدوات التوصيل ويستدعي كلَّ منبعٍ من منابع الصورة الشِّعرية، وهو في المقابل يأمل أن يجد الاجتهاد نفسه لدى المتلقي الذي يستنفر حواسه كلها لتدرك ما تحمله هذه الصورة، فالشِّعر كلامٌ يستهدف حواسَّ السامع على اختلافها، وقد أشار إلى هذا القاضي الجرجاني حين قال: "إنَّما الكلام أصواتٌ محلُّها من الأسماع محل النَّواظر من الأبصار، وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن وتستوفي أوصاف الكمال وتذهب في الأنفس كل مذهبٍ وتقف من التَّمام بكلِّ طريقٍ، ثمَّ

(١) ديزيرة سقال، من الصورة الشعرية إلى الفضاء الشعري، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩١م، (ص١٢).
(٢) ماهر دربال، الصورة الشعرية في ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب، مطبعة السفير، تونس، (د.ت)، (ص١٠٧).
(٣) علاء الدين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث، (ص١٤١).

تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن والتئام الخلقة وتناصف الأجزاء وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة وأدنى إلى القبول وأعلق بالنفس وأسرع ممازجةً للقلب"[(١)].

وواضحٌ من هذا القول الشامل أنَّ الصورة بإمكانها التفاعل مع جميع الحواس في نقل الحس الفني، وأنها تستطيع أخذ مكانها في النفس والانطباع فيها؛ إذ إنها تجمع بين الشعور والأداء اللغوي.

ثمَّ إنَّ الثورة التجديدية التي نالت من الشِّعر على مستوى الشكل الخارجي الذي تخلَّى عن تلك الموجات الموسيقية المرتكزة على قانون القافية والرَّويِّ –جعلت الشعراء المحدَثين في حاجةٍ ماسَّةٍ إلى تعويض ذلك بطاقةٍ جديدةٍ تُعادل المحذوف أو تضاهيه، فما كان لهم إلَّا "أن يعوضوا ذلك بعدَّة وسائلَ؛ ومن ذلك: التركيز على الصورة الشِّعريَّة"[(٢)].

وعلى هذا تعيَّن وجود نمطين للصورة؛ أحدهما: الصورة الحسيَّة، وثانيهما: الصورة الذِّهنيَّة[(٣)]، وهذا كلُّه منبعٌ من منابع إبداع الشاعر ومشاركة القارئ معًا والتوافق والتناغم بينهما رهينُ جودة البيان من الشاعر ودِقَّة الفهم والاستيعاب من القارئ.

---

(١) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق أحمد عارف الزين، مطبعة العرفان، صيدا، لبنان، ١٩٣٠، (ص٣٠٦/٣٠٧).

(٢) يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م: دراسةٌ نقديةٌ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦م، (ص٢٣٦).

(٣) **الصورة الذهنية:** هي نتاج العمل الذهني الإنساني، وتعدُّ أشمل أنماط الصورة الشعرية؛ لكونها نتاج العقل البشري في لحظة انفعالٍ، وقد انتهي بعض الباحثين إلى أن "الصورة الشعرية... هي خلاصة تجربةٍ ذهنيةٍ، يخلقها إحساس الشاعر لتلك التجربة وقدرة خياله على تحويلها من كونها ذهنيةً غير مجردة إلى رسمها صورةً بارزةً للعيان، يتذوقها متلقوها"، محسن محمد إسماعيل، الصورة الشعرية عند يحيى الغزال، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (العدد٧٥)، ١٩٩٩م، (ص٤٢) بتصرف.
أمَّا **الصورة الحسية** "فدلالتها على أوصاف الأشياء المدرَكة بحاسة البصر"، محمد شفيع الدين السيد، قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٩م، (ص٢٣٦)؛ ليكون الإدراك من خلالها قائمًا على مبدأ المشابهة بين المرئي والتصوير الفني، وهي أيضًا: "تمثيلٌ حسيٌ للمعنى.. واستنساخٌ ذهني لما سبق إدراكه بالحواس، وليس بالضرورة أن يكون ذلك المدرك مرئيًا"، المرجع نفسه، (ص٢٣٨) بتصرفٍ.

١- الصورة الشعرية عند مطر:

لقد احتلَّت الصورة الشِّعرية السواد الأعظم من عمل مطر الفنِّي؛ إذ تكاد تكون هي وسيلته الوحيدة التي قلب بها موازين الشِّعرية حين سخرها للسخرية والمفارقة الصارخة في شِعره، حتى أنَّه يذهب بعقل القارئ بعيدًا ليجعله في آخر القصيدة في موقفٍ تملأه الدهشة؛ إذ إنه لم يكن ليتصوَّر هذه النهاية التي رسمها الشاعر بقوَّةٍ بلاغيَّةٍ مشبَّعةٍ ومكتنزةٍ بالإشارات الاجتماعية والتاريخية والأيديولوجية واعتماده على المناورة وعدم البوح؛ بما يستفز ذائقة المتلقي ويحرك فضوله للبحث عن الدلالة التي سكبها الشاعر في قالب فنيٍّ مثيرٍ ومغمورٍ بروح التشويق الذي تدعمه روح المغامرة والجرأة.

وتتشكَّل الصورة عند مطر من خلال ما توحي به اللغة المكتنزة بالقهر والغضب والسخط وعدم تقبُّل الواقع على ما هو والبحث عن مخرجٍ من المآزق التي تتخبط فيها الأمة العربية، والصورة عنده تتحقق من خلال البناء الكلي للأسطر الشِّعرية التي يكثِّفها حتى في جزئياتها؛ مما يجعلها سبيكةً واحدةً تجعلنا نتتبَّعها من البداية إلى النهاية ولا نصل إلى معناها العام إلَّا بعد الانتهاء من الجملة الشِّعرية وأحيانًا بعد الانتهاء من القصيدة كلها، ثم إنَّ تلاعبه بالألفاظ واللغة يجعلنا نشعر بذلك الإلحاح على استكشاف الفكرة التي يسوقنا إليها؛ ليجعلنا نعيش الحدث وكأنَّنا المعنيين بالقضية المعايشين لملابساتها.

وقد وظَّف الشاعر من أجل تحقيق العلاقة بين الوضوح والواقع من جهةٍ والعمق وغنى المعنى من جهةٍ أخرى –الصورة المفردة الجزئية والصورة المركبة الكلية، ولعل منهجيَّته تساعدنا في تقصِّي صور الشاعر من أبسط أشكالها إلى أكثرها عمقًا وتركيبًا.

أولاً- الصورة المفردة الجزئية:

هي تلك الصورة التي تعتمد المفرَدة وحدها سواء أكان ذلك عبر الوصف أم عبر العطف، "وواضحٌ أنَّ هذا النمط يُشكِّل أبسط أنواع الصورة الشِّعريَّة"[(١)]، إلَّا أنَّ لهذه الصورة دورًا في تجميع الصورة الكليَّة المركبة، فالصورة الجزئية "ما هي إلَّا شريحةٌ من القصيدة تحمل سماتها النفسية ودلالتها المعنوية، وهي تُبنى بعدَّة أساليبَ ووسائلَ تنبثق

(١) يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق، (ص٢٤٠).

من وجدان الشاعر متلاحمةً مع أفكاره وأحاسيسه والألفاظ التي ينتقيها والموسيقى التي تحتويها"[١].

أ- بناء الصورة المفردة عن طريق تبادل المدرَكات عند مطر:

تبادل المدركات هو تبادل الصفات بين الماديِّ والمعنويِّ، "فمن حيث التجسيم تأخذ المعنويات صفاتٍ محسوسةً مجسَّمةً، ومن خلال التشخيص تدبُّ الحياة والصفات الإنسانية في المحسوسات والمعنويات، ومن خلال التجريد تكتسب الماديات صفاتٍ معنويةً، وتزول الحواجز بين الماديِّ والمعنويِّ"[٢].

وقد اجتهد الشاعر في تصويره للواقع الذي تدنَّت فيه القيم والمبادئ إلى أدنى درجةٍ ومنزلةٍ في زمنٍ لم يعد للأمين والشريف والعادل والمؤثِر قيمةٌ بل أضحى حجر عثرةٍ في طريق المتسلِّط والمستبد والجشع؛ فتحوَّل الكبرياء إلى سوق نخاسةٍ والصمت تربطه الرؤوس والفساد مشروعٌ والتفكير مؤمَّمٌ، وفي هذا يقول الشاعر[٣]:

وُجُوهُهُمْ أَقْنِعَةٌ بَالِغَةُ الْمُرُونَة

صَفَّقَ إِبْلِيس مُنْدَهِشًا

طِلَاؤُهَا حَصَافَة

وَقَعْرُهَا رُعُونَة

وَبَاعَكُمْ فُنُونَه

وَقَالَ: إِنِي رَاحِلٌ

مَا عَادَ لِي دَوْرٌ هُنَا

دَوْرِي أَنَا

أَنْتُمْ سَتَلْعَبُونَه

***

(١) كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شِعر أحمد مطر، (ص٢٠٨).
(٢) المرجع نفسه، (ص٢٠٩).
(٣) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣٢).

وَدَارَت الْأَدْوَارُ فَوْقَ أَوْجُهٍ قَاسِيَة

تَعْدِلُهَا مِنْ تَحْتِكُمْ لُيُونَة

فَكُلَّمَا نَامَ الْعَدُوُّ بَيْنَكُمْ

رُحْتُمْ تقرِّعُونَه

لَكِنَّكُم تُجْرُونَ أَلْفَ قُرْعَةٍ

لِمَنْ يَنَامُ دُونَه

وَغَايَةُ الْخُشُونَة

أَنْ تَنْدُبُوا:

قُمْ يَا صَلَاحَ الدِّينِ قُمْ

حَتَّى اشْتَكَى مَرْقَدُهُ مِنَ حَوْلِهِ الْعُفُونَة

كَمْ مَرَّةٍ فِي الْعَامِ تُوقِظُونَه!

كَمْ مَرَّةٍ عَلَى جِدَارِ الْجُبْنِ تَجْلِدُونَه!

أَيَطْلُبُ الْأَحْيَاءُ مِنْ أَمْوَاتِهِمْ مَعُونَة؟

دَعُوا صَلَاحَ الدِّينِ فِي تُرَابِه

وَاحْتَرِمُوا سُكُونَه

لِأَنَّهُ لَوْ قَامَ حَقًّا بَيْنَكُمْ

فَسَوْفَ تَقْتُلُونَه.

يستنكر هنا الشاعر الموقف العربيَّ من الأعداء؛ حيث يقتصر ردُّ فعلهم على الندب والاستغاثة بالأمجاد التي رحلت بأبطالها وبطولاتهم، ويكشف الشاعر أنَّ الموقف هنا موقفٌ مفتعلٌ؛ إذ بيْنَ الطلب والمطلوب فُوَّهةٌ كبيرةٌ وانقطاعٌ طويلٌ، والأمرُّ من ذلك أنَّ المستغيث لن يكون وفيًّا للمستغاث به، فلو رجع صلاح الدِّين لقاتلوه وجلدوه وقتلوه؛ لأنَّ

الجبن والخيانة التي عشَّشت في عقولهم تتناقض مع إقدام الأبطال وعزمهم وغيرتهم على الوطن والدِّين.

لقد سعى الشاعر إلى تجسيم مرارة الواقع وفداحة الخطب إلى جانب إسباغه صفات الإنسانية على مرقد صلاح الدِّين، فالعفونة تُمثِّل فساد الأنظمة ورائحتها النَّتنة التي فاحت في الأرجاء؛ ممَّا يدفع القبر –المواطن– إلى الشكوى والاحتجاج على ما آلت إليه الأوضاع، وهنا تتجسَّد المفارقة المرَّة بين تفاعل القبور مع الواقع وعدم تفاعل الأحياء مع فظاعة المواقف الحاصلة.

ولم يتوقف الشاعر عند صورةٍ من صور الحياة بل رسمها بكل ألوان الهوان والخنوع من خوفٍ وتحذيرٍ وتهديدٍ وصبرٍ مرٍّ وغدرٍ وخزيٍ وغباءٍ، وكلُّها رسوماتٌ لوطنٍ أرهقته الخيانة وتعاقبت عليه المحن حتى غدا هذا الوطن "طفل أعمى"[(١)]:

وَطَنِي طِفْلٌ كَفِيفْ

وَضَعِيفْ

كَانَ يَمْشِي آخِرَ اللَّيْل

وَفِي حَوْزَتِهِ:

مَاءٌ، وَزَيْتٌ، وَرَغِيفْ

فَرَآهُ اللِّصُّ وَانْهَالَ بِسِكِّينٍ عَلَيْه

وَتَوَارَى

بَعْدَمَا اسْتَوْلَى عَلَى مَا فِي يَدَيْه

***

وَطَنِي مَازَالَ مُلْقًى

مُهْمَلًا فَوْقَ الرَّصِيفْ

(١) أحمد مطر، الأعمال الشِعرية الكاملة، (ص٦٦).

غَارِقًا فِي سَكَرَاتِ الْمَوتِ

وَالْوَالِي هُوَ السِّكِينُ

.. وَالشَّعْبُ نَزِيفْ.

خلع الشاعر على الوطن كلَّ الصفات الإنسانية وجعله طفلًا كفيفًا تجمَّعت فيه كلُّ نقاط الضعف، فهو لا يقدر أن يدفع أبسط ظلمٍ يواجهه مع انعدام الوعي والرُّؤية وضعف الإرادة، إنَّه إبداع الشاعر في تشخيص الدراما؛ حيث أوجد صراعًا في ظلِّ تصاعد الأحداث وجعل النهاية مفتوحةً عند الطَّعنة التي أَرْدَتْه جريحًا نازفًا على قارعة الطريق وفي عتمة الليل، فهل يتوقَّع المتلقِّي بزوغ فجرٍ بعد هذا الليل أم أنه سيستمر؟ ومرَّةً أُخرى تبهرنا براعة الختام عند مطر، فالمتلقِّي عنده ليس مستمعًا فحسب، بل طرفٌ يصنع الإبداع ببصمته الخاصة الخاضعة للواقع المشترك بينه وبين المبدع.

ولغة مطر واضحةٌ سهلةٌ ولكنَّها في أثناء التصوير تلجأ إلى التجريد حتى تُقدِّم صورةً ناصعةً جليةً وقد مزجها بأدواتٍ فنيَّةٍ تخدم المفارقة وتُجسد السخرية؛ ومن ذلك قوله[1]:

عِنْدِي كَلَامٌ رَائِعٌ لَا أَسْتَطِيعُ قَوْلَه

أَخَافُ أَنْ يَزْدَادَ طِينِي بِلَّةْ

لِأَنَّ أَبْجَدِيَّتِي

فِي رَأْيِ حَامِي عِزَّتِي

لَا تَحْتَوِي غَيْرَ حُرُوفِ الْعِلَّةْ

****

فَحَيْثُ سِرْتُ مُخْبِرٌ

يُلْقِي عَلَيَّ ظِلَّه

يَلْصَقُ بِي كَالنَّمْلَةْ

(١) أحمد مطر، الأعمال الشِعرية الكاملة، (ص٥٨).

يَبْحَثُ فِي حَقِيبَتِي

يَسْبَحُ فِي مِحْبَرَتِي

يَطْلُعُ لِي فِي الْحُلْمِ كُلَّ لَيْلَةْ

حَتَّى إِذَا قَبَّلْتُ - يَوْمًا - زَوْجَتِي

أَشْعُرُ أَنَّ الدَّوْلَةْ

قَدْ وَضَعَتْ لِي مُخْبِرًا فِي الْقُبْلَةْ

يَقِيسُ حَجْمَ رَغْبَتِي

يَطْبَعُ بَصْمَةً لَهَا عَنْ شَفَتِي

يَرْصُدُ وَعْيَ الْغَفْلَة

حَتَّى إِذَا مَا قُلْتُ يَوْمًا جُمْلَةْ

يُعْلِنُ عَنْ إِدَانَتِي

وَيَطْرَحُ الْأَدِلَّةْ

لَا تَسْخَرُوا مِنِّي فَحَتَّى الْقُبْلَة

تُعَدُّ فِي أَوْطَانِنَا

حَادِثَةً

تَمَسُّ أَمْنَ الدَّوْلَةْ.

في هذه المقطوعة جرَّد الشاعر المخبر من واقعه ووظيفته وجعله يسبح في فضاء كلِّ شيءٍ، حتَّى أنَّه أضحى جزءًا من محبرة الشاعر ونملةً تتعلَّق بمسامات جلده، بل حتى في لحظات الرجل مع زوجته يكون كالظِّلِّ مصاحبًا له لا يفارقه له لحمةٌ شديدةٌ بالشاعر فهو موجودٌ بصفةٍ مستمرةٍ، وقد رسم الشاعر هذه اللَّوحة الكاريكاتوريَّة بفرشاة المرارة تغذيها الظروف والمعاناة اليومية.

ب- تراسل الحواس[1] **:**

إنَّ تبادل المعطيات لا يقوم إلَّا على طرفين متناغمين في ذلك العطاء؛ حيث يقوم على وصف مدرَك حاسَّةٍ ما بوصف مدرَك حاسَّةٍ أُخرى، كأنْ نَصِفَ المرئيَّ بالمسموع والمسموع بالمرئيِّ والشَّمَّ باللَّمس، فتختلط الصورة في أوَّل الأمر ولكنها ما تلبث تتكشَّف من خلفها معانٍ ودلالاتٌ تستفزُّ المتلقي ذهنيًّا وتعبث بعواطفه وتستنفر تفكيره.

وعلى الرغم من أنَّ هذا الأسلوب يسير عكس المألوف إلَّا أنَّه يولِّد معاني عميقة الدلالة بعيدة الأفق تنمُّ عن تجربة الشاعر العميقة ومدى تفاعله مع الواقع المتقلِّب والمتداخل في الكثير من الأحيان حتى تداخلت فيه الحواس وتبادلت الأدوار فيما بينها.

وقد استخدم الشاعر هذا اللَّون من التصوير بحذرٍ؛ لكونه –أي الشاعر– يميل إلى السهولة والوضوح، وهذا اللَّون أميل إلى الرمز الذي يتعارض أحيانًا مع واقعيَّة الشاعر وقصده فهو قد أعلن الحرب وأشهر عصيانه؛ ومن نماذج تراسل الحواس عنده قوله[2] في قصيدة "على باب الحضارة":

---

(١) **تراسل الحواس:** الشعر عملية إبداعية قائمة على تلك القدرة في صياغة الرؤى ضمن قالب تتمازج فيه الحقيقة بالخيال ليُكوِّن في النتيجة "لوحة وصفية، قيمتها تتركز على طاقاتها الإيحائية المستمدة من الحواس" ينظر: رائد عكلة خلف، تراسل الحواس في شعر ابن الرومي، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإنسانية، (العدد٢)، ٢٠٠٩م، (ص٧٦).
وطالما كانت الحواس الوسيلة أو الأداة التي يتعامل بها الإنسان مع الحياة في كل ممارسته، فكانت بذلك الحواس هي من يُعمِّق الايمان بأن الحسَّ هو لازمة من مستلزمات الشاعرية، "وإذا كان من شأن العمل الأدبي أن يلهب الخيال بإثارة الحواس فمن الواضح أنه يتضمن دائمًا ما يكون في وسعه أن يثير في المتلقي انفعاله، ولا تحدث هذه الإثارة إلَّا بمُنبِّهٍ فنِّيٍّ" المرجع نفسه، (ص٧٦).
ويرى بودلير "أن الانفعالات التي تعكسها الحواس قد تتشابه من حيث وقعها النفسي، فقد يترك الصوت أثرًا شبيهًا بذلك الذي يترك اللون أو تخلفه الرائحة؛ ومن ثَمَّ يصبح طبيعيًّا أن تتبادل المحسوسات فتُوصَف معطيات حاسَّة بأوصاف حاسَّة أخرى، بل قد يعطي الشاعر حقائق الماديات على المعنويات أو يخلع سمات المعنويات على الماديات" المرجع نفسه، (ص٧٦).
ويُعدُّ تراسل الحواس من أهمِّ الأدوات التي يعتمدها الشاعر في بناء نصوصه وتصوراته، ويقوم على "وصف مدركات كلِّ حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، فتُعطي المسموعات أوانًا، وتصير المشمومات أنغامًا، وتصبح المرئيات عاطرة.."، ينظر: صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨م: دراسة نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩م، ص١٦٨.
يسعى الشعراء إلى تراسل الحواس كوسيلة لتنمية الصورة الشعرية عن طريق التبادل بين مدركات الحواس التي يقوم بها شاعر يبحث عن صورة مميزة لإثارة الدهشة في المتلقي.
(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٤).

يُرِيدُونَ مِنِّي بُلُوغَ الْحَضَارَة

وَكُلُّ الدُّرُوبِ إِلَيْهَا سُدَى

وَالْخُطَى مُسْتَعَارَة

فَمَا بَيْنَنَا أَلْفُ بَابٍ وَبَاب

عَلَيْهَا كِلَابُ الْكِلَاب

تَشُمُّ الظُّنُونَ وَتَسْمَعُ صَمْتَ الْإِشَارَة

وَتَقْطَعُ وَقْتَ الْفَرَاغِ بِقَطْعِ الرِّقَاب

فَكَيْفَ سَأَمْضِي لِقَصْدِي

وَهُمْ يُطْلِقُونَ الْكِلَابَ عَلَى كُلِّ دَرْب

وَهُمْ يَرْبِطُونَ الْحِجَارَة.

يُصوِّر الشاعر فظاعة ما تمارسه الأنظمة العربيَّة من عمليات إجهاضٍ وقمعٍ للحرِّيات، فما كان يُدرَك بالسَّمع (تهديدات وتحذيرات) أصبح يُدرَك بالنَّظر (التَّعذيب والتَّنكيل) وإدراكه بالسمع (السوط)، وقد جاء هذا التَّراسل منسجمًا مع الصورة المجسَّدة؛ حيث صوَّر أجهزة الدولة التي لا ترحم بالكلاب، وهنا مفارقةٌ مضحكةٌ ترصد تناقض القيم، فكيف لحاكمٍ يسعى إلى بلوغ الحضارة بالسَّوط والتَّعذيب، والأدهى والأمرُّ أنَّ وسائل الإعلام تُزيِّن ذلك وتبهرجه.

ومن استخدامه لهذا الأسلوب –أيضًا– قوله في قصيدة "البلبل والورد"[(١)]:

بُلْبُلٌ غَرَّدَ

أَصْغَتْ وَرْدَةٌ..

قَالَتْ لَهُ: أَسْمَعُ لَحْنَكَ لَوْنًا

وَرْدَةٌ فَاحَتْ

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٨٥).

تَمَلَّى بُلْبُلٌ..

قَالَ لَهَا: أَلْمَحُ عِطْرَكِ لَحْنًا

لَوْنُ أَلْحَانٍ.. وَأَلْحَانُ عَبِيرْ

نَظْرَةٌ مُصْغٍ.. وَإِصْغَاءٌ بَصِيرْ

هَلْ جُنِنَّا؟

قَالَتْ الْأَنْسَامُ: كَلَّا.. لَمْ تُجَنَّا

أَنْتُمَا نصفكما شَكْلًا وَمَعْنَى

وَكِلا النِّصْفَيْنِ لِلْآخَرِ حَنَّا

إِنَّمَا لَمْ تُدْرِكَا سِرَّ الْمَصِيرْ.

جعل الشاعر المسموعَ مرئيًّا والمرئيَّ مسموعًا، وقد أحدث بهذا قطعةً دراميّةً تكشف عن مأساةٍ مستمرَّةٍ عند الشاعر في قلب موازين حياة الشُّعوب وتغيير ألوان الحياة، وواصل الشاعر ذلك قائلًا:

شَاعِرٌ كَانَ هُنَا، يَوْمًا، فَغَنَّى

ثُمَّ أَرْدَتْهُ رَصَاصَاتُ الْخَفِيرْ

رَفْرَفَ اللَّحْنُ مَعَ الرُّوحِ

وَذَابَتْ قَطَرَاتُ الدَّمِ فِي مَجْرَى الْغَدِيرْ

مُنْذُ ذَاكَ الْيَوْمِ

صَارَتْ قَطَرَاتُ الدَّمِ تُجْنَى

وَالْأَغَانِي تَطِيرْ.

إنَّها مأساة كبْتِ الحريَّات ووأْدِ العقول، وقد كسر من خلالها الشاعر رتابة الحواسِّ ليجعلها خادمةً للصُّورة.

ج- التشبيه:

يعرَّف التشبيه بأنَّه: "صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهةٍ واحدةٍ أو جهاتٍ كثيرةٍ، لا من جميع جهاته"[(١)]، أو هو ببساطةٍ "الدلالة على مشاركة أمرٍ لأمرٍ آخرَ في معنًى من المعاني"[(٢)]، "والتشبيه لونٌ من ألوان التعبير الإنسانيِّ الذي عرفته الأمم جميعًا، وامتاز في البيان العربيِّ بأنَّه بدايةٌ لكثيرٍ من الألوان البلاغية ذات الصبغة الفنيَّة"؛ وذلك "لما يمتلكه من روعةٍ وجمالٍ وموقعٍ حسنٍ؛ لقدرته على إخراج الخفيِّ الجليِّ وإدنائه البعيد من القريب ولزيادته المعاني رفعةً ووضوحًا وإكسابها جمالًا وفضلًا"[(٣)]، والتشبيه محاولةٌ بلاغيةٌ جادَّةٌ في صقل المعنى وتطويع اللفظ حين ينقله من صورةٍ إلى صورةٍ أقرب.

وقد استخدمه الشاعر بكثرةٍ، ومن دوافعه إلى ذلك: محاولته إعطاء صورة للمتلقِّي تُجسِّد الحال والواقع، وظروف الشاعر في ظلِّ هذا الواقع كونه يُمثِّل الإنسان المضطهد والرافض والمعترض لهذا الاضطهاد، وهذه الصور تتسرَّب إلى ذهن المتلقِّي ونفسيَّته بسلاسةٍ كبيرة، ليكتشف حقيقتها بمجرَّد تماسِّه معها، وقد اجتهد الشاعر في عرضها توافقًا مع الفروق الثقافية بين الأفراد المتلقين؛ لأنَّه يسعى إلى إيصال فكرته بأسلوبٍ فنيٍّ إلى أكبر شريحةٍ؛ ومن نماذجه في هذا الاستعمال قصيدة "سواسية"[(٤)] حيث يقول:

سَوَاسِيَةْ
نَحْنُ كَأَسْنَانِ كِلَابِ الْبَادِيَةْ
يَصْفَعُنَا النُّبَاح
فِي الذِّهَابِ وَالْإِيَاب
يَصْفَعُنَا التُّرَاب
رُؤُوسُنَا فِي كُلِّ حَرْبٍ بَادِيَهْ

(١) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشِعر وآدابه ونقده، (ص٢٨٦)، وينظر: الجاحظ، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٤١٨هـ، ١٩٨٨م، (ج١)، (ص١١٩).

(٢) القزويني، شرح التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق: محمد هاشم دويدري، دار الجبل للطبع والنشر، ط١، ١٩٩٧م، (ص١٢٥).

(٣) محمد بركات حمدي أبو علي، البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، سلسلة الأدب والبلاغة والبيان القرآني، وائل للنشر، عمان، الأردن العدد ٦، ٢٠٠٣، (ص٩٥).

(٤) أحمد مطر: الأعمال الشِعرية الكاملة، (ص٤٤).

وَالزُّهُورُ لِلْأَذْنَاب

وَبَعْضُنَا يَسْحَقُ رَأْسَ بَعْضِنَا

كَيْ تَسْمُنَ الْكِلَاب

***

سَوَاسِيَةْ

نَحْنُ جُيُوبٌ الدَّالِيَةْ

يُدِيرُنَا ثَوْرٌ

زَوَى عَيْنَيْهِ خَلْفَ الْأَغْطِيَةْ

***

يَدُورُ تحْتَ ظِلِّهِ الْعَرِيشُ

وَظِلُّنَا

خُيُوطُ شَمْسٍ حَامِيَةْ

***

نَحْنُ قَطِيعُ الْمَاشِيَةْ

وَأَفْحَلُ الْقَادَةِ فِي قَطِيعِنَا

.. خَرُوفْ

***

نَحْنُ الْمَصَابِيحُ بِبَيْتِ الْغَانِيَةْ

رُؤُوسُنَا مَشْدُودَةٌ

فِي عُقْدِ الْمَشَانِقْ

صُدُورُنَا

تَلْهُو بِهَا الْحَرَائِقْ.

يُقدِّم الشاعر هذا التشبيه البليغ ليطابق بين حالة المشبَّه الذي يحترق في سبيل إضاءة الوطن ويُسخِّر نفسه لذلك، وحال المشبَّه به الذي هو المصابيح التي تُنير الدَّرب والظُّلمة لنتمتع بالنُّور، لكنَّ الفرق في انطفاء المصابيح للخلود للنَّوم الذي يُعدُّ نعمةً أخرى افتقدها المواطن العربي إلَّا أنَّ هذا المشبَّه –المواطن– ينطفئ لتُرتَكب المعصية وهو لم يخلد للنَّوم بل أخلد للمذلَّة والهوان، فالتشبيه هنا صورةٌ جزئيَّةٌ تتكامل مع صورٍ أخرى ويتفاعل مع الرمز ويسبغ الحياة كلَّها على الاحتراق ويمزج مزجًا رائعًا بين اللَّهو والاحتراق؛ ومن ثمَّ تُقدِّم القصيدة صورةً حيَّةً متميِّزةً بأدواتٍ فنيَّةٍ تُعبِّر أصدق تعبيرٍ عن تجربة الشاعر ومعاناته.

وفي قصيدةٍ أخرى يقول[1]:

رَبِّ سَامِحْنِي...
فَقَدْ أَرْهَقْتُ أَقْرَانِي مَلِيًّا
وَلَمْ يَدَعْ طَبْعِي سُرُورًا ظَاهِرًا فِيهِمْ
وَلَمْ يَتْرُكْ لَهُمْ سِرًّا خَفِيًّا
إِنَّ طَبْعِي مِثْلُ طَبْعِ الشَّوْكِ
لَا أَعْدُو عَنِ الْوَخْزِ.. وَلَا أَغْدُو طَرِيًّا
وَأَنَا كَالْخِنْجَرِ الْمَحْمِيِّ
إِذَا مَا افْتَتَحَ الْجُرْحَ
أُزِيدُ الْجُرْحَ كَيًّا.

يُشبِّه الشاعر نفسه بنبات الشَّوك والخنجر المحميِّ، وقد أراد من خلال هذا التشبيه أن يؤكِّد فكرة نضاله وصموده من أجل وطنه، فهو يوخِز كلَّما رأى الناس قد غفلت عن قضايا هذا الوطن ويؤمن بأنَّ آخر العلاج بالكيِّ، فهو يؤثر استمرار نزيف الجرح على الرقاد في العفونة؛ فقضيَّة الوطن ليست قابلةً للنسيان ولا سبيل إلى ذلك إلَّا بشعره اللَّاذع الذي يُمثِّل الشَّوك والخنجر.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣٢٧).

لقد استخدم أحمد مطر التشبيه للدلالة على صورة الظلم والنكبة والمأساة التي تتواجد في كل صور الحياة، وحاول من خلاله التجسيد حتى لا تبقى تعابيره مجرَّدة، فرأى أن التشبيه وما ينطوي عليه من جمالٍ في التصوير وروعةٍ في التأثير أداةً تجذب المتلقِّي وتؤثِّر في نفسيته.

د- مزج المتناقضات:

يُبنى مزج التناقضات على فلسفةٍ وتأمُّلاتٍ قد أخذت وقتها الكافي من حياة الشاعر، فهو لا يستطيع تجسيد هذا التناقض لو لم يلمسه في الواقع الذي يشهد تصادمًا وصراعًا تتضارب فيه الأهواء والآراء والمصالح، حتى أنَّها جعلت السافل عاليًا والبارد حَرًّا والجامد سائلًا، وجعل المبدعُ في مقابل هذا الحربَ أغنيةً والشاعرَ لهبًا والقادةَ مطرًا وجمعهم في جسدٍ واحدٍ وكيانٍ أوحدَ؛ ليكشف لنا عن حالاتٍ نفسيَّةٍ غامضةٍ تعيش حالةً من التِّيه والضياع في ظلِّ الجَور والظُّلم وكبت الحريات.

ولقد وظَّف الشاعر هذه الطريقة خدمةً للمفارقة التي يفجِّرها في كلماتٍ معدودةٍ، ولكن بتناقضاتٍ تجعل المتلقي يعيش هذه الحالة ويركض بشغفٍ إلى نهاية القصيدة؛ ليقف على الغاية التي يُجسِّدها الشاعر في انصهار هذه المتناقضات فيما بينها لترسم واقعًا مضطربًا وقيمًا مخلخلةً؛ ومن تعابيره في ذلك قصيدة: "أمل أخير"[(١)]:

فِي صُبْحِنَا الدَّامِس
أَلْمَحُ لِصًّا رَاكِضًا
فِي أَثَرِ الْحَارِس
أَرَى حِمَارًا رَاكِبًا
بَرْدَعَةَ فَارِس
أَرَى حَبِيسًا دَاعِيًا
بِالنَّصْرِ لِلْحَابِس

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢١٤).

أَلْمَحُ عُرْيَانًا يَقِي بِجِلْدِهِ الْقَارِس

أَحْذِيَةَ اللَّابِس

أَسْمَعُ وَرْدًا هَاتِفًا لِلْقُنْفُذِ الْفَاطِس:

نَفْدِيكَ يَا خَابِس

لِي أَمَلٌ خَبَّأْتُهُ لِلزَّمَنِ الْعَابِس

أَدْعُوهُ: هَلْ أَنْتَ هُنَا؟

يُجِيبُنِي: نَعَمْ، هُنَا

لَكِنَّنِي يَائِس.

يرسل الشاعر خياله لينتقل من الواقع إلى صورةٍ ذهنيَّةٍ مدهشةٍ انطلقت من الواقع وامتزجت بجملةٍ من العواطف التي استطاع بقدرته الفنِّيَّة طرحها بلمسةٍ رائعةٍ، جسَّد فيها متناقضاتٍ لو أخضعناها للمنطق الماديِّ لن تتآلف أو تُكوِّن نسيجًا معنويًّا؛ فحين يسهر الورد برائحته العطرة على الجيفة النَّتنة فهو يحاول إبراز الخلل في الموازين، وحين يطارد اللص الحارس ويحاكمه والحمار الذي يَرَكب مكان الفارس بدلًا من كونه مركوبًا يكون الواقع قد مزَّق كلَّ صور الحقيقة والفطرة السليمة التي تقتضي أن يكون لكلِّ ذي مكانةٍ وضعًا وأحقيةً.

والشاعر في عرضه للمتناقضات لا يهدف إلَّا إلى تصوير وتجسيد أحاسيسَ مبهمةٍ غامضةٍ تائهةٍ تعكس في مضامينها الواقع الأعمى المتضارب والمتصارع.

ثانيًا- الصورة المركبة الكليَّة:

تُعدُّ الصُّورة الكلِّيَّة أو المركَّبة التحامًا بين مجموعةٍ من الصور الجزئية، وتُقدِّم مشروعًا مكثَّفًا يُصوَّر بطريقةٍ مفعمةٍ بالمعاني تُقحِم المتلقِّي في عمليةٍ شعوريةٍ متناميةٍ ومتصاعدةٍ تصاعد الحدث ونموه، والشاعر يوظف هذه الصورة عندما يستشعر أنَّ الصورة الجزئية غير قادرةٍ على حمل عواطفه وأفكاره وتستنجد بصورٍ أخرى لإنجاز المهمَّة؛

فيتشكَّل إزاء هذا تركيبٌ يحتوي على قوَّةٍ عاطفيةٍ وفكريةٍ مشحونةٍ بمواقفَ "على قدرٍ من التعقيد أكبر من أن تستوعبه صورةٌ جزئيةٌ"[(١)].

ومن تلك القصائد التي لجأت إلى صورةٍ مركبةٍ تخدمها جملةٌ من الصور الصغيرة الجزئية قصيدة "قال الشاعر" التي رأينا أنَّها تحمل كثيرًا من المتناقضات التي جسَّدتها مجموعةٌ من الصور الجزئية؛ حيث يقول[(٢)]:

أَقُولْ:

الشَّمْسُ لَا تَزُولْ

بَلْ تَنْحَنِي

لِمَحْوِ لَيْلٍ آخَرَ

فِي سَاعَةِ الْأُفُولْ

* * *

أَقُولْ:

يُبَالِغُ الْقَيْظُ بِنَفْخِ نَارِهِ

وَتَصْطَلِي الْمِيَاهُ فِي أَوَارِهِ

لَكِنَّهَا تَكْشِفُ لِلسَّمَاءِ عَنْ هُمُومِنَا

وَتَكْشِفُ الْهُمُومَ عَنْ غُيُومِهَا

وَتَبْدَأُ الْأَمْطَارُ بِالْهُطُولْ

.. فَتُولِّدُ الْحُقُولْ

* * *

أقولْ:

(١) كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شِعر أحمد مطر، (ص٢١٨).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشِعرية الكاملة، (ص١٢٣-١٢٤).

تُعلِنُ عن فَراغِها

دَمدَمةُ الطُّبولْ.

والصَّمتُ إذْ يطولْ

يُنذِرُ بالعواصِفِ الهوجاءِ

والمُحُولْ:

رسولْ

يحمِلُ وعدًا صادِقًا

بثورةِ السُّيولْ!

* * *

أقولْ:

كَمْ أحرَقَ المَغولْ

مِنْ كُتُبٍ

كَمْ سحَقَتْ سنابِكُ الخُيولْ

مِنْ قائلٍ!

كَمْ طَفِقَتْ تَبْحَثُ عنْ عقولِها العُقُولْ

في غَمْرةِ الذُّهولْ!

لَكنَّما..

ها أنت ذا تقولْ

ها هوَ ذا يقولْ

وها أنا أقولْ

مَنْ يَمْنَعُ القَوْلَ مِنَ الوصولْ؟

منْ يمنعُ الوصولَ للوصولْ ؟

مَنْ يَمْنَعُ الوصولْ؟!

قدَّم الشّاعر في هذه المقطوعة مجموعةَ صورٍ مفردةٍ لتتكامل وتصنع صورةً كاملةً مركَّبةً بانسجامٍ فنِّيٍّ متناغمٍ، فبقاء الشمس وعدم زوالها صورةٌ تتآزر مع صورةٍ جزئيَّةٍ أخرى، وهي "الشمس لا تزول ... بل تنحني لمحو ليل آخر" آخر لحظات غيابها، وهنا يُقعِّد الشاعر لما يؤمن به من انتصار الحقِّ مهما طالت سيادة الظُّلمة وسلطتها، وهذا ما نلمسه على مدار القصيدة التي يختمها بقوله:

أقول:

عَوَّدَنَا الدَّهْرُ عَلَى

تَعَاقُبِ الْفُصُولْ

يَنْطَلِقُ الرَّبِيعُ فِي رَبِيعِه

.. فَيَبْلُغُ الذُّبُولْ

وَيَهْجُمُ الصَّيفُ بِجَيْشِ نَارِه

.. فَيَسْحَبُ الذُّيُولْ

وَيَعْتَلِي الْخَرِيفُ مَدَّ طَيْشِه

.. فَيُدْرِكُ الْقُفُولْ

وَيَصْعَدُ الشِّتَاءُ مَجْنُونًا إِلَى ذُرْوَتِه

.. لِيَبْدَأَ النُّزُولْ

أَقُول:

لِكُلِّ فَصْلٍ دَوْلَةٌ

.. لَكِنَّهَا تَدُولْ.

وعبَّر بتعاقب الفصول–أيضًا– لتنبض هذه الصورة بالحياة وأنَّ الحال لن يبقى على ما هو عليه، ومن الملاحظ –أيضًا– أنَّ التَّرابط المعنويَّ بين الصور والتَّناسق الفنِّيَّ بين الشمس والمطر والحقول وتتابع الفصول يعكس صورة التَّوافق أمام المتلقِّي، وتُحدِث نوعًا من التوازن النفسيِّ والفكريِّ لطبيعة الإنسان المنسجمة مع عناصر الطبيعة، وتلك مهارةٌ

أخرى يتمتَّع بها الشاعر حين يجنح إلى البساطة الهادفة؛ إذ يشغل فكر المتلقِّي بمثيراتٍ طبيعيَّةٍ تتأقلم معها النفس والرُّوح.

وممَّا سبق يتَّضح لجوء مطر إلى الصورة الكاملة المركَّبة وإلى التنسيق بين الصور الجزئية؛ ليُشكِّل نصًّا متكاملًا مبنًى ومعنًى قائمًا على أساليبَ عدَّةٍ تعتمد في تشخيصها على أشكالٍ وأبنيةٍ معيَّنةٍ؛ منها: البناء المقطعيُّ، والدِّراميُّ، والدائريُّ، والتوقُّعيُّ.

أ- البناء الدراميُّ:

يعتمد هذا البناء على عناصر التعبير الدرامي الذي يعتمد على الحوار بأنواعه (خارجي وداخلي) إلى جانب الحدث الدرامي والبطل الذي يدور في هذه الفضاءات، ويعتمد هذا البناء على السَّرد القَصصيِّ الذي يُجسِّد الصراع والحركة، وتَظهر هذه العناصر بكثرةٍ في قصيدة: "عائد من المنتجع"[(١)]:

حِينَ أَتَى الحِمَارُ مِن مَبَاحِثِ السُّلطَانْ

كَانَ يَسِيرُ مَائِلًا.. كَخَطِّ مَاجِلَّانْ[(٢)]

الرَّأسُ فِي إِنْجِلْتِرَا

البَطْنُ فِي تَنْزَانْيَا

الذَّيْلُ فِي اليَابَانْ

خَيْرًا أَبَا أَتَانْ؟

أَتَقْتُدُونَنِي؟

نَعَمْ.. مَالَكَ كَالسَّكْرَانْ

لَا شَيْءَ بِالْمَرَّة.. يَبْدُو أَنَّنِي نَعْثَانْ

---

(١) أحمد مطر الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٥٤).

(٢) **خط ماجلان:** هو خط سير البحار، وينسب إلى المستكشف البرتغالي فرناندو ماجلان الذي دار نصف الكرة الأرضية ولم يتمم رحلته بعدما قُتل من طرف أهل جزيرة لابولابو الفليبينية في معركة عاك ١٥٢١م، ينظر: www.almrsal.com.

هَلْ كَانَ لِلنُّعَاسِ أَنْ يُهَدِّمَ الْأَسْنَانْ

أَوْ يَعْقِدَ اللِّسَانْ؟

قُلْ هَلْ عَذَّبُوك؟

مُطْلَقًا

كُلُّ الَّذِي يُقَالُ عَن قَتْوَتِهِم

بُهْتَانْ

بَشَّرَكَ الرَّحْمَنْ

لَكِنَّنَا فِي قَلَقٍ..

قَدْ دَخَلَ الحِصَانُ مِنْ أَشْهُرٍ

وَلَم يَزَلْ هُنَاكَ حَتَّى الْآن

مَاذَا سَيَجْرِي أَو جَرَى لَهُ هُنَاكَ يَا تُرَى؟

لَم يَجْرِ شَيْءٌ أَبَدًا

كُونُوا عَلَى اطْمِئْنَان

فَأَوَّلًا: يُسْتَقْبَلُ الدَّاخِلُ بِالْأَحْضَان

وَثَانِيًا: يُثْأَلُ عَن تُهْمَتِهِ بِمُنْتَهَى الْحَنَانْ

وَثَالِثًا: أَنَا هُوَ الْحِثَانْ.

تكشف هذه الأحداث القَصصيَّة عن حالة الحِمار المهلهلة التي تُصوِّر للمتلقِّي مشكلةً تقبع وراء الأكمة، وقد جسَّد ذلك المعنى الحوارُ الخارجيُّ الَّذي يدور بين الحِمار وعائلة أحد الأسرى؛ حيث تبرز من خلاله الشخصيات بأشكالها الخاصة، والمتلقِّي من خلاله يشعر بأنَّ الواقع ماثلٌ أمام ناظريه، خاصَّة عندما يقول: "خيرًا أبا أتان؟" فقد عرف الحوار تحولًا وصل إلى الذُّروة والتَّأزُّم حين تكشَّف في حديث الحِمار الذي ظهر أنَّه هو الشخص الذي يدور حوله الحوار، وبانتهاء هذا الحوار ظهرت المفارقة الدِّراميَّة المؤلمة

التي جسَّدها الشاعر للتعبير عن الحقيقة المتناقضة التي أدركتها الشخصيَّات الأخرى في النَّصِّ التي تمثَّلت في أنَّ من دخل مباحث السلطان حِصانًا لابدَّ وأن يخرج حِمارًا منهارًا.

لقد أبرز الشاعر شخصيَّة البطل الدِّراميِّ حيث جعلها في شخصيَّة الحِصان الذي استُدعي إلى المباحث وخرج مشوَّهًا محطَّمًا حتى ظنَّه من يعرفونه حمارًا، وقد تعرَّضت هذه الشخصية الدرامية لتحدياتٍ بشريةٍ واجتماعيةٍ جعلت النصَّ يمتلك أبعادًا متميِّزةً سعى الشاعر إلى إبرازها، فالشريف متَّهمٌ يتعرَّض للتعذيب والتحقيق العنيف؛ فتتحطَّم همَّته وتُهان كرامته وتُمسخ شخصيته، حتى أنه ليعجز عن التعبير عن فداحة المعاناة والمأساة، فزيَّف الحقائق مُكرَهًا بعدما أخذ درسًا قاسيًا وهو مظلومٌ، فكيف يُقرُّ بالحقيقة ويَطعن في المخبرين والسُّلطة؛ فيتَّهم بالجُرم المشهود ولا يبقى هناك حاجزٌ بين العدم والوجود.

وقد نجح الشاعر في بلورة هذه الشخصية الضَّحيَّة من خلال علاقتها بالشخصيات الأخرى؛ وذلك عبْر تصوير الطبقة المضطَّهَدة في المجتمعات العربية، وهي الطبقة التي تحمل من القيم والمبادئ أنبلها وأشرفها، وهي التي تُمثِّل الهويَّة والكرامة والشَّرف.

أمَّا الحوار الدَّاخليُّ فيحدث داخل الشخصية ذاتها، ويَتمثَّل في الصراع الداخلي، ومن فرط الحيرة وتأزُّم المواقف تُحدِّث الشخصية نفسها دون حوارٍ، ومن النماذج التي قدَّمها الشاعر في ذلك قصيدة "الدولة الباقية"[(١)]:

ليسَ عندي وَطَنٌ

أَوْ صَاحِبٌ

أَوْ عَمَلُ

لَيْسَ عِنْدِي مَلجَأٌ

أَوْ مَخْبَأٌ

أَوْ مَنْزِلُ

كُلُّ ما حَوْلي عَرَاءٌ قاحِلُ

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٦٤).

أنَا حتَّى مِن ظِلالي أَعْزَلُ

وأَنا بَيْنَ جِراحي وَدَمي أَنْتَقِلُ

مُعْدمٌ مِنْ كُلِّ أَنْوَاعِ الوَطَنْ!

***

ليسَ عِنْدِي قَمَرٌ

أوْ بَارِقٌ

أو مِشْعَلُ

لَيْسَ عِنْدِي مَرْقَدٌ

أَوْ مَشْرَبٌ

أَوْ مَأْكَلُ

كُلُّ ما حَوْليَ لَيْلٌ أَلْيَلُ

وَصَباحٌ بالدُّجَى مُتَّصِلُ

ظامىءٌ..

وَالظَّمأُ الكاسِرُ منِّي يَنْهَلُ

جائِعٌ..

لكنَّنِي قوتُ المِحَنْ!

***

عَجَبًا

مَا لِهَذَا الْكَوْنِ يَحْبُو

فَوْقَ أَهْدَابِي إِذَنْ؟

وَلِمَاذَا تَبْحَثُ الْأَوْطَانُ

فِي غُرْبَةِ رُوحِي عَنْ وَطَنْ؟

وَلِمَاذَا وَهَبَتْنِي أَمْرَهَا كُلُّ الْمَسَافَاتِ

وَأَلْغَى عُمْرَهُ كُلُّ الزَّمَنْ؟

هَا هُوَ الْمَنْفَى بِلَادٌ وَاسِعَةْ

وَالْمَفَازَاتُ حُقُولٌ مُمْرِعَة

وَدَمِي مَوْجٌ شَقِيٌّ

وَجِرَاحِي أَشْرِعَةْ

وَانْطِفَائِي يُطْفِئُ الْلَّيْلَ وَبِي يَشْتَعِلُ

وَفَمُ النِّسْيَانِ

عَنْ ذِكْرَى حُضُورِي يَسْأَلُ

هَلْ عَرَى بَاصِرَةَ الْأَشْيَاءِ حَوْلِي الْحَوَلُ

أَمْ عَرَانِي الْخَبَلُ؟

لا..

وَلَكِنْ خَانَنِي الكُلُّ

وَمَا خَانَ فُؤَادِي الأَمَلُ!

**

مَا الَّذِي يَنْقُصُنِي

مَا دَامَ عِنْدِيَ الأَمَلُ؟

مَا الَّذِي يُحْزِنُنِي

لَوْ عَبَسَ الحاضِرُ لي

وابْتَسَمَ المُستَقبَلُ؟

أيُّ مَنْفَى بِحُضُورِي لَيْسَ يُنْفَى؟

أيُّ أَوْطَانٍ إِذَا أَرْحَلُ لا تَرْتَحِلُ؟!

***

أَنَا وَحْدِي دَوْلَةٌ

مَا دَامَ عِنْدِيَ الْأَمَلُ

دَوْلَةٌ أَنْقَى وَأَرْقَى

وَسَتَبْقَى

حِيْنَ تَفْنَى الدُّوَلُ.

يُعبِّر الشاعر من خلال هذا الحوار الداخليِّ عن غربته؛ حيث يعلن في مطلع القصيدة "لَيْسَ عِنْدِي وَطَنٌ" عن وضعه وصموده الذي يستغربه أحيانًا لدرجة أنَّ المنفى أضحى يتَّسع له وصحراؤه قد تحوَّلت إلى حقولٍ ومرعى، ويُبرِز قوَّة الأمل لديه على الرغم من الانهيار وهو يحاول أنْ يَقْلِب دلائل الهزيمة إلى انتصارٍ، فالجُرح هو شراع الأمل عنده.

لقد أحدث الصراع في داخل الشاعر حوارًا داخليًّا يجمع معه التناقضات المعبِّرة عن الحيرة بين ما هو كائنٌ وما يرجو أن يكون ويحاول النَّفاذ منها، فوصل في نهاية حواره الدراميِّ الداخلي إلى نتيجةٍ تُجسِّم الألم، ذلك الألم الذي يحاول من خلاله فتح آفاقٍ لمستقبلٍ واعدٍ؛ حيث يقول:

أَنَا وَحْدِي دَوْلَةٌ

مَادَامَ عِنْدِي الْأَمَلُ

دَوْلَةٌ أَنْقَى وَأَرْقَى

وَسَتَبْقَى

حِينَ تَفْنَى الدُّوَلُ.

وقد وظَّف الشاعر عنصرًا دراميًّا آخرَ له وقعه الخاص وهو (الجُوقة)[١] التي كان دورها في المسرح التعليق على ما يحدث في المسرحيَّة، وقد ظهر جليًّا في قصيدة "إضراب"[٢]:

الْوَرْدُ فِي الْبُسْتَانْ
مَمَالِكٌ مُتْرَفَةٌ، طَرِيَّةُ الْجُدْرَانْ
تِيجَانُهَا تَسْبَحُ فِي بَرْدِ النَّدَى
وَالنّورُ والعُطُورْ
فِي سَاعَةِ البُكُورْ
وَتَسْتَوِي كَسْلَى عَلَى عُرُوشِهَا
وَتَحْتَ ظُلْمَةِ الثَّرَى
وَالبُؤْسِ وَالهَوَانْ
تُسَافِرُ الجُذُورُ فِي أَحْزَانِهَا
كَي تَضْحَكُ الِّتيجَانْ

***

(١) الجَوْقَة: هي مجموعة من الشخوص يُقدِّمون فنًّا غنائيًّا أو عزفَ دورٍ تمثيليٍّ مؤلَّف ومكتوبٍ موسيقيٍّ تحت إشراف مدير أو مشرف، وتُعرَّف الجوقة في قاموس المعاني: "جوَّق تجويقًا، جوَّق القوم عليه: ارتفعت أصواتهم واختلطت" (معجم المعاني الجامع). والجوقة: فريق من الناس يؤدون عملًا فنيًّا غنائيًّا مشتركًا، والجوق: جماعة من الموسيقيين يقدمون في آنٍ واحد أنغامًا متآلفة.

لقد كانت الجوقة المسرحية في المسرح منذ بداياته تُشكِّل رؤية فنية رئيسية في المسرح اليوناني، وهي بالتالي تتمثل بدور شخصية مسرحية تُمثِّل الرؤية العامة، ولعل أرسطو كان يؤكد على أهمية التراجيديا واكتمالها لأنَّها تتضمن كلَّ العناصر التي تجعل منها عملًا مسرحيًّا قابلًا للتمثيل، وكذا أشار أرسطو إلى الكوميديا بأنَّها "لم تأخذ مأخذًا جديًّا؛ لأن الأرخون وهو الحاكم الأثيني لم يسمح رسميًّا بمنح شاعر كوميديٍّ جوقة من اللاعبين الكوميديين إلَّا في وقت متأخر، وكان الممثلون قبل ذلك من المتطوعين، وهنا يؤكد على أهمية الجوقة في التراجيديا والكوميديا". أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٣م، (ص٦٥) بتصرف.

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٥٧).

الْوَرْدُ فِي الْبُسْتَانْ

مَمَالِكٌ مُتْرَفَةٌ تَسْبَحُ فِي الغُرُورْ

بِذِكْرِهَا تُسَبِّحُ الطُّيُورْ

وَيَسْبَحُ الفَرَاشُ فِي رَحِيقِهَا

وَتَسْبَحُ الجُذُورْ

فِي ظُلْمَةِ النِّسْيَانْ

***

الْوَرْدُ فِي الْبُسْتَانْ

أَصْبَحَ.. ثُمَّ كَانْ

فِي غَفْلَةٍ تَهَدَّلَتْ رُؤُوسُهُ

وَخَرَّتِ السِّيقَانْ

إِلَى الثَّرَى

ثُمَّ هَوَتْ مِنْ فَوْقِهَا التِّيجَانْ

***

مَرَّتْ فَرَاشَتَانْ

وَرَدَّدَتْ إِحْدَاهُمَا

قَدْ أَعْلَنَتْ إِضْرَابَهَا الجُذُورْ

***

مَا أَجْبَنَ الْإِنْسَانْ

مَا أَجْبَنَ الْإِنْسَانْ

مَا أَجْبَنَ الْإِنْسَانْ.

في هذه المقطوعة يتحرَّك الحدث الدراميُّ من خلال شخصية وردة البستان وجذورها؛ حيث توجد علاقة تفاعلٍ بينهما، تمثَّلت في بدايتها مع تحرُّك الجذور مع أجزائها وتَرَف الوردة التي كانت تعتمد على كدح الجذور، ليتحوَّل هذا التَّفاعل إلى صراعٍ في نهاية المطاف، حين احتجَّت الجذور فجأةً فظهر الذُّبول على الورد وانهارت السَّاق وسقطت التِّيجان، وتظهر الحقيقة على لسان الفراش، حقيقة إضراب الجذور، وهنا يأتي دور الجُوقة؛ لتُقدِّم مسحة الدراما حين وردت جملة "ما أجبن الإنسان" لتُعبِّر عن شجاعة الجذور أمام جبن الإنسان المضطَّهَد الذي لا يقوم بأدنى محاولةٍ للتغيير.

ب- البناء المقطعي:

يتشكَّل هذا المقطع من خلال استخدم المقاطع التي تشكِّل كلٌّ واحدةٍ منها كيانًا خاصًّا بها، وترتبط فيما بينها ارتباطًا قويًّا بحيث تشكل وحدةً متكاملةً نفسيًّا وفكريًّا وعضويًّا، ومن ثمَّ تتشكِّل الصورة الكاملة.

وقد وظَّف الشاعر هذا البناء في عديد من قصائده؛ ومن ذلك قصيدة "إنِّي المشنوق أعلاه"[(١)] التي تحتوي على عشرين لوحةً رسمها الشاعر، وتحمل كلٌّ لوحةٍ منها عنوانًا مستقلًّا، وجعل لكلِّ لوحةٍ خصائصَ مميَّزةً، يظنُّها المتلقي لأوَّل وهلةٍ قصيدةً مستقلَّةً؛ لشعوره باكتمالها، لكنَّه ما يلبث مع آخرِ لوحةٍ حتى يشعر بذلك التَّلاحم العضوي والفكري بينها، وتروي هذه القصيدة حكاية الشاعر في الوطن العربي في ظلِّ التضييق والقمع وغلق المنافذ.

وفي قصيدة "الوصايا"[(٢)] التي قسَّمها الشاعر عشر لوحاتٍ، ويرقم كلًّا منها برقمٍ مستقلٍّ، ويُفرد لكلِّ واحدةٍ وصيَّةً من الوصايا، ورغم أنَّ كلَّ وصيَّةٍ تستقلُّ في لوحةٍ وتحمل كلَّ سمات أسلوب الشاعر وعناصر صوره، إلا أنَّ معناها لا يكتمل إلا في محتوى لوحاتٍ متتاليةٍ؛ لتشكِّل بذلك صورةً كليَّةً مركَّبةً متَّحدة المستوى النَّفسي والفكري، وكلُّها يصوِّر مبالغة الأنظمة الحاكمة في حفظ أمنها وخوفها من النَّائمين الغافلين من أن

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣٢٢).
(٢) المرجع نفسه، (ص٩٤).

يستيقظوا، وفي اللوحة الثانية يصوِّر حالة إعلان الطوارئ التي يكون المواطن ضحيَّتها ويدفع ثمنها، ويعبِّر عنها الشاعر بشكلٍ ساخرٍ حين يقول:

احْتَرِمْ حَظْرَ التَّجْوُلْ

لَا تُغَادِرْ غُرْفَةَ النَّوْمِ

إِلَى الحَمَّامِ لَيْلًا

لِلتَّبَوُّلْ.

وفي اللوحة الثالثة يصوِّر الشاعر كبْتَ الحرِّيَّات وفرض السُّلطات على المواطنين والحصول على إذن للصلاة؛ لأنَّها اتِّصالٌ بجهاتٍ خارجيَّةٍ، ويتطوَّر الموضوع في اللوحة الرابعة لتمنع السُّلطات شرب القهوة والشاي؛ لأنَّ فيهما منبِّهاتٍ تتعارض مع السُّلطة، ولأنَّهما مصدر وعيٍ وانتباهٍ يؤرِّق السُّلطة، وفي اللوحة الخامسة يصل الخوف بهم إلى أدوات المطبخ؛ حيث أُنبوبة الغاز والسكاكين وأعواد الثقاب؛ لأنها قد تكون أسلحةً تُمهِّد للانقلاب والثورة، وفي اللوحة السادسة يصوِّر الشاعر حال المواطن وهو خارجٌ من بيته حيث يترك رأسه خلفه داخل بيته حذرًا من فقدانه، وفي اللوحة السابعة حذَّر الشاعر من الاقتراب من سفارةٍ معيَّنةٍ إذا مرَّ بجانبها.

ج- البناء التوقُّعي:

"البناء التوقُّعي هو الصورة المركَّبة للقصيدة من خلال صورةٍ واحدةٍ تعتمد على تحقيق أكبر قدرٍ من التركيز والتكثيف"[(١)]، ويعتمد هذا اللون من الصور على العاطفة وفيه يسعى الشاعر إلى إحداث تأثيرٍ كبيرٍ بأدوات تعبيريةٍ قليلةٍ، ومِثل هذه القصائد تأتي قصيرة الطُّول ولكن مفعولها على مستوى العاطفة والفكر قويٌّ جدًّا.

وقد وُجد هذا البناء بقوةٍ في شِعر أحمد مطر، وظهر في القصائد التي قطعها الشاعر إلى مقاطع تحمل قصائدَ توقُّعيةً عديدةً؛ مثل قصيدة "شخص واقعي" حيث جاءت في سبعة مقاطع يُمثِّل كلُّ مقطعٍ منها قصيدةً، ولكن ما انماز به مطر في البناء التوقعي

(١) كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شِعر أحمد مطر، (ص٢٣٢).

هو القصائد الخاطفة القصيرة التي جنحت إلى الاقتصاد اللغوي والتكثيف المعنوي؛ ومن ذلك قصيدته "سرُّ المهنة"[١]:

اثْنَانِ فِي أَوْطَانِنَا

يَرْتَعِدَانِ خِيفَةً

مِنْ يَقَظَةِ النَّائِمْ

اللِّصُّ.. وَالْحَاكِمْ.

ومن الواضح أنَّ الشاعر يُصوِّر في شكلٍ دراميٍّ بألفاظٍ محدَّدةٍ حالةَ الأمة المقهورة في ليلٍ طويلٍ، أظلمه الفساد الاجتماعي "اللص" والسياسي "الحاكم"، ولا شكَّ في أن المتلقي يتحرك وجدانه بمجرد التقاط الإشارة من مثل هذه القصائد.

ومن نماذجه –أيضًا– قصيدة "خطة"[٢]:

حِينَ أَمُوتْ

وَتَقُومُ بِتَأْبِينِي السُّلْطَةْ

وَيُشَيِّعُ جُثْمَانِي الشُّرْطَةْ

لَا تَحْسَبْ أَنَّ الطَّاغُوت

قَدْ كَرَّمَنِي

بَلْ حَاصَرَنِي بِالْجَبَرُوتْ

وَتَتَبَّعَنِي حَتَّى آخِرِ نُقْطَةْ

كَيْ لَا أَشْعُرَ أَنِّي حُرٌّ

حَتَّى وَأَنَا فِي التَّابُوتْ.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٠٢).

(٢) المرجع نفسه، (ص١٢٠).

تلك صورةٌ واضحةٌ للقمع والمطاردة حتى في لحظة الموت والتشييع للدفن وقدرة أجهزة الدولة القمعية على تزييف الحقيقة بواسطة الإعلام الخائن للقضايا الإنسانية، فهو يَقْلب القيم؛ فما كان مطاردةً وتضييقًا وقهرًا جعله في صورة واجب احترام القانون والحفاظ على أمن المواطن وسلامة الوطن.

وقد قدَّم الشاعر من خلال هذه القصيدة صورةً مركَّبةً بعددٍ قليلٍ من الكلمات وأدوات التعبير، ولكن الاكتناز العاطفي والمعنوي ظلَّ زاخرًا قويًّا وراء تداعيات هذه الصورة؛ لأنَّ الصورة المتوقعة عند مطر هي "بمثابة شرارةٍ كهربائيةٍ تُفجِّر جيلًا من الصور المتداعية التي يُبدع الشاعر في استثارتها، ويبدو ذلك هدفًا واضحًا في ذهن الشاعر حيث يقول: "وخاصَّةً الدهشة أوَّل ما يدفعني إلى تعبئة الومضة في كبسولةٍ صغيرةٍ شديدة الانفجار؛ حيث أعمل أولًا على تركيز فكرتها وكلماتها"[(١)].

د- البناء اللَّولَبي:

تتشكَّل الصورة الشِّعريَّة في هذا البناء عندما تتداخل مجموعةٌ من الصور والأفكار، وكلُّ مقطعٍ فيها يُشكِّل دورةً من دورات القصيدة المتعدِّدة التي يكاد يستقلُّ كلُّ مقطعٍ فيها بنفسه، لكنَّه يظلُّ مشدود الأواصر والعلاقات مع المقاطع الأخرى من خلال تجسيد الشعور الواحد والعاطفة الموحَّدة، فكلما أوشك الشاعر على الانتهاء عاد من جديدٍ بحلقةٍ جديدةٍ تشتبك بالمجموعة معنويًّا وفنيًّا، وتُقدِّم هذه الألوان من القصائد شكلًا حلزونيًّا يظهر في شكل حلقاتٍ مستقلَّةٍ، إلَّا أنَّها تُقدِّم صورةً واحدةً مترابطةً، ومن القصائد التي اعتمد الشاعر فيها على البناء اللولبي الحلزوني قصيدة "بلاد ما بين النَّحرين"[(٢)] التي تناول فيها حرب الخليج الثانية، وفيها يقول:

أَلَمْ يَأْتِكُمْ نَبَأُ الْاجْتِيَاحْ؟

لَقَدْ كَانَ هَذَا لَكُمْ عِبْرَةٌ

يَا أُولِي الْانْبِطَاحْ

(١) كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شِعر أحمد مطر، (ص٢٩٤).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٧٥).

يُبَاعُ السِّلَاحُ لِقَتْلِ الشُّعُوب

وَيُشْرَى السِّلَاحُ بِقُوتِ الشُّعُوب

وَهَا قَدْ عَلِمْتُمْ

بِأَنَّ الشُّعُوبَ سِلَاحُ السِّلَاحْ

فَهَلَّا تَرَكْتُمْ لَهَا مَا يُبَاحْ؟

لقد أظهر الشاعر في الصورة المنطلَق –الأولى– صورة الشعوب في ذهن القادة الذين لا يعرفون قيمتها إلَّا عندما تحترق، وفي الصورة الثانية يُصوِّر الجيش العربيَّ في أثناء الاقتحام:

أَلَا.. هَلْ أَتَاكُمْ حَدِيثُ الْجُنُودْ[1]؟

الْجُنُودُ العِظَامْ

العِظَامُ التِّي أَنْكَرَتْ لَحْمَهَا وَالجُلُودْ

الجُلُودُ التِّي سَاعَةَ الالْتِحَامْ

اسْتَحَالَتْ بَسَاطِيرَ

تَمْشِي طَوَابِيرَ

تَحْمِلُ بِيضَ البُنُودْ

وَتَلْعَقُ سُودَ الجُلُودْ

جُلُودِ نِعَالِ الجُنُودِ اليَهُودْ؟

أمَّا الصورة الثالثة فقد جاءت لتُصوِّر استبداد الحاكم وسيطرته على الجيش، ثمَّ ينتقل هذا الاستبداد في الصورة الرابعة إلى الأمة والمساس بكلِّ المقومات، لينتهي في الصورة الخامسة إلى صورة الخداع الذي يوهم به الحاكمُ الأمَّةَ بالوعود الكاذبة من أمنٍ وصلاحٍ واستقرارٍ فتَحوَّلَ واقع الشعوب إلى مرارةٍ وحقائقَ مزوَّرةٍ؛ حيث يُزيِّن الهزائم بأنَّها

(١) سورة البروج، الآيتان (١٧–١٨)، قال تعالى: ﴿هَلْ أَتَىٰكَ حَدِيثُ ٱلْجُنُودِ ﴿١٧﴾ فِرْعَوْنَ وَثَمُودَ ﴿١٨﴾﴾.

انتصاراتٌ، فما كان للشاعر في نهاية هذه الصور إلَّا أن يتوجَّه للخالق بالدعاء من أجل التغيير الذي عجزت عنه الشعوب تحت وطأة القهر والظلم، فيقول:

وَقُلْ رَبِّ ضَاقَتْ

وَلَمْ يَبْقَ إِلَّاكَ.. وَالْأَمْرُ لَكْ.

لقد أدخل الشاعر في هذه القصيدة مساربَ عديدةً وانتقل من فكرةٍ إلى فكرةٍ في نَفَسٍ شِعريٍّ طويلٍ، إلَّا أنَّه جعل هذه الأفكار وحدةً متكاملةً ومتناسقةً تنتهي إلى نهايةٍ حتميَّةٍ؛ وهي سقوط الأمَّة في مستنقع الجشع والظلم والاستبداد، ولكي يضفي الشاعر قوَّةً لهذه المقاطع وظَّف القرآن الكريم لخلق المفارقة بين الأجواء النفسية للآية الكريمة وما يكتنف الواقع؛ فالحكَّام قد تطاولوا على الذَّات الإلهية حتى جعلوا من أنفسهم أربابًا.

هـ- البناء الدائريُّ:

تبدأ القصيدة في هذا البناء بموقفٍ معيَّنٍ أو لحظةٍ نفسيةٍ سيطرت على الشاعر فينطلق منها وبها يشرع في الحديث، وما يلبث أن يعود إليها في موقفٍ مشابهٍ حتى أنَّه يختم بما بدأ به، ويعتمد هذا على تكرار اللفظ أو مرادفه أو الأبيات أحيانًا؛ ومن أمثلة مطر في هذا البناء قصيدة "رماد"[(١)] حيث كشف التجارة الفاسدة التي تتبضع قضايا الإنسان والإنسانية، وفيها يقول:

حَيَّ عَلَى الجِهَادْ

كُنَّا.. وَكَانَتْ خَيْمَةٌ تَدُورُ فِي الْمَزَادْ

تَدُورُ.. ثُمَّ إِنَّهَا

تَدُورُ.. ثُمَّ إِنَّهَا

يَبْتَاعُهَا الكَسَادْ.

***

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٩).

حَيَّ عَلَى الجِهَادْ

تَفْكِيرُنَا مُؤَمَّمٌ

وَصَوْتُنَا مُبَادْ

مَرْصُوصَةٌ صُفُوفُنَا.. كُلًّا عَلَى انْفِرَادْ

مُشَرَّعَةٌ نَوَافِذُ الفَسَادْ

مُقَفَّلَةٌ مَخَازِنُ العَتَادْ

وَالوَضْعُ فِي صَالِحِنَا

وَالْخَيْرُ فِي ازْدِيَادْ.

يكشف الشاعر في ثنايا هذه القصيدة عن الجانب المظلم في حياة الشعوب؛ فالمجتمع عَشَّشَ في أرجائه الفساد، والحرِّيَّات أُبِيدت، والمصلحون اضطُّهدوا، والثَّروات نُهبت.

وقد استخدم الشاعر للتعبير عن هذه الأوضاع تعبيراتٍ معروفةً وقريبةً من المتلقِّي، وهي تُشكِّل مفارقةً عميقةً بين الشعارات التي رُفعت في أيام عزِّ الأمة الإسلامية وواقعٍ مشوَّهٍ ضبابيٍّ لا أمل فيه، "فحيَّ على الجهاد" عندما دوَّت في سماء الكفار بين صفوف الجيوش التي لا تنهزم استطاعت أن تُلحِق بالظلم أقوى الهزائم، ولكن في الوقت الراهن من يعليها ويعلنها يصبح ضحيَّتها، يصبح إرهابيًّا يُهدِّد أمن الدولة، وفي نهاية القصيدة يعود الشاعر ويكسر هذا الشعار ويعطيه معناه الحقيقيِّ الذي كان يقصده؛ فيقول:

رَمَادُنَا مِنْ تَحْتِهِ رَمَادْ

مِنْ تَحْتِهِ رَمَادْ

مِنْ تَحْتِهِ رَمَادْ

حَيَّ عَلَى الْجَمَادْ.

لِيَبْنِيَ كلَّ القصيدة على مفارقةٍ ساخرةٍ، فالجهاد كان يحيي الأمَّة والشعوب في عزٍّ وازدهارٍ، أمَّا الآن فمن يهتف سيصبح رمادًا ويلحقه رمادٌ.

ثالثًا- المفارقة التصويريَّة والحوار:

المفارقة[(١)] في لغة العرب من الجذر الثلاثيِّ فرق، وهي اسم مفعولٍ من فارق، ومصدرها فَرْق بفتح الفاء وسكون الراء، والفرق في اللُّغة بخلاف الجمع، والفرق موضعٌ من الرأس، ومفرق الطريق متشعِّبه الذي يتشعَّب منه طريقٌ آخرُ.

والمتعارف عليه في علم الصرف أنَّ كلَّ ما كان على وزن فَاعَل جاء مصدره مفاعلة؛ وعليه جاءت مفارقة من الفعل فارق، و"فارق الشيء مفارقةً وفراقًا؛ أي: باينه، وفارق فلان امرأته مفارقةً وفراقًا؛ أي: باينها"[(٢)]، و"فرَّقتُ بين شيئين أفرِّق فرقانًا، وفرَّقت الشيء تفريقًا وتفرقة فانفرَقَ وافترق وتفرَّق، ووقفت على مفارق الحديث؛ أي: على وجوهه الواضحة"[(٣)].

---

(١) "يمكن القول بأن المفارقة انزياحٌ لغويٌ يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغةً وغيرَ مستقرةٍ ومتعددةَ الدلالات، وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحياتٍ أوسعَ للتصرف وفق وعيه بحجم المفارقة"، ينظر: نوال بن صالح، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، دراسة نقدية في تجربة محمود درويش، (ص١٨).

وتُعدُّ أكثر مواضيع المفارقة تلك التي تحمل رصيدًا عاطفيًّا كبيرًا؛ كالدين والأخلاق والسياسة والتاريخ، فهذه المجالات تتميز بالثنائية المتناقضة، وكالعاطفة والعقل والذات والآخر، والتي لا تُمثِّل ذلك التناقض الظاهر بقدر ما تمثل الصراع القائم بينهما في تجسيد الحقيقة، والمفارقة تطرق هذه الأبواب لتلامس الجوانب الحساسة عند المتلقي.

والمفارقة أسلوب يعكس التضارب والتناقض الذي يضرب داخل الشاعر نتيجة تضارب وتضاد عمَّ المجتمع والحياة، فيستخدم المفارقة بين عناصر متنافرة بدلًا من أن يبحث عن المتآلفة، غايته في ذلك عكس حقيقة بعض المواقف التي تأخذ من النفسية موقع التأزم اللااستيعاب؛ نظرًا لتعارضها مع منطق الحياة الطبيعية، وغالبًا ما تكون المفارقة شكلًا من أشكال التهكم والسخرية، "فالمفارقة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق في واقعة الاختلاف"، ينظر: علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ١٩٧٩م، (ص١٣٥).

وقال الدكتور حسني عبد الجليل: "إنَّ المفارقة هي جوهر الحياة، وتقوم على إدراك حقيقة أن العالم من جوهر ينطوي على تضاد، إنَّ المفارقة نظرة إلى الحياة تدرك أن الخبرة عرضة إلى تفسيرات شتى لا يكون واحد منها هو الصحيح، وتدرك أن وجود التنافرات معًا جزء من بنية الوجود"، حسني عبد الجليل يوسف، المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠١م، (ص٤).

وتتخذ المفارقة أشكالًا وأنواعًا قد بيَّنها الدكتور خالد سليمان في كتابه "المفارقة والأدب"، كما أنَّه حدد لها نوعَيْن أساسيَّين؛ هما: المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف"، ينظر: خالد سليمان، المفارقة والأدب، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان–الأردن، ط١، ١٩٩٩م، (ص٢٦–٢٧).

(٢) ابن منظور، لسان العرب، مادة: فرق.

(٣) الزمخشري، أساس البلاغة، دار المعرفة، بيروت، (د. ط، د. ت)، مادة: فرق.

وقد ورد معنى المفارقة في القرآن الكريم على غير وزنها مفاعلة؛ حيث ورد مصدرًا قياسيًّا "فراق" في قوله تعالى: ﴿ قَالَ هَٰذَا فِرَاقُ بَيْنِي وَبَيْنِكَ ﴾[١]، وقال أيضًا: ﴿كَلَّآ إِذَا بَلَغَتِ ٱلتَّرَاقِيَ ۝٢٦ وَقِيلَ مَنْۜ رَاقٖ ۝٢٧ وَظَنَّ أَنَّهُ ٱلْفِرَاقُ ۝٢٨﴾[٢]، وورد من الفعل الرباعي المزيد بألف المشاركة في الآية الكريمة: ﴿فَأَمْسِكُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ أَوْ فَارِقُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ ﴾[٣]، وسُمِّي الذِّكر الحكيم باسم الفرقان الذي فرَّق بين الحقِّ والباطل في قوله تعالى: ﴿تَبَارَكَ ٱلَّذِي نَزَّلَ ٱلْفُرْقَانَ عَلَىٰ عَبْدِهِۦ لِيَكُونَ لِلْعَٰلَمِينَ نَذِيرًا ۝١﴾[٤].

أمَّا اصطلاح المفارقة فلم يكن بالأمر السهل على قاصديه، فالمفارقة ليست بتلك الظاهرة البسيطة؛ إذ هي متعدِّدة التصورات والسياقات والأشكال التي تتَّخذها، "فلو اكتشف امرؤٌ في نفسه دافعًا لإيقاع امرئٍ آخرَ في اضطرابٍ فكريٍّ ولغويٍّ فلن يجد خيرًا من أن يطلب إليه أن يُدوِّن في الحال تعريفًا للمفارقة"[٥].

لقد عَرَفت المفارقة عدَّة تقسيماتٍ بناءً على عدَّة اعتباراتٍ تتوقَّف في معظمها على صانعها ومرجعيَّاته الفكريَّة والقيميَّة التي يؤمن بها إلى جانب قدرته على صياغتها وتكثيفها؛ حتى تبلغ مداها والغاية التي استُحضرت لها.

ولأنَّنا سنقف على المفارقة عند مطر سنحاول الوقوف على الطرائق والأساليب التي اتخذها مطر في تعامله مع المفارقة التي كان من شأنها في قصائده تعميق الهُوَّة بين السُّلطة والشَّعب وبين الوطن والمواطن.

١- المفارقة وأنواعها عند مطر:

تُعرَّف المفارقة بأنَّها: "تناقضٌ ظاهريٌّ لا يلبث أن تتبيَّن حقيقته، أو هي إثباتٌ لقولٍ يتناقض مع الرأي الشائع في موضوعٍ ما بالإسناد إلى اعتبارٍ خفيٍّ على الرأي العام"[٦]؛

(١) سورة الكهف، الآية (٧٧).
(٢) سورة القيامة، الآية (٢٧).
(٣) سورة الطلاق، الآية (٢).
(٤) سورة الفرقان، الآية (١).
(٥) دي سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي: المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣م، (ص١٨).
(٦) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، (ص١٦٢).

أي إنَّها تركيبٌ يعبَّر فيه عن الشَّيء ونقيضه في آنٍ واحدٍ، ومصدرها التَّماس الذي يكون بين حدس الشاعر للطبيعة والرؤية، وهي نتيجة تصادم الأنا والآخر في زخم الأحداث، فتُقدِّم الصورة المثلى لجدليَّة التضاد في الوجود.

تقوم المفارقة على تناقضٍ واقعيٍّ عميقٍ بين المتعاكسَيْن في الوجود، والمفارقة بمفردها لغةٌ شاعرةٌ هدفها إحداث الأثر العميق في نفسيَّة المتلقّي بسبب قدرتها على التركيز على العناصر الشُّعوريَّة والنَّفسيَّة.

ولقد كانت المفارقة مقصدَ الشعراء المعاصرين في تعبيرهم عن الصراع القائم في المجتمعات، مُجسِّدةً بذلك فكرة الوجود والعدم، كما استخدموها للتعبير عن الموقف الجدلي الذي تخوضه الحياة في عصرٍ يشهد الكثير من التناقضات التي تتصارع في بيئةٍ واحدةٍ وتحت ظَرفٍ ما.

والشاعر أحمد مطر من أكثر الشعراء اعتمادًا على المفارقة التي صاحبت كلَّ أعماله تقريبًا؛ وذلك لكونها سبيله الأكثر تقريرًا للمعنى الذي يصبو إليه، وقد أفاد منها كثيرًا في بناء عمله الإبداعي، وقد حاول بها عكس الصراع والتناقض والاضطراب الحاصل حوله، كما أنَّها كانت الميدان الخصب للسخرية والتهكم اللَّذَيْن لازما قصائده، كما أنَّه لجأ إليها ليكسر بها توقُّع المتلقِّي المباشر، وغايته في ذلك أن يقحمه –أي المتلقِّي– في إنتاج المعنى وترسيخ الحقيقة الماثلة في تناقض الظروف والبشر.

وتنقسم المفارقة من حيث السيطرة على نصوص مطر إلى أنواعٍ تَمثَّلت في:

أ- المفارقة اللاشخصيَّة:

هي طريقةٌ لا تستند في اتخاذ المفارقة إلى أيِّ وزنٍ يُمنَح لشخصيّة صاحب المفارقة؛ حيث يُخفي نفسه وراء قناعٍ، فكلماته وحدها –أو تعارضها مع ما نعرف– تنتج المفارقة، وتتميَّز هذه الطريقة عادةً بجفافٍ أو صرامةٍ في الأسلوب، و"تكون النَّبرة نبرة متكلِّمٍ عاقلٍ ينطلق على رِسلِه، متواضعٍ غيرِ عاطفيٍّ"[(١)]، وقد أكثر الشاعر من اعتماد

(١) دي سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي: المفارقة وصفاتها، (ص٨٢-٨٣).

هذه الطريقة في المفارقة؛ حيث كان يلبس قناعًا ويترك لكلماته المتناقضة مع الواقع كشف ما يُصوِّره من مفارقاتٍ؛ ومن ذلك قوله في قصيدة "الغزاة"[(١)]:

الْأُصُولِيُّونَ قَوْمٌ لَا يُحِبُّونَ الْمَحَبَّة

مَلَئُوا الْأَوْطَانَ بِالْإِرْهَاب

حَتَّى امْتَلَأَ الْإِرْهَابُ رَهْبَة

وَيْلَهُمْ..

مِنْ أَيْنَ جَاؤُوا؟

كَيْفَ جَاؤُوا؟

قَبْلَهُمْ كَانَتْ حَيَاةُ النَّاسِ رَحْبَة

قَبْلَهُمْ مَا كَانَ لِلْحَاكِمِ أَنْ يَعْطِسَ

إِلَّا حِينَ يَسْتَأْذِنُ شَعْبَهْ

وَإِذَا دَاهَمَهُ الْعَطْسُ بِلَا إِذْنٍ

تَنَحَّى..

وَرَجَا الْأُمَّةَ أَنْ تَغْفِرَ ذَنْبَهْ

لَمْ يَكُنْ مِنْ قَبْلِهِمْ رُعْبٌ

وَلَا قَهْرٌ

وَلَا جُرْحٌ

وَلَا قَتْلٌ

وَلَا كَانَتْ لَدَى الْأَوْطَانِ غُرْبَةْ

كَانَ طَعْمُ الْمُرِّ حُلْوًا

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢١٥-٢١٦-٢١٧).

وَهَوَاءُ الْخَنْقِ طَلْقًا

وَكُؤُوسِ السُّمِّ عَذْبَةْ

كَانَتِ الْأَوْضَاعُ حَقًّا.. مُسْتَتِبَّةْ.

فعنوان القصيدة "الغزاة" لا يعطي المتلقِّي القدرة على تصنيفها ضمن باب المفارقة، لكنَّ سابق معرفة المتلقِّي بالشاعر وآرائه قد تساعده على إدراك المفارقة، فإن كان المتلقِّي يتذوَّق شِعره لأول مرَّةٍ فقد تختلط عليه الأمور ولا يبقى أمامه إلَّا التضاد بين المظهر والمخبر كصفةٍ أساسيَّةٍ في المفارقة؛ ومن ذلك: التناقض بين صورة الحاكم واستئذانه لشعبه حتى في العطس وواقع الحكام الذي يتَّسم بالاستبداد، والتناقض بين طعم المرِّ الحلو، وهواء الخنق الطلق، وكؤوس السُّم العذبة، وواقعها الذي يخضع للناموس الكونيِّ وصفات الأشياء؛ حيث يبدو واضحًا أنَّ الشاعر يستدعي في ذهن المتلقِّي أكثر من صورةٍ للواقع تتناقض مع الإعلام والتصريحات القائمة على الادِّعاء والزَّيف، وبخاصَّةٍ إذا ما رحنا نُتابع معه التُّهم البريئة المختلفة التي يوجِّهها الحكَّام للأصوليِّين: من خطابةٍ في المسجد، وقراءة قرآنٍ، وعبادة الله، ولبس الجُبَّة، وزعمهم أنَّ لهم حقًّا في تسلُّم الحكم إذا ما حصلوا على أكبر نسبةٍ، وتبدو المفارقة واضحةً في الدُّعاء الذي يختم به قصيدته جامعًا مقدسات الأديان المختلفة البعيدة عن الإسلام في قوله:

فَبِحَقِّ الْأَبِ وَالِابْنِ وَرُوحِ الْقُدُس،

وَكِرِيشْنَا

وَبُوذَا

وَيَهُوذَا

تُبْ عَلَى دَوْلَتِنَا مِنْهُمْ

وَلَا تَقْبَلْ لَهُمْ يَا رَبِّ تَوْبَةْ.

وحول القضيَّة نفسها يُقدِّم لنا الشاعر قصيدة "المطوف"[1]:

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٦٩).

اسْتِنَادًا لِتَقَارِيرِ الْمُطَوِّفْ

رُوقِبَ الْمَشْبُوهُ مِنْ غَيْرِ تَوَقُّفْ

ضَرَبَ الشُّرْطَةُ طَوْقًا حَوْلَ بَيْتِه

سَجَّلُوا أَصْوَاتَ صَمْتِه

حَلَّلُوا أَفْكَارَه

وَاسْتَجْوَبُوا زُوَّارَه

وَالْتَقَطُوا كُلَّ صَدًى

وَاسْتَبَقُوا كُلَّ تَصَرُّفْ

وَأَخِيرًا...

ثَبَتَتْ صِحَّةُ أَقْوَالِ الْمُطَوِّفْ

كُلُّ مَا جَاءَ بِهِ الْمَشْبُوه

يَدْعُو لِلتَّخَوُّفْ

فَلَقَدْ شَكَّلَ حِزْبًا دُونَ تَرْخِيصٍ

وَقَدْ أَصْدَرَ مَنْشُورًا يُنَادِي بِالتَّخَلُّفْ

يَبْتَغِي أَنْ يَسْأَلَ الْمَسْؤُولُ

عَنْ ثَرْوَتِهِ... بِاسْمِ التَّقَشُّفْ

وَيَرَى أَنْ تُحْبَسَ الْمَرْأَةُ

فِي مَنْزِلِهَا بِاسْمِ التَّعَفُّفْ

وَيُسَمِّي شِدَّةَ الْعِشْقِ زِنى

وَالرَّقْصَ فِسْقا

وَارْتِشَافَ الْخَمْرِ إِثْما

وَيَرَى الْفَنَّ الطَّلِيعِيَّ –عُمُوما–

عَمَلًا غَيْرَ مُشَرِّفْ

أُلْقِيَ الْقَبْضُ عَلَى الله

... وَكَانَتْ تُهْمَةُ الْمَدْعُو:

أُصُولِي

مُتَطَرِّف.

حاول الشاعر من خلال هذه القصيدة استدعاء صورٍ عديدةٍ للواقع، وقد تمثَّلت الصورة الأكثر تأثيرًا في تلك المراقبة الشديدة لبيوت العبادة ومراقبة زوَّارها، والصورة الثانية تمثَّلت في المنشور الذي أصدره إمام هذه الدُّور، وهنا يُكنِّي الشاعر عن القرآن الكريم؛ إذ يذكر الشاعر التعليمات التي جاء بها المنشور والتي لاقت النفور من قِبَل الحكَّام.

وتظهر المفارقة اللَّاشخصيَّة في معظم القصيدة من خلال التناقض الحاصل بين الصورة التي يُقدِّمها الإعلام عن سياساتهم التي يدَّعون أنَّها تطبيقٌ للشريعة والواقع يُظهر أنَّها كلَّها مخالِفةٌ وخانقةٌ، وتتجسَّد المفارقة الصارخة في نهاية القصيدة عندما يُعبِّر الشاعر عن قمَّة الغضب لدرجة أنَّهم يُلفقون التُّهم التي سنُّوا لها عقوبات بأنَّها مخالفة لقانون الدولة (أصولي، متطرف) بمجرد أنَّ الانسان يُصلِّي أو يتعبَّد لله، فجعلوا بذلك للدين مأزقًا يخاف منه أيُّ متدين أو ملتزم، وحجبوا الحقَّ الذي أمر به الله ﷻ وزوروا الحقائق شوهوا صورة العدالة التي أضحت صورة عن شدَّة التضييق والحصار والمضايقة التي تتعرَّض لها دور العبادة؛ لكونها تتعارض مع جشعهم ومطامعهم، ولأنَّها تعمل على تنوير العقول ونشر الوعي الذي يُهدِّد وجود الحكَّام الخونة.

ب- مفارقة الاستخفاف بالذَّات:

هي طريقةٌ يختفي فيها صاحب المفارقة وراء قناعٍ؛ بحيث يكون ذاك القناع "ذا أثرٍ إيجابيٍّ في هيئة تَقمُّص شخصيَّةٍ، وكثيرًا ما يعمد صاحب شخصيَّة المفارقة إلى الاستخفاف بالذَّات ويُنزِل من قَدْر نفسه، ويكون ما يعطيه عن نفسه من انطباعٍ جزءًا من

وسيلة المفارقة لديه"[١]؛ حيث يحمل نفسه إلى المسرح في شخص امرئٍ: جاهلٍ، سريع التصديق، جادٍّ، مفْرطٍ في الحماس، وقد وظَّف الشاعر هذه الطريقة في التصوير مرَّاتٍ عديدةً؛ منها قوله في قصيدة "صدمة":[٢]

شَعرْتُ هُنَا الْيَوْمَ بِالصَّدْمَة

فَعِنْدَمَا

رَأَيْتُ جَارِي قَادِمًا

رَفَعْتُ كَفِّي نَحْوَه

مُسَلِّمًا

مُكْتَفِيًا بِالصَّمْتِ وَالْبَسْمَة

لِأَنَّنِي أَعْلَمُ أَنَّ الصَّمْتَ

فِي أَوْطَانِنَا.. حِكْمَة

لَكِنَّهُ رَدَّ عَلَيَّ قَائِلًا:

عَلَيْكُم السَّلَامُ وَالرَّحْمَة

وَرَغْمَ هَذَا

لَمْ تُسَجَّلْ ضِدَّهُ تُهْمَة!

* *

الْحَمْدُ لِلَّهِ عَلَى النِّعْمَة

مَنْ قَالَ مَاتَتْ عِنْدَنَا

حُرِّيَّةُ الْكَلِمَة!

(١) دي سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي: المفارقة وصفاتها، (ص٩٠).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٤١).

فقد صوَّر الشاعر صاحب المفارقة نفسه في شخص امرئٍ ساذجٍ سريعِ التَّصديق مقلِّلٍ من قَدْر نفسه؛ فهو لا يتكلَّم حتى في المواضيع الهيِّنة ويلتزم الصمت شعارًا وحكمةً، وهي شخصيَّةٌ تصل إلى أعلى مراتب الجهل والإفراط في السذاجة، ويظهر الدهشة من ردِّ جاره بكلمات التحية والسلام، ويرى في ذلك أكبر دليلٍ على حريَّة الكلمة وقدرة المرء على التعبير عن نفسه، وهو يستغلُّ هذا الانطباع بالدهشة والسذاجة لينتج المفارقة ويكشف فظاعة الواقع العربي الخاضع لعملية كبْت حرِّياتٍ، عمليَّةٍ بشعةٍ لا رحمة فيها؛ ومن أمثلة هذه المفارقة –أيضًا– قوله[1]:

أَنَا فِي الْوَاقِعِ

رَجُلٌ.. كَلَّا

امْرَأَةٌ.. كَلَّا

أُنْثَى مُسْتَرْجِلَةٌ؟.. كَلَّا

رَجُلٌ مَائِعٌ

كَلَّا.. كَلَّا

كُلُّ الْأَجْنَاسِ لَهَا رَأْي

وَلَهَا هَدَف، وَلَهَا دَافِع

وَأَنَا طُولَ حَيَاتِي خَانِع

أَنَا فِي الْوَاقِعِ

جِنْسٌ رَابِعْ.

يُصوِّر الشاعر نفسه في صورة شخصٍ ساذجٍ غيرِ مهتمٍّ بما يجري من حوله، ماتت عواطفه وأحاسيسه لدرجة أنَّه يسير بلا هدفٍ وبدون دوافع، فهو يتقبَّل كلَّ ما يجري حوله من غير أن يُحرِّك ساكنًا، إلى هنا يظهر هذا للمتلقِّي ولكن بمجرَّد الوصول إلى المقطع التالي من القصيدة نجده يقول العكس تمامًا، وتلك ضربةٌ في الصَّميم:

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣٣٤).

أَنَا فِي الْوَاقِع

مِنْ سَبْعِ سَمَاوَاتٍ وَاقِع

أَرْجُو أَنْ تَبْتَعِدُوا عَنِّي

لِأَبُولَ عَلَى هَذَا الْوَاقِع

وَأَبُولَ عَلَى هَذِهِ الدَّوْلَة

مِنْ حَاكِمِهَا حَتَّى التَّابِع

مَاذَا أَخْشَى؟

مَوْتِي مَاتَ لِشِدَّةِ مَوْتِي

وَحَيَاتِي.. فِي الْوَقْتِ الضَّائِع.

إذن صاحب المفارقة لم يكن شخصًا ساذجًا في حقيقته، وإنَّما كان هناك رفضٌ مرٌّ وغضبٌ جامحٌ في داخله جعله لا يظهر ردَّة فعلٍ أمام هذه الظروف البائسة، بل إنَّ الحلَّ الوحيد عنده هو التَّبوُّل عليها كلِّها، وعلى كلِّ من أسهم في وجودها.

ج- مفارقة الفجاجة:

تعتمد هذه الطريقة على "تخلِّي صاحب المفارقة عن مكانه لساذجٍ أو فجٍّ يُراد أنْ يُنظَر إليه على أنَّه غير صاحب المفارقة، رغم أنَّه يتصرَّف نيابةً عنه دون علمه بالأمر، وقد يسأل هذا الفجُّ أسئلةً أو يُدلي بتعليقاتٍ لا يدرك مغزاها الكامل"[(١)]، وقد وظَّف الشاعر هذه المفارقة التصويرية في عددٍ من قصائده؛ منها قصيدة "مزايا وعيوب"[(٢)]:

نَبَحَ الْكَلْبُ بِمَسْؤُولِ شُؤُونِ الْعَامِلِين:

سَيِّدِي إِنِّي حَزِين

هَاك.. خُذْ طَالِعْ مِلَفِّي

(١) دي سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي: المفارقة وصفاتها، (ص٩١-٩٢).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٨٤).

قَذِرٌ مِنْ تَحْتِ رِجْلِيَّ إِلَى مَا فَوْقَ كَتِفِي

لَيْسَ عِنْدِي أَيُّ دِين

لَاهِثٌ فِي كُلِّ حِين

بَارِعٌ فِي الشَّمِّ وَالنَّبْحِ وَعَقْرِ الْغَافِلِين

بَطَلٌ فِي سُرْعَةِ الْعَدْوِ

خَبِيرٌ فِي اقْتِفَاءِ الْهَارِبِين

فَلِمَاذَا يَا تُرَى لَمْ يَقْبَلُونِي

فِي صُفُوفَ الْمُخْبِرِين؟!

هَتَفَ الْمَسْؤُولُ: لَكِنْ

فِيكَ عَيْبَانِ يُسِيئَانِ إِلَيْهِمْ

أَنْتَ يَا هَذَا وَفِيٌّ وَأَمِين.

في المقطوعة السابقة يتخلَّى الشاعر صاحب المفارقة عن مكانه ويترك الزِّمام لكلبٍ ساذجٍ فجٍّ لا يعي حقيقة ما حوله، ويدعه يسأل عن عدم قبوله في صفوف المخبرين، على الرغم من مميزاته التي تتوافق مع هؤلاء الرجال، فهو قذرٌ مثلهم، لاهثٌ مثلهم، بارعٌ في عقر الغافلين الذين لا علاقة لهم بشيءٍ، خبيرٌ في اقتفاء الهاربين، ويكشف بأسئلته هذه عن واقع المخبرين وانعدام ضمائرهم، وبخاصَّةٍ عند تقديم المسؤول لمبرِّرات عدم القبول المتمثِّلة في الوفاء المشهور عن الكلاب وأمانتهم، وهى صفاتٌ يشترط ألَّا توجد في رجال المخابرات! أو أنَّهم لا يستطيعون اكتسابها؛ لأنّها فطرةٌ في الكلاب، وهم مجبرون على اتِّباع المسؤول متى كان مسؤولًا، فهم كلابه، لكنَّه إذا تنحَّى لاحقوه وصار عدوًّا لهم، وانقلب السِّحر على السَّاحر.

ومن أمثلة هذا –أيضًا– قوله:

الْكَبْشُ تَظَلَّمَ لِلرَّاعِي

مَادُمْتَ تُفَكِّرُ فِي بَيْعِي

فَلِمَاذَا تَرْفُضُ إِشْبَاعِي

قَالَ لَهُ الرَّاعِي: مَا الدَّاعِي؟

كُلُّ رُعَاةِ بِلَادِي مِثْلِي

وَأَنَا لَا أَشْكُو وَأُدَاعِي

احْسِبْ نَفْسَكَ ضِمْنَ قَطِيعٍ

عَرَبِيٍّ

وَأَنَا الْإِقْطَاعِي.

وهنا –أيضًا– يتخلَّى الشاعر صاحب المفارقة عن مكانه للكبش الذي لا يدرك حقيقة الوضع وما يدور حوله، وجعله يقيم حوارًا مع راعيه ويستفسر في هذا الحوار عن عزوف الرَّاعي عن إشباعه طالما يرغب في بيعه، إنَّها الصفقات التي تُبرَم في ظلِّ تغييب المواطن، والتي تجري بين الحكَّام الخونة وبين الدُّول الغربيَّة المتكالبة على الأمَّة العربية والإسلامية لِنَهْب خيراتها وسلبها، والمواطن لا حيلة له في هذه الأوضاع المهينة التي تجعله ووطنه سلعةَ مقايضةٍ مقابل إشباع رغبات الحكَّام والسلاطين.

د- مفارقة الكشف عن الذَّات:

تعتمد هذه الطريقة في التصوير على الانسحاب تمامًا من الأحداث وخلق شخصيَّاتٍ تجلب لنفسها مفارقاتٍ دون وعيٍ منها"[(١)]، وتكون الضَّحيَّة في هذه المفارقة عمياءَ في كبرياءٍ وواثقةً في حماقةٍ، وقد وظَّف الشاعر هذه الطريقة في أكثر من موضعٍ؛ ومن ذلك قصيدة "تمرُّد"[(٢)] التي يترك المجال فيها لشخصيَّاتٍ هي: الحائط والمسمار والمطرقة، فالحائط يحتجُّ على اختراق المسمار له، ويحاول أن يقنعه بعدم الرضوخ للمطرقة التي تريد تعليق صورة الحاكم، ويُذكِّره بأنَّهما خُلقا للخير المتمثِّل في تكوين الشبابيك والأبواب وحمل الرُّفوف والكتب وحماية الأُسَر، فيقتنع المسمار ويراوغ المطرقة، حتى ينكسر في عملية رفضٍ لحمل صورة الحاكم الظالم:

(١) دي سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي: المفارقة وصفاتها، (ص٩٣).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢١٠).

هَتَفَ الْحَائِطُ: يَكْفِي

رَأْسُكَ انْدَقَّ

وَقَلْبِي تَحْتَ رِجْلَيكَ انْفَطَرْ

أَنْتَ مُضطَرّ؟

تَمَرَّدْ..

لَوْ تَمَرَّدْتَ فَهَلْ أَكْثَرُ مِنْ هَذَا الضَّرَرْ؟

نَحْنُ مَخْلُوقَانِ كَيْ نَحْضِنَ شِبَّاكًا وَبَابا

وَلِكَيْ نَحْمِلَ رَفًّا وَكِتَابا

لِكَيْ نَحْمِي الْأُسَر

***

خَارِجَ الْمَنْزِلِ كَانَتْ صُورَةُ الْغِرِّ الْأَغَرّ

فَوْقَ أَعْنَاقِ الْجَمَاهِير

وَمَا بَيْنَ أَيَادِيهِم

وَفِي كُلِّ مَمَرّ

وَالْهُتَافَاتُ لَهُ هَاطِلَةٌ مِثْلَ الْمَطَر

* * *

ضَحِكَ الْحَائِطُ:

لَا نَرْضَى بِأَنْ نَحْمِلَ عَارًا

وَإِذَا يَوْمًا حَمَلْنَاهُ اضطِرَارًا

فَعَلَى أَيْدِي الْبَشَرْ

أَلْفُ شُكْرٍ لَكَ يَا رَبِّ عَلَى أَنَّا

حَدِيدٌ وَحَجَرْ!

ويُمثِّل الحائط والمسمار القُوى الواعية في المجتمع، وتُمثِّل المطرقة أدوات الظُّلم وأجهزته، بينما تبقي الجماهير الضَّحيَّة العمياء عن الحقيقة، الواثقة في حمقٍ؛ وبذلك تظهر المفارقة بين موقفها وموقف قوى الوعي الذي قد تدركه أبسط العقول الممثَّلة بالحائط والمسمار.

ومن نماذجه في هذه المفارقة أيضًا:

الْمِخْيَطُ الْمُنَاضِل

حَوْلَ فُتُوقِ سُتْرَةٍ قَدِيمَةٍ يُنَاضِل

إِلَى الْيَمِينِ صَاعِد

إِلَى الْيَسَارِ نَازِل

يَطْعَنُ وَهُوَ خَارِج

يَطْعَنُ وَهُوَ دَاخِل

***

زِرٌّ دَعَا عُرْوَتَه:

تَأَمَّلِي يَا عُرْوَتِي هَذَا الرَّفِيقَ الْبَاسِل

يَطْعَنُ جَنْبَ الْفَتْقَ كَيْ يَرْتقَه

وَيلْحِمَ الْجِرَاحَ بِالْفَتَائِل

أَلَيْسَ هَذَا مَثَلًا

لِلْمُسْتَبِدِّ الْعَادِل؟

صَاحَتْ بِهِ: يَا جَاهِل

لَوْ كَانَ حَقًّا عَادلا

لَصَانَ عِرْضِي أَوَّلا

مِنْ كُلِّ زِرٍّ سَافِل

لَا يَسْتَبِدُّ عَادِل

وَلَا يُضَاءُ الْحَقُّ

مِنْ زَيْتِ ظَلَامِ الْبَاطِل.

يُحاول الشاعر هنا جعل شخصيَّاته (المخيط، الزِّرُّ، العُروة) تدور في فلكها بحرِّيَّةٍ تامَّةٍ لدرجة أنَّها تتفاعل مع بعضها لإنتاج المفارقة، وقد جعل المِخيط في مرتبة الحاكم المستبدِّ والزِّرَّ الذي هو طوع الحاكم يعتمد عليه متى وكيف شاء لخدمته وهو يُعبِّر عن جملة القوى والمخبرين والخدم الذين يجتهدون لتحقيق رغباته ورسم صورةٍ برَّاقةٍ له في أعين شعبه، أمَّا العُروة فهي طبقة الحاكم المستهدفَة بالقمع والقهر والتَّضييق، وهي الطَّبقة الواعية في المجتمع التي يعرف جيِّدًا أنَّ شعاراته المزيَّفة لا تنطلي عليهم، وهنا تنشأ المفارقة بين القوَّة المجنَّدة لخدمة الظالم التي أصبحت هي ضحيَّته الدَّسمة نتيجةً لحمقها وبين الطَّبقة الواعية المدركة لمرارة الواقع.

هـ- مفارقة التنافر البسيط:

تعتمد هذه المفارقة على "وجود تجاورٍ شديدٍ بين قولين متناقضين أو صورتين متنافرتين من غير تعليقٍ"[(١)]، وقد برع الشاعر في توظيف هذه المفارقة في أكثر من موضعٍ؛ ومن ذلك قوله في خاتمة قصيدة "عاش يسقط"[(٢)]:

يَا قُدْسُ مَعْذِرَةً وَمِثْلِي لَيْسَ يَعْتَذِرُ

مَا لِي يَدٌ فِيمَا جَرَى فَالْأَمْرُ مَا أَمَرُوا

وَأَنَا ضَعِيفٌ لَيْسَ لِي أَثَرُ

عَارٌ عَلَيَّ السَّمْعُ وَالْبَصَرُ

وَأَنَا بِسَيْفِ الْحَرْفِ أَنْتَحِرُ

(١) دي سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي، المفارقة وصفاتها، (ص١٠٥).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٧).

وَأَنَا اللَّهِيبُ... وَقَادَتِي الْمَطَرُ

فَمَتَى سَأَسْتَعِرُ؟

***

لَوْ أَنَّ أَرْبَابَ الْحِمَى حَجَرُ

لَحَمَلْتُ فَأْسًا دُونَهَا الْقَدَرُ

هَوْجَاءَ لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ

لَكِنَّمَا.. أَصْنَامُنَا بَشَرُ

***

الْغَدْرُ مِنْهُمْ خَائِفٌ حَذِرُ

***

وَأَقْدَاحٌ يُعَرِّشُ فَوْقَهَا الْخَدَرُ

وَمَوَائِدُ مِنْ حَوْلِهَا بَقَرُ

.. وَيُكُونُ مُؤْتَمَرُ

هُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ مُؤتَمَر

يُسَاقِطُ حَوْلَكِ الْهَذَرُ:

عَاشَ اللَّهِيبُ

.. وَيَسْقُطُ الْمَطَرُ!

يُصوِّر الشاعر تخاذل الزعماء في إنقاذ القدس وعجز الشعوب عن تجاوزهم من أجل تحريرها، ويسخر من المؤتمرات التي يعقدها القادة، ويجمع بين صورة اللهيب الذي يُمثِّل جموع الشعب والمطر المتساقط عليه ممثِّلًا للقادة، وهو يصل من خلال هذه المفارقة إلى صعوبة قيام الشعوب بتحرير القدس طالما بقي هؤلاء القادة المتخاذلون في سُدَّة الحكم.

ومن نماذج مفارقة التنافر البسيط: قوله في قصيدة "مقيمٌ في الهجرة"[(١)]:

يَا شِعْرِي

يَا قَاسِمَ ظَهْرِي

هَلْ يُشْبِهُنِي أَحَدٌ غَيْرِي؟

فِي الْهِجْرَةِ أَصْبَحْتُ مُقِيمًا

وَالْهِجْرَةُ تُمْعِنُ فِي الْهَجْرِ

أَجْرِي..

أَجْرِي..

أَيْنَ غَدًا أُصْبِحُ؟

لَا أَدْرِي

هَلْ حَقًّا أُصْبِحُ؟

لَا أَدْرِي

هَلْ أَعْرِفُ وَجْهِي؟

لَا أَدْرِي

كَمْ أَصْبَحَ عُمْرِي؟

لَا أَدْرِي

عُمْرِي لَا يَدْرِي كَمْ عُمْرِي!

كَيْفَ سَيَدْرِي؟!

مِنْ أَوَّلِ سَاعَةِ مِيلَادِي

وَأَنَا هِجْرِي!

(١) أحمد مطر، الأعمال الشِعرية الكاملة، (ص١٨٧).

لقد صوَّر الشاعر غربته عن وطنه وامتدادها لفتراتٍ طويلةٍ دون أن تبدو لها نهايةٌ، وجمع في ذلك بين التقويم الميلادي والتقويم الهجري في سخريةٍ تركَها دون تعليقٍ، فهو منذ مولده مكرَهٌ على الهجرة؛ نتيجة الاستبداد والطغيان وكأنَّ الهجرة منذ الميلاد ناموسٌ يشبه ناموس التقويمين المتنافرين، وهذا الناموس لا مفرَّ منه، فمن المستحيل أن يجتمع التقويمان على أزمانٍ محدودةٍ وتوقيتاتٍ معيَّنةٍ.

و- المفارقة الدراميَّة:

يُشكِّل هذا النوع من المفارقة قوام المفارقة في المسرح، وهي لا تقتصر بالطَّبع على الدِّراما؛ فقد ترد في الملاحم والشِّعر القصصي، وهي تقوم على "جهل الضَّحيَّة بالموقف الذي هي فيه، وتبدو أبلغ أثرًا عندما لا يكون المتلقِّي وحسب بل شخصٌ آخرُ في التمثيلية أو القصة على وعيٍ بجهل الضَّحيَّة"(١).

إنَّ هذه المفارقة أكثر أثرًا ممَّا سبق؛ لكون المتلقِّي يعي جيِّدًا أنَّ الضَّحيَّة لا يعي الموقف الذي هو فيه، وقد وظَّف الشّاعر طريقة التصوير هذه في العديد من قصائده؛ ومن ذلك قصيدة (يحيا العدل)(٢):

حَبَسُوه

قَبْل أَنْ يَتَّهِمُوه!

عَذَّبُوه

قَبْلَ أَنْ يَسْتَجْوِبُوه!

أَطْفَئُوا سِيجَارَةً فِي مُقْلَتَيْه

عَرَضُوا بَعْضَ التَّصَاوِيرِ عَلَيْه:

قُلْ.. لِمَنْ هَذِهِ الْوُجُوه؟

قَالَ لَا أُبْصِر

(١) دي سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي: المفارقة وصفاتها، (ص١٠٥).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٧٠).

.. قَصُّوا شَفَتَيْه!

طَلَبُوا مِنْهُ اعْتِرَافًا

حَوْلَ مَنْ قَدْ جَنَّدُوه

لَمْ يَقُلْ شَيْئًا

وَلَمَّا عَجَزُوا أَنْ يُنْطِقُوه

شَنَقُوه!

* *

بَعْدَ شَهْرٍ بَرَّءُوه!

أَدْرَكُوا أَنَّ الْفَتَى

لَيْسَ هُوَ الْمَطْلُوبُ أَصْلًا

بَلْ أَخُوه

وَمَضَوْا نَحْوَ الْأَخِ الثَّانِي

وَلَكِنْ.. وَجَدُوه

ميتًا مِنْ شِدَّةِ الْحُزْنِ

فَلَمْ يَعْتَقِلُوه!

فالمتَّهم الضَّحيَّة لا يُدرك سببًا لاعتقاله وتعذيبه، ورجال التحقيق يقتلعون عينيه ويطلبون منه رؤية التصاوير، ويقصُّون شفتيه ويطلبون منه النُّطق بالاعتراف، وفي نهاية الأمر يقومون بشنقه، ويَتبيَّن بعد ذلك أنَّه بريءٌ، فهي مفارقاتٌ دراميَّةٌ متتاليةٌ؛ حيث إنَّ المتلقِّي يعلم تمامًا أنَّ المتَّهم عاجزٌ عن تلبية طلبات المحققين المتناقضة مع أفعالهم السابقة، وقد زاد من جمال هذه الصورة أنَّ الشاعر ترك جزءًا من الحقيقة مجهولًا، وقام بكشفه ليحقِّق بذلك أقصى درجات الإدهاش لدى المتلقِّي؛ ومن أمثلة هذا النوع –أيضًا– قوله[1]:

(١) أحمد مطر، الأعمال الشِعرية الكاملة، (ص٣٢١).

أَلْقَيْتَ خِطَابًا فِي النَّادِي

وَتَلَوْتَ قَصَائِدَ فِي الْمَقْهَى

وَنَقَدْتَ السُّلْطَةَ فِي الْمَطْعَم

هَلْ تَحْسَبُ أَنَّا لَا نَعْلَم؟

* * *

فِي يَوْمٍ كَذَا..

حَاوَرْتَ مُذِيعًا غَرْبِيًّا

وَعَرَّضْتَ بِتَصْرِيحٍ مُبْهَم

لِغَبَاوَةِ قَائِدِنَا الْمُلْهَم

هَلْ تَحْسَبُ أَنَّا لَا نَعْلَم؟

* * *

إِنَّ مِلَفَّكَ هَذَا مُتْخَم

هَلْ عِنْدَكَ أَقْوَالٌ أُخْرَى؟

* * *

لَا تَتَكَلَّم

دَافِعْ عَنْ نَفْسِكَ.. أَوْ تُعْدَمْ

لَا تَتَكَلَّم

افْعَلْ مَا تَهْوَى.. لِجَهَنَّم

***

شُنِقَ الْأَبْكَمْ.

يترك الوضع مع الضَّحيَّة التي تجهل سبب تعذيبها بعد اعتقالها والتَّحقيق مع أبكم بصمةً بليغةً لصور الهوان والإذلال؛ إذ إنَّه لا يسمع ولا ينطق، فكيف يجيب عن أسئلةٍ لا يفقه عن كنهها شيئًا؟ وهذا ما زاد في جمال هذه المفارقة وفي عمق النَّصِّ، وقد تعمَّد الشاعر ترك حقيقة الضَّحيَّة مجهولةً إلى آخر شطر من القصيدة؛ إذ اتَّضحت حقيقة صاحب المفارقة "الأبكم" وقد كشف -أيضًا- حقيقة الأساليب الوحشيَّة التي تقوم بها أجهزة الأنظمة العربيَّة لتلفيق التُّهم لضحاياها رغم معرفتها ببراءتها في الكثير من المواقف.

ز- مفارقة الأحداث:

تعتمد هذه المفارقة على إيمان الضَّحيَّة بالمستقبل وأنَّه سيحمل له أملًا وأمنًا، ولكنَّ تطوُّر الأحداث سيقلب كلَّ أمانيه وخططه المستقبليَّة؛ إذ تبعده خططه شيئًا فشيئًا عن الهدف وبدلًا من أن يهرب من المأزق يقع فيه؛ ومن ذلك قصيدة "وظيفة قلم"[(١)] حين يقول الشاعر:

عِنْدِي قَلَمٌ
مُمْتَلِئٌ يَبْحَثُ عَنْ دَفْتَر
وَالدَّفْتَرُ يَبْحَثُ عَنْ شِعْر
وَالشِّعْرُ بِأَعْمَاقِي مُضْمَر
وَضَمِيرِي يَبْحَثُ عَنْ أَمْن
وَالْأَمْنُ مُقِيمٌ فِي الْمَخْفَر
وَالْمَخْفَرُ يَبْحَثُ عَنْ قَلَم
عِنْدِي قَلَمٌ
وَقِّعْ يَا كَلْبُ عَلَى الْمَحْضَر.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٨٢).

يُصوِّر الشاعر حكاية المؤلِّف وقلمه في الوطن العربي، فهو يملك قلمًا ويبحث عن دفترٍ، ولكنَّ الدَّفتر الذي وصل إليه كان بمكتب المخفر، فما كان على الشاعر إلَّا أن يُقدِّم القلم لخدمة أمن المخفر، ولكنَّه وجد نفسه لابسًا التُّهمة وعليه أن يوقِّع المحضر؛ لأنَّه هو الذي تبحث عنه الشرطة بتهمة امتلاك قلمٍ، فقلمه من أخطر الأسلحة المحظورة في هذا الوطن.

وفي قصيدة "هارب"[(١)] يهرب فيها الشاعر إلى الفيافي بعدما ضاقت به الدنيا؛ ليشعر بالحرِّيَّة في رحابة المكان وليُعبِّر بصوتٍ مرتفعٍ في الخلاء ولا يسمعه أحدٌ، ولكنَّ رغبته جاءت عكس ما توقَّع وما تمنَّى:

هَرَبْتُ لِلصَّحْرَاءِ مِنْ مَدِينَتِي

وَفِي الْفَضَاءِ الرَّحْبْ

صَرَخْتُ مِلْءَ الْقَلْبْ:

الْطُفْ بِنَا يَا رَبِّ مِنْ عُمَلَاءِ الْغَرْبْ

الْطُفْ بِنَا يَا رَبّْ

سَكَتُّ.. فَارْتَدَّ الصَّدَى:

خَسِئْتَ يَا ابْنَ الْكَلْبْ.

هنا تظهر شدَّة الحصار والتضييق التي يُعبِّر عنها الشاعر ها هنا، حتى صدى الصوت صار مخبِرًا يتجسَّس على الشاعر، فأخبر عنه السِّرُّ الذي حاول أن يدفنه في الصحراء، ولكن وقع ما لم يكن في الحسبان فقد سُجِّل دعاؤه وأُعلنت تهمته وعليه دفع ثمن هذا التَّمرُّد.

ح- المفارقة ذات المعطيات التُّراثية:

هي تقنيةٌ تقوم على المقارنة بين الماضي والحاضر، وهي تقوم على أنماطٍ ثلاثةٍ؛ منها:

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٦٤).

النمط الأول: المفارقة ذات الطرف التراثي الواحد:

يُقابل الشاعر في هذا النَّمط بين طرفٍ تراثيٍّ وطرفٍ معاصرٍ، وهذا النَّمط يتشكَّل في مجموعة صورٍ أيضًا، ففي الصُّورة الأولى يُصرِّح فيها الشاعر بطرفي المفارقة مبرزًا تميُّز كلِّ واحدٍ منها؛ ومثال ذلك قصيدة "جاهليَّة"[(١)]:

فِي زَمَانِ الْجَاهِلِيَّةْ
كَانَتِ الْأَصْنَامُ مِنْ تَمْرٍ
وَإِنْ جَاعَ الْعِبَادْ
فَلَهُمْ
مِنْ جُثَّةِ الْمَعْبودِ زَادْ
وَبِعَصْرِ الْمَدَنِيَّةْ
صَارَتِ الْأَصْنَامُ
تَأْتِينَا مِنَ الْغَرْبِ
وَلَكِنْ.. بِثِيَابٍ عَرَبِيَّةْ
تَعْبُدُ اللهَ عَلَى حَرْفٍ
وَتَدْعُو لِلْجِهَادْ
وَتَسُبُّ الْوَثَنِيَّةْ
وَإِذَا مَا اسْتَفْحَلَتْ
تَأْكُلُ خَيْرَاتِ الْبِلَادْ
وَتُحَلِّي بِالْعِبَادْ
رَحِمَ اللهُ زَمَانَ الْجَاهِلِيَّةْ.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣٩).

يُصوِّر الشاعر كيف كانت تُعبَد أصنام التَّمر في الجاهليَّة، وهي لا إرادة لها، أمَّا حالة العبوديَّة في عصرنا فهي التي تأكل الأخضر واليابس؛ لأنّها أصنامٌ اختلقها الغرب وأوجدها في أوساطنا لخدمته، وقد صرَّح الشاعر بالطرفين وما يحملانه من صفاتٍ، فجاءت الصورة التُّراثيَّة لتُعبِّر عن حقائقَ واقعيَّةٍ تاريخيَّةٍ وظَّفها الشاعر لتعميق المفارقة، ويفجِّرها حين يقول (رحم الله زمان الجاهليَّة)، فتلك العصور المظلمة أصبحت حلمًا وجنَّةً مفقودةً في ظلِّ جاهليَّةِ العصر.

أمَّا الصورة الثانية فهي المفارقة ذات الطرف التُّراثيِّ الواحد؛ حيث يجعل الطرف الثاني –المتلقِّي– يستحضره في ذهنه كونه مضمرًا في وجدانه، وهذا ما نجده في قصيدة "الدَّولة"[1]:

قَالَتْ خَيْبَر:

شِبْرَانِ.. وَلَا تَطْلُبْ أَكْثَر

لَا تَطْمَعْ فِي وَطَنٍ أَكْبَر

هَذَا يَكْفِي

الشُّرْطَةُ فِي الشِّبْرِ الْأَيْمَن

وَالْمَسْلَخُ فِي الشِّبْرِ الْأَيْسَر

إِنَّا أَعْطَيْنَاكَ الْمَخْفَر

فَتَفَرَّغْ لِحَمَاسٍ وَانْحَرْ

إِنَّ النَّحْرَ عَلَى أَيْدِيكَ سَيَغْدُو أَيْسَر.

استدعى الشاعر يهود خيبر واعتمد على قدرة المتلقِّي في القياس على الحادثة وما في وجدانه من قصَّة خيبر مع الرسول ﷺ ونقضهم العهد، ويكشف الشاعر عن التناقض بين معركة خيبر –التي أذلَّت اليهود وحرمتهم من دخول المدينة– والواقع وكيف أصبحت

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٩٨).

فلسطين ضحيَّة اليهود أمام مرأى العرب، والتفاعل هنا بين الصورتين يُعمِّق المفارقة المؤلمة ويكشف عن هوان المسلمين في الواقع.

وأمَّا الصورة الثالثة فهي عكس الثانية بحيث يستدعي الشاعر الطرف المعاصر؛ ليشغل بال المتلقِّي في البحث عن الطرف التُّراثيِّ الذي يوازيه، وقد وظَّف هذه التقنية في قصيدة "قف ورتِّل سورة النَّسف على رأس الوثن"[(١)]:

سَتَرَى غَارًا فَلَا تَمْشِ أَمَامَه

ذَلِكَ الْغَارُ كَمِين

يَخْتَفِي حِينَ تَفُوت

وَتَرَى لَغَمًا عَلَى شَكْلِ حَمَامَة

وَتَرَى آلَةَ التَّسْجِيل

عَلَى هَيْئَةِ بَيْتِ عَنْكَبُوت

تَلْتَقِطُ الْكَلِمَةَ حَتَّى السُّكُوت

ابْتَعِدْ عَنْهُ وَلَا تَدْخُلْ.. وَإِلَّا سَتَمُوت

قَبْلَ أَنِ يُلْقِي عَلَيْكَ الْقَبْضَ

فُرْسَانُ الْعَشَائِر.

لقد ملأ الغدر الأرجاء، وكما رأينا؛ فصدى الإنسان صار يخونه وأضحت الهجرة مستحيلةً في ظلِّ الرقابة والمطاردة والترصُّد، وقد وجد الشاعر ضالَّته في قصة الهجرة الشريفة، ووظَّف عناصرها (الغار، العنكبوت، الفرسان...) لتصوير الواقع، وقد سلبها ملامحها المعروفة وألبسها ملامح العصر؛ فالهجرة هنا ليست مباركةً بركةَ هجرة النَّبيِّ ﷺ التي أسَّست المدينة ووضعت دستور الأمَّة الأبدي، بل هي هجرة الخوف والهرب من الموت، وإذا كانت هجرة النَّبيِّ ﷺ وجدت الدعم ومن ينصرها، فإنَّ هجرة الشَّاعر حُفَّت بالمخاطر ورائحة الموت.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٤٩).

النَّمط الثاني: المفارقة التصويرية ذات الطرفين:

تقوم المفارقة التصويرية ذات الطرفين على مستويَيْن؛ حيث تتمُّ بين الطرفين فيما بينهما، وتتمُّ بين الطرفين والدلالة التي يقدمونها، وبذلك تزداد المفارقة عمقًا؛ ومن ذلك قصيدة "قِممٌ باردةٌ"[1]:

قِمَّةٌ أُخْرَى

وَفِي الْوَادِي جِيَاعٌ تَتَنَهَّد

قِمَّةٌ أُخْرَى

وَقَعْرُ السَّهْلِ أَجْرَد

قِمَّةٌ أَعْلَى.. وَأَبْرَد

يَا مُحَمَّد

يَا مُحَمَّد

يَا مُحَمَّد

ابْعَثْ الدِّفْءَ

فَقَدْ كَانَ لَنَا عُزَّى

وَكُنَّا نَتَجَمَّد.

المفارقة في الصورة الأولى تكمن في المتناقضَيْن؛ وهما: محمَّد ﷺ وعزَّى صنمٌ من أصنام الجاهليَّة، ومحمَّد ﷺ هو الصورة المشرقة التي يفتقدها العرب والمسلمون في هذا العصر، وعُزَّى هو الصورة المظلمة التي يلبسها هذا العصر، وهذان الطرفان يتَّحدان رغم التناقض ليُقدِّما دلالةً عميقةً عن قادة الأمَّة الذين يحملون الشعارات ويطبِّقون عكسها، وقد خدم النِّداء المكرَّر "يا محمَّد" المفارقة بتعزيز المأساة وإظهار فظاعتها.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشِعرية الكاملة، (ص٢٢).

النَّمط الثالث: تحوير النص التراثي:

يعتمد هذا النمط على قدرة الشاعر على تحوير النَّصِّ التُّراثيِّ حتى يخدم به القضية المنشودة من النَّصِّ الجديد؛ وذلك رغبةً في توليد دلالةٍ معاصرةٍ تتناقض مع الدلالة التراثية التي ينطوي عليها النص المتضمِّن؛ ومن ذلك تحوير الشاعر آيات سورة الكهف التي تحكي قصَّة الفتية الذين هربوا من الحاكم الجائر[1]:

وَلَمَّا أَوَى الْفِتْيَةُ الْمُؤْمِنُون
إِلَى كَهْفِهِمْ
كَانَ فِي الْكَهْفِ قَبْلَهُمْ مُخْبِرُون
ظَنَنْتُمْ، إِذَنْ، أَنَّنَا غَافِلُون؟
كَذَلِكَ ظَنَّ الَّذِينَ قَبْلَكُمْ
فَاسْتَجَبْنَا..
وَلَوْ تَعْلَمُون
بِمَا قَدْ أُعِدَّ لَهُمْ مِنْ قَوَارِير
كَانَتْ قَوَارِيرَ مَنْصُوبَة
فَوْقَهَا يَقْعُدُون.

عندما هرب أصحاب الكهف وجدوا الأمان في الكهف لدرجة أنَّهم ناموا لقرون، ولكنَّ أصحاب الكهف في هذا العصر يعيشون في عصر التَّرصُّد والاستخبارات، فلم ينجوا بجلودهم بل وصلوا بأرجلهم إلى المخبرين الذين كانوا يقبعون في كلِّ مكانٍ يُخمِّن أو يفكِّر الهارب أن يذهب إليه.

لقد مثَّلتْ المفارقة في شِعر مطر عنصرًا فعَّالًا في التشكيل الفنِّيِّ، ورسمت الدِّلالات في النَّصِّ الشِّعريِّ بدفقةٍ شعوريَّةٍ كبيرةٍ، كما أنَّ المفارقة في شِعر مطر قد جسَّدت ما يُعرَف باللَّوحات الفنِّيَّة؛ فالمتلقِّي لا يمكنه التوقُّف عن مغامرة اكتشاف الأفكار وما تنطوي عليه في شِعر مطر إلَّا بتمكُّنه من الوقوف على جملة المفارقات المصوغة لها.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشِعرية الكاملة، (ص٧٥).

الفصل الثالث

المنظور الأيديولوجي في الخطاب الشعري

ويتضمن هذا الفصل المباحث الآتية :

المبحث الأول

التجربة السياسية

المبحث الثاني

التجربة الاجتماعية

المبحث الثالث

التجربة الوجدانية

توطئة:

لقد نالت قضية اللفظ والمعنى حظًّا وافرًا في كثير من مجالس العلم والفكر والحلقات الأدبية؛ وذلك نظرًا للأهمية الكبرى في أدائهما للفكرة وخدمتهما في الإفصاح عن المشاعر والعواطف ومكنونات النفس البشرية، ولما كانت المعاني تعبِّر عن التجارب الإنسانية العميقة والحياة الفكرية المتولدة، كان اللفظ لها بساطًا يحملها إلى العقول والأذهان، وبتناغمهما هذا أحدثا ذوقًا جماليًّا جعل من التجربة الإبداعية والفنية لوحة متناغمة الأبعاد، ولا شك في أن الشعر المعاصر كان من هذه اللوحات وحصيلة لتلك الأبعاد المتعالقة التي نتجت عن اتحاد اللفظ بالمعنى، والذي استطاع أن يرسم صورة بالغة الأثر لمتطلبات الحياة والواقع المعاصِرَيْن، وبالتالي كانت هذه العلائق مقومًا من مقومات الفن المعاصر ومن أهم وشائجه.

لقد أحال الوضع الإنساني الراهن الزخرف اللفظي والترف الفكري إلى تجارب فنية تزخر بالحياة، دمغت الحياة الفكرية والأدبية ولقحت الألفاظ وصاغت المعاني صياغة عصرية تلاءمت وروح العصر، "فالشعراء الجُدُد التفتوا إلى الوحدة العضوية وتنميتها، واتحاد الشكل والمضمون في القصيدة الحديثة"[(١)]، والقصيدة المعاصرة تحولت بدورها إلى بنية حيَّة متكاملة فكريًّا وشعوريًّا ككلٍّ متنامٍ يحمل رسالة يتَّحد فيها المرسِل والمتلقي معًا من حيث الشعور والرؤيا.

لقد أشار الجاحظ إلى أهمية العلاقة القائمة بين اللفظ والمعنى، وقد كانت له آراء كثيرة في هذه القضية، وقال بعض النقاد بتضاربها لمَّا لم يحددوا إن كان من أنصار اللفظ أم المعنى، ونورد له نظرته التوفيقية في هذا الشأن حيث يقول: "لا يكون الكلام يستحق اسم البلاغة حتى يُسابق معناه لفظه، ولفظه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أسبق من معناه إلى قلبك"[(٢)]، وفي رأيه أن اللفظ والمعنى يتطابقان، وذهب إلى ما سمَّاه

---

(١) سلمان هادي آل طعمة، رواد الشعر الحر في العراق، دار البلاغة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت– لبنان، ط١، ٢٠٠٢م، (ص١٠).

(٢) الجاحظ، البيان والتبيين، (ص١١٥).

بالمشاكلة، وقال أيضًا: "فإنَّما الشعر صناعة وضَرْبٌ من النَّسج وجنس من التصوير"[١]، ويؤكد في موقف آخر رأيه أنَّ أهمية الشعر –أيضًا– تكمن في: "إقامة الوزن وتَخيُّرِ اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحَّة الطبع وجَودَة السبك"[٢]، وبهذا نجده وجَّه عنايته للفظ والمعنى في آنٍ، وهو القائل: "الأسماء في معنى الأبدان، والمعاني في معنى الأرواح، اللفظ للمعنى بدنٌ، والمعنى للفظ روح"، ومنها في البيان والتبيين: "مَنْ أرادَ معنًى كريمًا فليلتمسْ له لفظًا كريمًا، فإنَّ حقَّ المعنى الشريف اللفظُ الشريف"[٣].

وأما ابن طباطبا العلوي فقد أدلى بدلوه في هذه القضية، شأنه شأن كثير من النقاد لا يكاد يجاهر بالفصل بين طرفي هذه المعادلة، وكان رأيه توفيقيًّا –أيضًا– وجعل من الشعر صنعة شأنها شأن صياغة الذهب والفضة؛ لما تتطلَّبه من إتقان وجودة، وبقدر ما هو مهمٌّ اللفظ في الشعر كذلك المعنى؛ حيث يقول: "فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة فخصَّ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا، وأعدَّ له ما يلبسه من الألفاظ التي تطابقه والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه، ويكون كالنسَّاج الحاذق الذي يُفوِّفُ وشيه بأحسن التفويف... وكناظم الجوهر الذي يؤلف بين النفيس منها والثمين الرائق ولا يشين عقوده، وكذلك الشاعر إذا أسَّس شعره على أن يأتي فيه بالكلام البدوي الفصيح لم يخلط به الحضري المولد"[٤].

وقد شرح الناقد جابر عصفور رؤية ابن طباطبا بقوله: "أما المعنى فهو بمثابة المادة الخام تظل كما هي في ذاتها قبل صياغتها وبعدها، وكلُّ ما يتغير فيها هو الصياغة التي أحدثتها ممارسة الصنعة"[٥]، فابن طباطبا في نظرته التوفيقية جعل أهمية اللفظ في الشعر بقدر أهمية المعنى فيه؛ حيث يقول: "والكلام الذي لا معنى له كالجسد الذي لا روح فيه، كما قال بعض الحكماء: الكلام روح الجسد، فجسده النطق، وروحه معناه"[٦].

---

(١) الجاحظ، الحيوان، (ج٣)، (ص١٣٢).
(٢) المرجع نفسه، (ج٣)، (ص١٣١).
(٣) الجاحظ، البيان والتبيين، (ج١)، (ص١٣٦).
(٤) ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٠م، (ص١٩-٢٠).
(٥) جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٧م، (ص٤٨).
(٦) ابن طباطبا، عيار الشعر، (ص٧٨).

إن الفكر والإحساس لا يمكنهما التجسد إلا في ظل ألفاظ موحية مؤدية للمعنى المنشود، واللفظة لا يمكن قياس قوتها إلا بأدائها الأداء الجيد للمعاني، وقد كان هذا الذي نادى به قدامة بن جعفر؛ إذ قال: "ومن أنواع ائتلاف اللفظ مع المعنى المساواة، وهو أن يكون اللفظ مساويًا للمعنى حتى لا يزيد عليه، ولا ينقص عنه... وهذه هي البلاغة التي وصف بها بعض الكتَّاب؛ حيث قال: كانت ألفاظه قوالب لمعانيه، أي هي مساوية لها لا يفضل أحدهما عن الآخر"(١)، وعندما انتهى قدامة بن جعفر في تقسيمه للشعر جعله ثماني وحدات، مرتكزها: اللفظ والمعنى، واللفظ والوزن، والمعنى والوزن، والمعنى والقافية، وهكذا ظلَّ يدور في فلك اللفظ والمعنى.

أما ابن قتيبة فلم يخُضْ خوض الخائضين في هذه المسألة، أو ليس بذلك القدر، ولكنه عمد إلى تقسيم الشعر إلى أضرب؛ فقد جعل اللفظ الجيد إلى جانب المعنى الجيد، وهناك لفظ جيد ومعنى رديء، ولفظ رديء ومعنى جيد، ولفظ ومعنى كلاهما رديء، وأجلى موقفه من القضية قائلا: "إنَّ البلاغة تكون في المعاني كما تكون في الألفاظ"(٢)، فقد كان توفيقيًّا يجعل لكليهما أهمية في جودة الشعر ومقاييسه.

ولعلَّ من مقومات البحث في هذه القضية أن نقف على ما جاء به عبد القاهر الجرجاني الذي وضع نظرية النظم، وتناول قضية اللفظ والمعنى في صورة الشكل والمضمون، وقد كان من أحكم النقاد؛ إذ لم يحكم على المفردة إلا بعد دخولها في سياق الكلام، "فربط الألفاظ في سياق يكون وليد الفكر لا محالة، والفكر لا يضع لفظة إزاء أخرى؛ لأنه يرى في اللفظة نفسها ميزة فارقة، وإنما يحكم بوضعها؛ لأن لها معنى ودلالة بحسب السياق نفسه، ولهذا كانت المعاني لا الألفاظ هي المقصودة في إحداث النظم والتأليف، فلا نظم في الكلم ولا تأليف حتى يعلق بعضها بعضًا، ويبني بعضها على بعض، وبهذا يكون اللفظ تابعًا للمعنى، بحسب ما يتم ترتب المعنى في النفس"(٣)، لقد

---

(١) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: د. كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، مصر، والمثنى، بغداد، ١٩٦٣م، (ص١٧١).

(٢) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥م، (ص٢١-٢٣).

(٣) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة وجدة، ١٩٩٢م، (ص٣٨).

التقى النقاد العرب وافترقوا في طريق هذه المسألة حتى جاء الجرجاني ليوحِّد رايتهم بمنطقه الفلسفي العميق، وتفطَّن لما لم يتفطَّن إليه مَنْ سبقه، وجاء بعده القرطاجني ليكون إمامًا لمدرسة الجرجاني.

أما في العصر الحديث فقد برزت قضية اللفظ والمعنى باعتبارها مفصلًا مهمًّا في الشعر، ولكنها أخذت ثوبًا جديدًا بفعل الاحتكاك بالثقافة الغربية، فأصبح ما يعرف بالشكل والمضمون، متأثرة بمفهوم الفن والمصطلحات النقدية الحديثة التي حوَّلت القضية من كونها لفظ ومعنى إلى أكثر فنية وعمقًا، وذلك بتأثر الفن بالمصطلحات النقدية الحديثة، والتي تطلبت أن ترقي إلى ما هو أعمق وأوسع في العملية الفنية، وهذا لا يعني أن القضية اندثرت باسمها القديم، بل هناك من سمَّى بأسماء القدامى على غرار شوقي ضيف الذي تحدث في القضية قائلًا: "فاللفظ والمعنى أو الصورة والمضمون ليسا شيئين منفصلين... بل هما مترابطان ترابط الثوب بمادته"[(١)].

ويقول في مقام آخر: "فالفضل لا يرجع إلى القالب أو اللفظ، كما يبدو في الظاهر، وإنما يرجع إلى القدرة الفنية العامة التي تنبع من الأحاسيس أو المعاني نفسها"[(٢)]، وبآرائه هذه يدعم ويؤكد التناغم المطلق بين اللفظ والمعنى، وقد كان رأيه قاطعًا عندما قال: "إن مادة النموذج الأدبي وصورته لا يفترقان، فهما كلٌّ واحد، وهو يتألف من خصائص جمالية مختلفة، قد يردها النظر السريع إلى الخارج أو الشكل، ولكننا إذا أمعنا النظر وجدناها ترد إلى الداخل والمضمون"[(٣)].

إنَّ مقتضى الحال يتطلب من الشاعر أن يضعَ في الحسبان موضوع الغرض الذي يتكلم فيه، حيث يتلاءم معه الكلام، وأن يكيِّفَ ذلك الكلام لتستسيغه أذن السامع فيقع في النفس ويحرك عاطفته ويدير فكره، ولعل من جمالية المسألة في النقد الحديث عندما تعالج اللغة الأدبية الفنية مسألة الشكل والمضمون (اللفظ والمعنى) من واقع التجربة الإبداعية الفنية، وهنا نجد ميخائيل نعيمة بعين الناقد الفنان يقول: "إن لمفردات اللغة التي

(١) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٦م، (ص١٦٤).
(٢) المرجع نفسه، (ص١٦٤).
(٣) المرجع نفسه، (ص١٦٤).

نصوغ منها منشوراتنا ومنظوماتنا صفات عجيبة وميزات غريبة، فلكلِّ كلمة معنى وروح، ولكل كلمة رنة... صبغة أو لون، والمُجيد من الكتَّاب والشعراء مَنْ إذا شاء الإفصاح عن عاطفة أو فكر جمع بين مفردات يتولَّد من ارتباط معانيها معنى جليٌّ، ومن اندماج ألوانها صورة واضحة جميلة، ومن تآلف رناتها لحن رقيق شجيٌّ"[(١)]، وقد نادى ميخائيل نعيمة بأهمية تطبيق ما توصل إليه نقد القدامى والمحدثين فليست العبرة بحشد الآراء بقدر ما الأهمية في تطبيقها؛ حيث يقول إن حاجتنا "ليست إلى مقاييس أدبية ثابتة، فهي وافرة لدينا، إنما حاجتنا إلى مَنْ يحسنون استعمال هذه المقاييس... حاجتنا إلى شعراء وكتَّاب يقيسون ما ينظمون وما يكتبون بهذه المقاييس، فيسيرون وتسير معهم آدابنا في الصراط القويم، وإلى ناقدين ممحِّصين يميزون بين غثِّ الأدب وسمينه"[(٢)].

إن الحقيقة الماثلة في واقع الفكر– عمومًا– هي أننا لا يمكن أن نتصور الكلام من دون تلك الجدلية الدائرة بين الفكر واللغة، وكيف للمعاني أن تنصبَّ في قالب يؤديها بحيث يكون لها الأثر، وهذه العلاقة هي الأساس في تقدير العملية الإبداعية وقوتها واستحسانها واستهجانها، فالعلاقة تكاد تكون تلازمية، فقد خاض العديد من الأدباء والنقاد غمار العلاقة بين اللفظ والمعنى، واجتهدوا كثيرًا حتى وقفوا على أن لكلٍّ منهما قدرًا في جمالية التعبير وأدائه، ثم إن القيمة الجمالية الكامنة في التعبير لم تكن لتكون كذلك لولا براعة انتقاء الألفاظ وتذوُّقها، فتبلغ المعاني قلب السامع.

كما أنَّ لعملية الإبداع الفني والتلقي علاقة وطيدة بما تنتجه علاقة الفكر باللغة، فاللفظ بكلِّ مزاياه الصوتية والدلالية هو خادم للمعنى والموضوع الذي يعالجه، فالألفاظ عنوان معانيها التي تأخذها إلى مقاصدها.

وعندما ارتبط مفهوم الالتزام بمفهوم الأدب، ومدى علاقته بالحياة أضحى الأدب بدوره موجهًا لهذه الحياة، ومنه قد شرَّع الشاعر المعاصر قانون اللغة الخادمة للفكر والرؤى والتجارب المختلفة، فأوجد بذلك قاموسه الخاص الذي يعبر عن تجاربه: الاجتماعية والسياسية والوجدانية، "فالكاتب أو الفنان إنما يعبر عن وضع اجتماعي

(١) ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، ط١٢، ١٩٨١م، (ص٧١).
(٢) المرجع نفسه، (ص٧٤).

وموقف تاريخي محددين، لذا كان صراع الطبقات ليس هو المبدع الخلَّاق، ولكن المبدع الخلاق هو البحث عن تعبير صحيح عن جميع العلاقات الاجتماعية القائمة على قاعدة معينة"[١].

ونخلص من هذه الآراء المقتضبة لبعض النقاد، الذين تركوا بصمة في ميدان البحث والتقصي في هذه القضية، إلى ما قاله سيد قطب: "إنَّ العمل الأدبي ذاته يتوقف على بروز المعاني والدلالات في صورة ألفاظ وعبارات، فليس هما شيئين مختلفين في الحقيقة، وإنما هما شيء واحد يتم في مرحلتين؛ المرحلة الأولى هي إحساس الفنان، والمرحلة الثانية هي إبراز هذا الإحساس في عبارات، فالمعاني لا يمكن وجودها في غير تعبير، والتعبير في العمل الأدبي لا يكون إلا عن معانٍ، ومن ثَمَّ فالجمال لا يمكن الحكم عليه إلا في نص أدبي مؤلف من الشعور والتعبير، ولا يمكن فصله ليقال إن الجمال في هذا أو ذاك"[٢].

ومن خلال ما تقدَّم وتصفحنا لديوان مطر ووسائله الفنية، وجدناه شاعرًا من جملة الشعراء الذين اجتهدوا كلَّ الاجتهاد في البحث عن وعاء فني مناسب يصبُّ فيه أفكاره وتجاربه، هذا الوعاء كان من أوضح مهارات الشاعر في تجربة انتقاء الألفاظ والعبارات التي لها القدرة على احتواء قضايا العصر ومسائل الأمة وتجارب الإنسان وأوضاعه بمختلف صورها، فكان مخاضُ ذلك قصائدَ مليئة بالتجارب عنوانها الوطن والحرية والانتماء، وبلغة واضحة وبسيطة إلا أن رسائلها عميقة عمق تلك التجارب، يستطيع كلُّ متلقف أن يفكَّ شفراتها، وبخاصة أنَّ الشاعر عمد إلى إقحام المتلقي في هذه التجربة وجعله جزءًا من المشكلة.

(١) محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م، (ص٢٠٥)

(٢) سيد قطب، النقد الأدبي ومناهجه، (ص٢٢).

المبحث الأول:
التجربة السياسية

لم يكن الشاعر العربي منذ عصور خلت في منأى عن الساحة السياسية، بل كان هناك شعر سياسي يعبر عن أطراف سياسية إما ينتمي إليها أو يُعاديها، وكان يسجِّل مظاهر الصراع السياسي بين الأحزاب والطوائف، ويصوِّر أحداث الغرف السياسية في كلِّ عصر، فالشعر السياسي "هو الفن من الكلام الذي يتَّصل بنظام الدُّول الداخلي أو بنفوذها الخارجي ومكانتها بين الدول"[(١)]، وقد أثارت ثنائية الشعر والسياسة جدلًا واسعًا عبر الزمن، وذلك لدور الشعر وتأثيره القوي في السُّلطة؛ سواء كانتماء وخضوع لها وولاء، أو رفض وهجاء وذمٍّ، وقد نزعت السياسة -أيضًا- إلى إخضاع الشعر والتحكُّم في أشكاله ومواضيعه، فيجد الشاعر نفسه أمام خيارين؛ إما مهادنة السُّلطة والخضوع لسلطانها، أو التصدِّي والمناكفة.

وقد عُرف الشعر السياسي منذ الجاهلية باعتباره وسيلة مناصرة ودفاع عن القبيلة، وأنه من أغراض الدعوة إلى الحروب أو السلم؛ حيث كانت القبائل الجاهلية في صراع مستمر، تتناحر فيما بينها من أجل الحصول على مقومات الحياة، "وقد لا ينحصر النزاع بين قبيلتين اثنتين بل يتعدَّى إلى عدَّة قبائل، فتتعدَّد معها السياسة القبلية"[(٢)]، وفي ظلِّ هذه الظروف كان الشاعر لسان القبيلة وحاميها، يذود عنها وعن مصالحها وسياستها، فكانت القبيلة تعتزُّ بلسان شاعرها، "وكانت القبيلة من العرب إذا نبغ فيها شاعر أتَتْ القبائل الأخرى فهنَّأتها... لأنه حماية لأغراضهم، وذبٌّ عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم..."[(٣)]، ورغم هذا التمجيد للشاعر والقبيلة فإنه لم تكن المودة مطلقة بينهما فبقدر ما نجد من الشعراء الذين نذروا أنفسهم للقبيلة مثل: (دريد بن الصمة) نجد شعراء في وزنهم رفضوا سياسة قبائلهم وقوانينها، إنهم الشعراء الصعاليك فقد "أبى الصعاليك

(١) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، (ص٣٧).
(٢) أحمد الشايب، تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، دار القلم، بيروت، ط٥، ١٩٧٦م، (ص٩٠).
(٣) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، (ص٩٠).

الخضوع لهذه السُّلطة؛ لأنهم لا يؤمنون بأيِّ سلطان من أيِّ نوع تجده من هذه النزعة في شعرهم"[١]، وقد فضَّلوا حياة الوحوش والفيافي على الحياة وسط مجتمع ظالم جائر متعسِّف، ورفضوا تلك القوانين السائدة، وانسلخوا من ولائهم للقبيلة، ورفضوا العادات الاجتماعية والقوانين التي تحكم سياسة القبيلة؛ فثاروا على ذلك وخرجوا من قبائلهم، وآثروا حياة البراري والجبال؛ حيث قال الشنفرى:

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّي صُدُورَ مَطِيِّكُمْ فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأَمْيَلُ[٢].

أما جوهر الشعر السياسي في عهد صدر الإسلام فقد تمثَّل في مناكفة الأعداء وهجائهم، وذِكر مآثر الصحابة والصالحين، وقد دعا الرسول ﷺ إلى الشعر الرفيع، و"حمل حسان بن ثابت وزملاءه الأنصار ليردُّوا على قريش وينصروه بألسنتهم كما نصروه بأسلحتهم"[٣].

ولم يكدْ عصر الخلافة الراشدة ينطوي حتى ظهرت ظروف سياسية قوية تفرض سلطانها على المجتمع وعلى الشعر الذي أصبحت دواوينه سجلًا للمنازعات؛ فالعصر الأموي –ونظرًا للحياة السياسية الزاخرة بالأحداث– قد أنتج شعرًا سياسيًّا مميزًا وضخمًا، حيث تميَّز العصر بظهور الأحزاب السياسية المصبوغة بصبغة سياسية خالصة، "ولعل الرسالة الأساسية للشعر السياسي هي مسايرة الدولة وأحوالها الداخلية، وسُلُطاتها الخارجية، وحروبها الأهلية، وأحزابها السياسية"[٤]، وقد رأى كثير من النقاد أن الشعر السياسي في عهد بني أمية أثمرته الصراعات الداخلية والخارجية حول اعتلاء السُّلطة؛ فكان بذلك "أضخم تراث سياسي في الأدب العربي منذ نشأته إلى العصر الحديث"[٥].

---

(١) عبد الحليم حنفي، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٧م، (ص ٤٦).

(٢) يوسف فرحات، ديوان الصعاليك، دار الجبل، بيروت، (د. ت)، (ص٣٨).

(٣) أحمد محمد الحوفي، أدب السياسة في العصر الأموي، دار النهضة للطبع والنشر، مصر، ١٩٧٩م، (ص١٠).

(٤) أحمد الشايب، تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، (ص٢٧٣).

(٥) المرجع نفسه، (ص٩٣).

أما العصر العباسي، وهو العصر الذي ازدهرت فيه الشعوبية، فقد اتخذ الشاعر فيه منحى آخر خاصة عند توغُّل العنصر الفارسي إلى سُلطة بني العباس واستتباب الحكم لهم، فقام صراع بينهم وبين العنصر العربي؛ حيث وقفت "جماعة من الشعراء العرب موقفَ المعتزِّ بالعنصر العربي، المدافِع عن قيمه المتوازنة وعاداته و تقاليده من أمثال البحتري وأبي فراس والمتنبي"(١)، فعبَّر بهذا الشعر السياسي عن الوجود والأحقية في السُّلطة بدلًا من الأجنبي الفارسي الذي تغلغل في الحكم في ظروف غير ثابتة.

وفي العصر نفسه شهد تاريخ الشعر السياسي الكثير من الشعراء الذين مثلوا العلاقة الودِّيَّة مع السُّلطة التي حاولت احتواء هذه الطبقة وضمَّها لصفِّها مرة بالترغيب ومرة بالترهيب، وقد كانا عاملين مهمَّين في تحفيز عملية الإبداع، ولنضرب المثل بالنابغة الذبياني "الذي دفعته الرهبة والخوف من النعمان إلى إبداع اعتذارياته الشهيرة التي تعدُّ من عيون الشعر العربي في مختلف العصور"(٢)، ولا يمكننا في هذا العصر إلا أن نقف عند المتنبي العلامة الفارقة في الشعر في هذا العصر، والذي اتخذ شعره نمطيْن من الصراع مع السُّلطة؛ فكان شكله الأول مواجهًا ومعترضًا ولاجئًا إلى الثورة والتمرد، حيث أشار في كثير من نصوصه إلى ضعف الحكم والحاكم؛ حيث قال:

أَرَانِبٌ غَيْرَ أَنَّهُمُ مُلُوكٌ مُفَتَّحَةٌ عُيُونُهُمُ نِيَامُ(٣).

ويكشف المتنبي في كثير من المواقف الشكل الثاني في صراعه عن سوء حال الشعراء في عصره؛ حيث لم يعد هناك الاهتمام والحظوة للشعراء أمثاله، الأمر الذي جعل بضاعة الشعر تكسد، فصبَّ غضبه على أنماط السُّلطة السائدة في زمانه التي لم تكن تعرف قيمة الشعر والقول؛ حيث قال في أبيات تعبر في مضمونها عن انتماء سياسي فقال:

---

(١) عربية توفيق لازم، حركة التطور والتجديد في شعر العراق الحديث، مطبعة الإيمان، بغداد، ط١، ١٩٧١م، (ص١٢١).

(٢) يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي: اعتذاريَّات النابغة الذبياني نموذجًا، عالم الفكر، (العدد١)، تموز- يوليو/ أيلول- سبتمبر ٢٠٠٦م، (ص٦٥-٩٩) بتصرف.

(٣) المتنبي أحمد بن الحسين، شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٦م، (ج٤)، (ص١٩١).

وَإِنَّمَا النَّاسُ بِالْمُلُوكِ وَمَا تُفْلِحُ عُرْبٌ مُلُوكُهَا عَجَمُ[١].

وكأنه يدعو إلى عودة العرب إلى ملكهم وسلطانهم، فالذات الشاعرة هنا ضاجرة من حكم الأعاجم، وإذا ما تتبعنا تاريخ علاقة الشاعر بالسُّلطة في تراثنا العربي كانت في أغلب الأحيان علاقة التابع بالمتبوع، والشاعر فيها يسعى إلى نظرة ودٍّ من السُّلطة، وإذا ما حصل هذا يعيش في كنفها في أمن وأمان، وهكذا عاش الشعراء يهرعون إلى اجتذاب مودة السُّلطة تكسبًا وطلبًا للأمان، كما تصور علاقة المتنبي بكافور التي أخذت كذلك شكليْن؛ بدأت بالمهادنة والتودُّد، وانتهت بالتعرض والنقد والمواجهة الصريحة، ومن هذا المنحى بدأ الشعر يأخذ مبدأ الندِّيَّة مع السُّلطة والسياسة ومحاربتها.

وقد أضحى هذا اللون الشعري في ظل الحداثة ذا طابع أعمق وأشمل، وذلك عندما بدأ الصراع الفعلي بين القوى السياسية والشعوب التي أخذت تتطلع للتحرُّر، وأصبح الشاعر جزءًا من هذه التجربة، فعبَّر عن الواقع العربي السياسي الراهن، وأضحى "الشعر... يمثِّل المجال الأوسع بين أغراض الشعر الأخرى التي طرقها الشعراء إبان تلك الحقبة"[٢]، يسجل نكبات الأمة المتوالية جراء الاستعمار وغياب الوعي والصراعات الداخلية، التي تركت بصماتها واضحة فوق الأرض وفي داخل الإنسان.

وتشغل السياسة وأحداثها مكانة مهمة من حياة العرب خاصة، بحيث يمكن القول إنها ساحة النشاط الفكري والثقافي والاجتماعي؛ نظرًا لما تفرزه من ردود الفعل والأحداث التي تهمُّ المفكر عمومًا والشاعر خصوصًا، وبخاصة أن تلك الأحداث المتولدة لم تولِّد إلا المرارة والألم وكبْت الحريات ومنع الفرد من التلفُّظ بكلمات الرفض أو الرأي، لأجل ذلك اتَّسع الجانب السياسي في الشعر والأدب، يزيده اتساعًا التحوُّل في مفهوم الأدب؛ حيث أصبح يدور في معظمه حول معالجة الشؤون الاجتماعية وواقع الأقوام والأنظمة، متوقفًا على مشاكل الحرية والقومية والاستقلال والوطنية والانتفاض على الضعف والاستكانة"[٣].

---

(١) المتنبي، شرح ديوان المتنبي، (ص١٨٠).

(٢) جوزيف الهاشم وأحمد أبو حامة وإيليا حاوي، المفيد في الأدب العربي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ط١، ١٩٦٤م، (ج٢)، (ص٧٠١).

(٣) عربية توفيق لازم، حركة التطور والتجديد في شعر العراق الحديث، (ص١٢١).

لقد عبَّر شاعرنا عن بُعْدٍ مأساوي عايشه منذ نعومة أظفاره، لاسيما أنه كان شاهدًا على زمن تعيش فيه حضارة الإنسان عامة أزمات عميقة، وتعاقبت فيه خيبات المواطن العربي خاصة، فقد عاصر أنظمة حكم أجلَّت الولاء للغرب، وقدَّمت ثروات الأمة العربية عامة والإنسان العربي خاصة كبش فداء لها، وجعلت من حكامها قربانًا لآلهة الغرب حتى ترضى عنهم وتُجلسهم فوق كراسي السُّلطة إلى الأبد.

ثم إنَّ الصورة المسلَّم بها عند الشاعر لمجتمع متعفن توقظ الرغبة فيه لإيجاد مجتمع نظيف وشريف، وتجعله يشارك شؤون مجتمعه وعصره "ولابد أن تكون هذه المشاركة فعالة ونابعة من وعي تام، يحمل في طواياه رؤية لقضايا عصره... وربما كانت عبارة الناقد والشاعر الإنجليزي المشهور كولردج التي يُقِرُّ فيها أن الأدب نقد لحياة قد أحكمت الربط بين الأدب والحياة"[(١)]، فكان صوت مطر من أطول الأصوات التي رفضت الصمت والحياد، على الرغم من أنه كان يَعِي ويعرف جيدًا قسوة ردة الفعل التي ستصدر ممَّنْ ينتقده، إلا أنه نادى بدحض السُّلطة التي انحرفت عن مسارها، حين نكَّلت بأمثاله واضطهدتهم، وحبست الحريات، وقيَّدت الفكر، ودفنت حلم الوطن.

لقد نجح الواقع والظروف المعاصرة بكلِّ تفاصيلها في أن يتغلغلا لفكر الشاعر ويتركا أثرًا بالغًا فيه؛ فالأوضاع المتردية للعالم العربي من: نكبات متوالية خاصة فيما يتعلق بالقضية الفلسطينية، والصراع الدائر بين الكيان الصهيوني والعرب، والتدخل الأجنبي السافر، وأوضاع السياسة الداخلية التي تقوم على كتم الحريات وخنقها، وسحق المعارضة والسُّلطة المركزية التي تمارس أشد أنواع القمع السياسي والفكري على شعوبها، وقيام مؤسسات سياسية وعسكرية من أجل الفرد الحاكم وحمايته وحماية مصالحه الخاصة لتسهيل سيطرته على الأمة واستعباد شعوبها، كلُّ تلك الأوضاع العامة وما أنتجته بعض السياسات الهوجاء جعل شاعرنا ينصرف إلى التزام تلك القضايا في شعره، محاولًا إيجاد حلول مناسبة والثورة على هذه الظروف؛ بغية التخلص من الوضع المأساوي الذي تعيشه الأمة العربية، وقد ظهر هذا في كثير من لافتاته، فقد خاض أحمد مطر تجربة سياسية

(١) طالب المعمري بن أحمد بن محمد، تأثيرات الأيديولوجيا: الالتزام السياسي والرؤية الشعرية (أحمد مطر نموذجًا)، حوليات آداب عين شمس، كلية الآداب، القاهرة، مصر، (مج ٣٨)، (ص ٥٠).

مليئة بالمغامرة والمخاطرة، وحاول كشف عورة الأنظمة العربية المستبدة، ورفض المساومة على الوطن، فتميزت أعماله بطاقة فنية عالية، رسم من خلالها –بدقة– تمزقات الأمة العربية الإسلامية التي نتجت عن الاستعمار الذي زال كقوة عسكرية عن هذه الأمة إلَّا أن مخلفاته وندوبه ما تزال تشوهها؛ متمثلة في أنظمة الحكم المتورطة في إبادة المواطن والوطن من خلال القمع والتضييق ونهب الخيرات، وقد نذر مطر فنَّه وكلمته للذود عن الكرامة والحرية والوطن، وقد وظَّف في ذلك أساليب تعبيرية وأدوات فنية استطاعت أن تنفذ إلى مسامع الحكام والمواطن معًا، فتعرَّض للمضايقات والمطاردات، وحرِّم عليه العيش في وطنه، وهذا ما كشف عن العلاقة المتوترة والملتهبة بينه وبين السُّلطة.

لقد عُرف أحمد مطر بشدة هجائه للسياسة والساسة العرب، وبخاصة عندما شاهد حلم دولة ممزقًا ومتناثرًا، وزمنًا يَئِنُّ تحت الهوان والانكسار، فجاءت معظم قصائده هجاء مبطنًا بالسخرية والسخط، تعكس خيبة الأمل من هؤلاء الحكام وسياستهم المتعثرة، فدخل بذلك معترك النار عندما حاول كشف خفايا الصراع الدرامي القائم بين السُّلطة والشعوب العربية، هذا ما جعله قريبًا جدًّا من مأساتها؛ لأن أعماله تحاكي الحقيقة المريرة، وترسم الطريق الصحيح لآمال المستضعفين، وتكشف مكامن عزِّ الأمة العربية التي يحاول حكامها وولاة أمرها تغريبها وطمسها.

١- علاقة الشاعر بالسُّلطة:

ارتبطت الأعمال الفنية لأحمد مطر بالدرجة الأولى بثنائية الحاكم والمحكوم، التي ملأت الحياة العربية وسيطرت على المكان والزمان؛ وذلك للطبيعة غير المتوافقة بين الطرفين، وقد كانت الأعمال التي قدَّمها في عمومها انعكاسًا لحياة أديب أفنى حياته في نقد طبيعة الأنظمة العربية وسياستها المتخلخلة، وقد تيقَّن أحمد مطر من أن الشعر وسيلة إعلامية تهابها السُّلطة وتضيِّق عليها، فسنَّ لسانه وكرَّس كلماته لمواجهتها وتعرية أيديولوجية الطبقة الحاكمة ومصالحها، ولم يتخلَّ في هذا المسار عن حقن قصائده بمزيد من عناصر الفن الجميل ومقوماته، فعبَّر عن الزيف والخيانة والواقع المرير، فجاءت تجربته صادقة ومتفردة، وأراد بهذا اللون الذي تلوَّن به أن يفتح أبوابا لقضايا العصر الساخنة، مبتعدًا عن الأدب المنافق في ظلِّ حجم التسلُّط والقهر وغياب الحريات، وظلَّ

أدبه الرافض يتحسَّس طريقه للوصول إلى الساحات الثقافية بما يمتلكه في داخله من ثراء فكري وأخلاقي.

وقد فرضت لافتات أحمد مطر نفسها في الحقل الشعري العربي، وتبوَّأت مكانًا جوهريًّا لما كانت خزَّان معرفة وسكة تغيير، يكشف فيها دهاليز السياسة العربية المريضة والعفنة، فنجده يعبر بأساليب ساخرة عن أنظمة العرب وسياستهم، وقيادتهم العمياء للأوطان والشعوب، وقد تفاعل مع كثير من القضايا، كما حاول تنوير العقول بالخطر المحيط بهم من خلال ما تفرضه هذه الأنظمة.

إن التجربة الشعرية المطرية تجربة عامة تخصُّ الأمة بأسرها وهمومها، وهي تجربة سياسية تناولت قضية فلسطين التي سعى الحكام العرب بغبائهم السياسي إلى أن تصبح ضمن أرشيف التاريخ، ولم يستطيعوا الإفراج عنها، وسعوا –أيضًا– إلى تفرقة الشعوب العربية من خلال خلق حدود وهمية مزَّقت الكيان العربي وأفشلت اقتصاده ونظمه.

من أهم القضايا التي شغلت حصة الأسد في قصائد مطر الحكام العرب وسُلطتهم القهرية، وقد وصفهم بأوصاف أثارت حفيظتهم، ففي رأيه كلُّ بلية هم سببها، فقد جعلهم لعبًا تجلس على كراسي من ذهب، لما رآه منهم من غباء سياسي وجفاء وطني، وأداة في أيدي الدول الاستعمارية؛ فقد قال[1] في قصيدة صندوق العجب:

فِي صِغَرِي
فَتَحْتُ صُنْدُوقَ اللُّعَبْ
أَخْرَجْتُ كُرْسِيًّا مُوَشًّى بالذَّهَبْ
قَامَتْ عَلَيْهِ دُمْيَةٌ مِنْ خَشَبْ
فِي يَدِهَا سَيْفٌ مِنْ قَصَبْ
خَفَضْتُ رَأْسَ دُمْيَتِي
رَفَعْتُ رَأْسَ دُمْيَتِي

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٥٣).

خَلَعْتُهَا

نَصَبْتُهَا

خَلَعْتُهَا.. نَصَبْتُهَا

فَمَا اشْتَكَتْ مِنِ اخْتِلَافِ رَغْبَتِي

وَلَا أَحَسَّتْ بِالْغَضَبْ.

يشير الشاعر في هذا النصِّ إلى معطى دلالي بأسلوب إخباري قصصي مسترسل الأحداث في زمن يدور في حلقة دائرية، حيث انتهى حيث بدأ؛ الفعل الأول (التنصيب) يتجسد في العمى السياسي الذي يكتحل به الحكام العرب؛ فهم مثل الدمى تجلسهم القوى المتعاظمة عليهم حسب مصالحها، وتنزعهم متى رأت ذلك مناسبًا، وهم رهن إشارتها، ماتت ضمائرهم أمام رضاها، فكيفما فعلت بهم رضوا.

ويكشف الشاعر هنا حجم الكارثة وعِظَم المأساة التي ينتحر تحتها العالم العربي، وما يراه من استعباد من هؤلاء الحكام الدمى أمام أمريكا وقوى الغرب، واستبداد وظلم أمام شعوبهم، وكيف ساقوهم بسياساتهم المظلمة إلى التخلف والانكسار بيد البطش والقسوة والقبضة الحديدية، ثم إنَّ الأفعال المضارعة المتناقضة التي وظفها الشاعر (خفضت، رفعت، نصبت، خلعت) تجعل هذه الذات الشاعرة المتلقي يدرك حجم الكارثة من خلال التناقض الضارب بقوة في هذه المجتمعات، والتي تهوي نحو الفناء على أيدي سلاطينها وحكامها الذين لا يملكون قوة القرار ولا أي فعالية في الساحات السياسية.

إلى جانب تكرار الحديث عن هذه الدمية التي ناب عنها الضمير المتصل "ها" التي تقف عاجزة حتى أنها لا تقدم أي انطباع عن اختلاف رغبات صاحبها في وضعها كيفما يشاء وقتما يشاء، ولا يكبر في عينها إلا جلوسها على الكرسي الذهبي، الذي لا يربطها به أي رابط منطقي، فأين الخشب من الذهب، هنا يشير الشاعر إلى فجاجة المفارقة التي حوَّل من خلالها الوصول إلى القول المأثور "الرجل غير المناسب في المكان المناسب"، كما أنه يستخفُّ بهذه الدمية – الشخصية الحاكمة – التي لا تعي قيمة الكرسي الذي تقعد

عليه، والغضب قائم ومستمر في الشاعر، ثائر ساخط على هذا الوضع المهيمن أمام التسلط والنفاق لدرجة أنه –في مقام آخر– شبَّههم بأبي جهل وأبي لهب؛ إذ يقول[١]:

هَاكَ سَلَاطِينَ الْعَرَبْ

دَزِينتَانِ مِنْ أَبِي جَهْلٍ وَمِنْ

أَبِي لَهَبْ

نَمَاذِجٌ مِنَ الْقِرَبْ

أَسْفَلُهَا رَأْسٌ

وَأَعْلَاهَا ذَنَبْ.

يوضح الشاعر هنا صورة تعامل الحكام العرب مع شعوبهم المليء بالغطرسة والتعنت، وممارسة السياسة بلغة قانون شرعوه وفقًا لرغباتهم ومصالحهم، ويشبه الشاعر أحمد مطر الحكام العرب بقادة القبائل الجاهلية، بل يسخر منهم لدرجة أنه جعلهم قِرَبًا[٢] رغم ما تحمله هذه الأخيرة من زاد إلَّا أنها وفي مقام التشبيه هذا لا تقوم بوظيفتها الطبيعية؛ إذ رأسها من أسفل وذيلها من فوق هي في حقيقة الأمر صورتها الطبيعية إلى حدٍّ ما، وقد أوجد الشاعر هذا التشبيه البليغ للكشف عن الخواء واللاشيء الذي يملأ السلاطين العرب المنفوخين بالهواء كما تنفخ تلك القرب من دون أن يكون هناك وزن، لما يظهر من ذلك الحجم الذي يتكون نتيجة النفخ بل لا حكمة ولا حنكة ولا رشد، والمعنى هنا يتوقف على سياساتهم المقلوبة رأسًا على عقب، وفراغهم الروحي والفكري، وبعدهم عن العقل والمنطق، فهم يظهرون بجبروت أبي جهل وأبي لهب الشخصيتيْن البارزتيْن في تاريخ العرب بين الجاهلية والرسالة المحمدية، وكيف أدَّيا دورًا كبيرًا في مناهضة الفكر المنفتح وتعطيل العقل البشري، وسعيا بجاههم وسلطانهم وجبروتهم إلى خنق المرحلة الانتقالية التي شهدتها الجزيرة العربية آنذاك ووأدها.

---

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٠٩).

(٢) يختلف استعمال القِرَب حسب طبيعة الشعوب؛ فمنها مَن يستخدمها لتخزين الزاد، ومنها مَن يستخدمها لحفظ الماء، ومنها من يستخدمها كآلة للعزف؛ مثل المزمار والناي.

إنَّ الصورة الشعرية التي يغازلها الشاعر من خلال هذا النص الجمالي تجعله يستحضر سلوكيات ساسة العرب تجاه مجتمعاتهم، فقد استطاع ببراعة استلهام التاريخ، وإسقاطه على الواقع، وطبيعة الحكم الذي يسلطونه على رقاب هذه الشعوب، وانعكاساته السلبية على العلاقة التي تربط أي حاكم بمحكومه.

أما في قصيدة الجزاء، فالشاعر يتحدث –أيضًا– عن العلاقة الضبابية بين المواطن والحاكم، ويجعلها الشاعر علاقة مليئة بالألغام، وهي علاقة لا توجد مثيلاتها في القوانين الدولية، فكلُّ الدول تؤمن بالديمقراطية، وفي نظره تتقبلُ –بروح القانون– رفضَ شعوبها للسياسات المتبعة فيها، وأن أقصى عقوبة توجَّه لمَنْ تجاوز حدَّه مع الحاكم هي التغريم، أما في الدول العربية فالوضع غير ذلك؛ إذ يقول الشاعر[1]:

فِي بِلَاد الْمُشْرِكِينْ

يَبْصُقُ المرءُ بوجهِ الحاكِمِينْ

فَيُجازَى بِالغرامَةْ

وَلدَينا نحنُ العربَ أصحابَ اليمِينْ

يَبصُقُ المرءُ تحتَ أيادِي المخبرِينْ

ويرَى يومَ القيامةْ

عندَما يَنثرُ ماءَ الوردِ والهِيلْ

بِلا إذنٍ

علَى وجهِ أميرِ المؤمنينْ.

إنها المفارقة الصارخة بين ما تعيشه شعوب العالم تحت إمرة حكام يحكمونهم بوعي إنساني أمام تمرُّدها وغضبها من طبيعة النظام، وما تعيشه شعوب العالم الثالث التي لا

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٤). ويمكن الرجوع إلى ديوان الشاعر والاطلاع على كثير من القصائد التي يفضح فيها السُلطة والسياسة والشعارات الفارغة التي ترفعها الأنظمة العربية؛ نحو: العدل والديمقراطية ومراعاة حقوق المواطنين، وهي مجرد حبر على ورق وبوق إعلامي يغطي ظلمهم، قصائد: "مفقودات، هذه الأرض لنا، فبأي آلاء الشعوب تكذبان، الواحد والأصفار...".

تعرف من فقه نظامها إلا القوة والديكتاتورية، والقصيدة مشهد تصويري ينقل من خلاله الشاعر صورةَ الكبت والسيطرة التي يعيشها المواطن.

لقد وظَّف الشاعر لفظة "بصق" للدلالة على شدة الغضب، وردود فعل قوية نتيجة رفض جامح لطبيعة نظام ما، وقد أدَّت وظيفتها الطبيعية في التوظيف الأول "يبصقُ المرءُ في وجهِ الحاكمِينْ"، وهي دلالة على إهانته والاستخفاف به واحتقاره، وتُعالَج مثل هذه الفعلة بتغريم فاعلها وفقًا لقانون يحترمه الجميع، أما في الوطن العربي فالشاعر يكشف عن قانون مغاير لكلِّ قوانين البشرية؛ فالمواطن حتى لو أراد أن ينثر الورد أمام موكب الحاكم أو أن يرشَّه عطرًا، ولم يأخذ الإذن في ذلك أو لم يصرَّح له بالقيام به، فقد جنى على نفسه، فيبصق دمًا تحت التعذيب والتنكيل؛ لأنه تعدَّى حدوده، حتى أنه سيرى يوم القيامة.

في هذا المونتاج المكوَّن من وحدتيْن: (في بلاد المشركين... ولدينا نحن العرب) تراكيب قصصية يبثُّها الشاعر للمتلقي ليستشرف التطورات والأحداث في تطوُّر الأحداث من خلال هذه المقارنة، ويجعله يستنتج ذلك من خلال النهايات التي قدَّمها له، والحكاية هنا استندت إلى ضمير الغائب "هو" ليحقِّق رؤيته في عملية التغييب التي يُعانيها المواطن العربي، هنا يكشف الشاعر عن العلاقة الزئبقية بين الحاكم والمحكوم، علاقة يملؤها القلق الوجودي والحذر والتخوُّف، والحاكم ها هنا يقف موقف القداسة لا يجوز الاقتراب من عرينه أو التواجد في طريقه، فيصوِّر لنا الشاعر بريشة أخرى العلاقة الفوقيَّة والمتعالية التي يسلطها الحاكم العربي على المواطن العربي الذي ليس بيده إلا الصمت أو الموت.

كما أنَّ الشاعر في مطلع القصيدة وفي نهايتها استطاع أن يشتِّت ذهن المتلقي بين فكرتيْن تحكَّمت فيهما كلمتان: (حاكمين، أمير المؤمنين)؛ فالكلمة الأولى "الحاكمين" في بلاد الغرب جاءت للدلالة على طبيعة نظامٍ فيه تقوم على حاكم وُضِعَ لتحقيق إرادة شعب محكوم وفقًا لأحكام وضعيَّة يمكن للشعوب رفضها أو قبولها وحتى تعديلها، ويعدُّ هذا في طبيعة عيشهم حرية وديمقراطية، لكن توظيفه للكلمة الثانية (أمير المؤمنين) جاءت دالة على حكام العرب الذين يمثلون شرع الله العادل، بل يتغطون بذلك وبالقداسة يلتحفون عباءة، ويلبسون عمامة، ويشرعون الولاية والإمارة باسم الدين، وهنا يجب على الشعوب

أو المحكومين الولاء والطاعة لتلك القوانين التي في ظاهرها تتغطى بقشرة الدين، وفي جوهرها تخدم مصالحهم، وكونه –أمير المؤمنين– يمثِّل الإمارة والولاية فالخروج عنه عصيان ورِدَّة تستحق الإعدام وقطع الرأس.

٢- رؤية الشاعر للوطن:

للوطن قدسيَّة خاصة في نفوس الأدباء والمفكرين، فهو الأم والسكن، والشاعر المعاصر يعيش في حالة خاصة من وضع وطنه الذي يسكن إليه، وطالما تغنى الشعراء بحبِّ الوطن وتبجيله، ودعوا إلى الحفاظ عليه، وأنه جوهرة لا يمكن العثور عليها؛ لا في سماء هذه المعمورة ولا في بطون الأرض.

وكلما ابتعد الشاعر عن وطنه ذرف شوقًا وحنينًا فياضًا لا ينقطع، كما أن ارتباطه به استثنائي؛ فالانتماء له روحي وفكري وحضاري، فيتأثر بأبسط نسيم يهبُّ نحوه أو فيه، وطالما سنَّ الشاعر لسانه ليدافع عن وطنه، وحقَّقَ ما لم يحققه الفرسان في ميادينهم، فالوطن هو كلُّ شيء في حياته؛ قضى فيه صغره، ونما فيه شبابه، وكبرت فيه طموحاته وأحلامه، فيتطور ويزدهر بتطوُّر وطنه وازدهاره، فحياة بلا وطن حياة زائفة، والإنسان بلا وطن كلوحة بلا لون، وكان حب الشاعر أحمد مطر لوطنه غير مشروط، ولم يحبه لأنه جميل فقط، أو أنه يقدِّم خيرات كثيرة، أو له تاريخ عريق فحسب، بل كان حبُّه أعمق من ذلك، وبصورة مخالفة عمَّا اعتدنا عليه، يحب وطنه لأنه مسلوخ مذبوح على عتبات الزمن، يَئِنُّ تحت سكاكين تذبحه؛ أوضاع اجتماعية متردِّية، واقتصادية خانقة، وسياسية متأزمة، وقد ذكر الشاعر في كثير من قصائده أسبابًا كثيرة لألم الوطن وبكاء المواطن، فهو يراه لعبة في أيادي العِدى، وخزان خيرات تستنزفها أمام الجميع وبطواعية حكامه، وها هو يقول في قصيدة اللغز[(١)]:

قَالتْ أُمِّي مرَّهْ

يَاوَلَادِي

عندِي لُغْزٌ

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٦).

مَنْ مِنكمْ يَكشفُ لِي سِرَّهْ؟

تابوتٌ قِشرَتُه حَلْوَى

ساكِنُهُ خَشَبٌ...

والقشرَهْ

زادٌ للرائِحِ والغَادِي

قالتْ أُختِي: التَّمْرَهْ

حَضَنَتْها أُمي ضاحكةً

لكنِّي خَنَقَتْنِي العَبْرَهْ

قلتُ لهَا:

بلْ تلكَ بلادِي.

هناك يقين تامٌّ عند الشاعر بأن وطنه هو هويته وكيانه، ماضيه وآماله، ويتجرع مرارة الغربة بعيدًا عن هذا الوطن الذي نُهبت خيراته وقُدِّم على طبق من ذهب للغادي والرائح، فخيراته لا تُعدُّ ولا تُحصى، لكن العقول التي فكرت في جعله مستثمرة للغرب، والأطماع قد طمست ملامحه وهدَّمت أسواره، جعلته عرضة لرياح الشقاق والخيانة، وقد جعل الشاعر وطنه في درجة من درجات الألم، جعله تابوتًا ونعشًا غُيِّب فيه المواطن العربي، ومن جهة هو تمرة استحلى المتذوقون طعمها فرغبوا في المزيد ولا اكتفاء لهم.

ويوظف الشاعر "الخشب" في كثير من المواقف (قصيدة صندوق العجب) وفي هذا النص، وهو لا غاية له إلَّا الكشف عن ضعف المغلوب أمام تكالُب اللهب والنيران، والعوامل التي تهزم طبيعة الخشب التي لا تصمد أمامها ولا تقاوم، فوطنه أضحى فريسة تُلتهم من كلِّ طرف ومن كلِّ جانب، من الداخل ومن الخارج، وهذا ما جعل عائلته تعيش إحساسًا متناقضًا بين ضحك مليء بالمرارة ومداراة الجرح وتغطيته أمام أطفال لم يعوا حجم الوجع، وبين "العبرة" النابعة من الشخصية الواعية الشاعرة والمكابدة للألم، فيمزج الشاعر حلاوة التمر بمرِّ العيش وزقوم آلامه المتولدة من النهب والاستنزاف.

يجسد الشاعر بألمه هذا سلوك المواطن الذي يحب وطنه بأسلوبه الخاص، ويرسم ملامح العلاقة العظيمة الراسخة بالانتماء والصدق، ويشير إلى أهم مستلزمات الفهم الصحيح لطبيعة العلاقة بين الوطن والمواطن؛ وذلك بالتألم لألمه والفرح لفرحه، فالوعي السليم لهذه العلاقة تجعله ينزله منزلة عظيمة، وهي مصدر سعادته وأمنه، ثم إنَّ مفهوم المواطنة الصحيح يقوم على بثِّ الوعي الوطني وضرورة الانتماء لحيز ثقافي وحضاري يُشعِر المرء بسبب وجوده، وتكون هذه العوامل من تنشئة اجتماعية وأُسريَّة تؤْثِر الوطن على نفسها، وشاعرنا في قصيدة "يسقط الوطن"[(١)] قد جعل الوطن أمه وأبيه، يموت ويحيا فداءً له، ولكن وطنه نفسه يبحث عمَّن يؤويه ويحميه وعن هوية واسم حتى يشعر بأنَّه وطن في الحقيقة؛ إذ يقول الشاعر:

أَبي وطَنْ
أمِّي وطَنْ
رائدُنَا حُبُّ الوَطَنْ
نمُوتُ كَيْ يحيَا الوطَنْ
يَا سَيدِي انفلقتُ حتَّى لمْ يَعُدْ
للْفَلقِ في رأسِي وَطَنْ
ولمْ يعُدْ لدَى الوطَنْ
مِن وطنٍ يُؤوِيهِ في هذَا الوَطَنْ
أيُّ وَطَنْ؟
الوطنُ الْمَنْفي..
أمْ منفَى الوَطَنْ؟
أمِ الرَّهِينُ الممتَهَنْ؟
***

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٢٧). يمتزج حب الشاعر للوطن بالحسرة والحزن والألم والشوق الشديد، والدفاع عنه هو الذي ألهب سياط العذاب والقسوة في حياته، فاستحالت غربة في وجه الحياة الكالح، وشوقًا عارمًا في لظى البُعد والفراق، وأحيانًا أخرى ينقلب الحب إلى صراع مرير وإلى ثورة عندما يرتبط الوطن بحاكمه، فيعلن الشاعر موقفه المناهض لوطنه، إلا إذا تخلص من ذلك الجاثوم على صدره.

أبِي الوَطَنْ

أمِّي الوَطَنْ

أنتَ يتيمٌ أبشعَ اليُتْمِ إذَنْ

أبِي الوطَنْ

أمِّي الوطَنْ

لَا أمُّكَ احتوَتْكَ بالحُضْنْ

ولَا أَبُوكَ حَنّ

أبوكَ ملعُونٌ

وملعونٌ أبُو هذَا الوطَنْ.

نحنُ الوطَنْ

مِن بعدِنا تبقَى الدّوَابُّ والدِّمَنْ

نحنُ الوطِنْ

إنْ لمْ يكنْ بِنَا كريمًا آمنًا

ولمْ يكنْ محترمًا

ولمْ يكنْ حرًّا

فلَا عِشْنَا.. ولَا عاشَ الوَطَنْ.

إنَّ تكرار الشاعر لكلمة "الوطن" في كلِّ سطر تقريبًا، وجعلها محور ارتكاز القصيدة، هو عبارة عن امتداد لروابطه الأسلوبية التي تضمُّ جميع عناصر العمل الأدبي ليصلَ إلى ذروة الربط الفني الموحي، انطلاقًا من جانب نفسي وشعوري يُجسِّد توهُّج دواخله في حبِّ الوطن وتعلُّقه به، وقد حقَّق تكرار كلمة "الوطن" وجهيْن أو جانبيْن أساسييْن في هذا النص؛ الأول: تمثل في علاقته بالوطن وتمكُّنه من روحه، وجعل المتلقي في جو مماثل لما هو عليه، بحيث يستشعر كلُّ متلقٍّ قوة العلاقة التي تربطه

بالوطن، أما الوجه الثاني فكان الجانب الموسيقي، بحيث يحقق التكرار إيقاعًا موسيقيًّا جميلًا، يجعل العبارات قابلة للنمو، وبهذا يحقق وظيفته كإحدى الأدوات الجمالية التي تساعد الشاعر على تشكيل موقفه، وقد حقق توازن النص الفني وتكامله الإيحائي؛ حيث اجتهد في لفت انتباه القارئ وتركيز اهتمامه إلى الشيء المكرَّر.

كما أن لكلمة "الوطن" في هذه القصيدة دلالة عميقة عمق الجرح الدامي الذي ينزف من هذا الوطن الجريح، هكذا أراد الشاعر أن يصوِّر الوطن الحقيقي الذي يمتثل أمام العدل الظالم، وهو لا يجد فرقًا بين النفي خارج الوطن أو النفي داخله، وهنا يحاول الشاعر– أيضًا– كشف المفارقة في هذا الألم الذي يعيشه، فالقضية لم تَعُد محصورة في مشكلات داخل الوطن، بل حتى هذا الوطن قد فقد هويته، لم يَعُد حضنًا دافئًا، يموت من أجله الرجال ويعتلي سُلطته الدِّمن والدواب، كما أشار إلى ذلك في القصيدة التي يُبرز فيها الشاعر سخطه ومرارة الوضع.

٣- قضية الحرية:

الحرية هي خميرة الشعر؛ إذ لا يمكن التعبير عن أيِّ فكرة تدور بخلدنا إلا إذا استطعنا تحريرها من القيود، ولا يمكن لأيِّ نصٍّ عمومًا والقصيدة الشعرية خصوصًا أن تنجح وتَصِلَ إلى المتلقي إلا إذا استطاعت أن تتحرَّر من قيودها وتسعى لتحرير العقل الذي يطلقها ويستقبلها، فلا معنى لقصيدة لا تحمل ثورة وتمردًا وجنونًا، وشاعرنا ينتقل في صورة أدبية بين قضايا الأمة عامة وقضاياه خاصة.

وبسبب الأوضاع السياسية المؤلمة، خاصة فيما يتعلق بالحرية الفردية، تبلورت الرؤية الشعرية عند أحمد مطر، فلم يكن قد أوجد منهج الالتزام منهجًا خاصًّا به إلا حين أرغمته الكوارث والمآسي التي حلَّت بوطنه وشعبه، فالوضع الكارثي يُلزم الشاعر بكشف قضايا العصر والدفاع عن القيم، خاصةً الحرية التي أُلغيت من قاموس الحاكم العربي لتظهر في قاموس آخر وهو قاموس التمرُّد والعصيان والإرهاب وخرق القانون، وما كان ذلك إلا لكونها– الحرية– الحاجز المنيع الذي يقف عائقًا أمام طموح الحاكم الساحق لحريات الآخرين.

أ- حرية القالب الشعري عند أحمد مطر:

وجد أحمد مطر في اللافتة مدى واسعًا للتعبير عن خلجاته النفسية وأبعاده الأيديولوجية العميقة، فهي لم تشترط عليه التعقيد ولا الإطالة في الكلام ولا التقيد بقالب شعري محدد، بل أخذ فيها يتحرَّر من نمطيَّة البلاغة الدسمة وقواعد الشعر العمودي وضوابطه، بل كانت لوحات فنية تزخر بالحياة في بضع كلمات، وقد جاءت لافتاته بأسلوب متناسق مع رفضه وانتفاضته، فرسائله ما قلَّ ودلَّ، وكثير من مغزاها قوي وناري يُشعِل فتيل الحرب بينه وبين السُّلطة، ويُعبِّر عن رغبته في التغيير غير المشروط والتمتع بمقومات حياة كريمة، وقد طالت بعض قصائده؛ كقصيدته في رثاء صاحبه ناجي العلي "ما أصعب الكلام"[(١)]، وقد تجاوز عدد أسطرها مئتي سطر، أما قصيدة "يقظة"[(٢)] فلم تتجاوز الأربعة أسطر.

ب- اللغة:

لابد أن ترتبط حرية اختيار القالب والبناء الشعري بحرية اللغة التي يتحدثها الشاعر ويخاطب بها العقول، عبْر أسلوب إبداعي وفني قائم على الديمومة، مُتَّسمًا في ذلك بالحيوية والجمالية والعصرية المرتكزة إلى التراث المجيد، ولابد أن تحمل تلك اللافتات رسائل توعوية ترقى بالفكر والإنسان، ولم تكن لغته مبالغًا فيها، بل كانت قريبة جدًّا من المتلقي وقاموسه اللغوي، بل إنَّ منها ما خاطب العوام باستخدام بعض المفردات الشعبية، بل كانت شديدة الوضوح غير أنها مُبَطَّنة بكثير من الدلالات والمعاني التي تربط المتلقي بالشاعر والقضية المطروحة، وهذا ما أعطى القوة الفنية لمثل هذه النصوص.

ج- الموضوعات:

لدى الشاعر هاجس كسر القيود والإقدام على المحظور؛ إذ نجده يطرح قضايا في قصائده تشكل نوعًا من الانتحار، رغبة منه في تجاوز حدِّ كون الشاعر مُنَظِّرًا، بل هو محرر يسعى إلى انتزاع الحرية من زنازين السُّلطات الديكتاتورية ومرابطها.

---

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٦).

(٢) المرجع نفسه، (ص١٣).

آمن الشاعر أن الحرية لا تُوهَب، وأن من واجبه، هو كشاعر وعين للمجتمع ترصد قضاياه من كل الزوايا، أن يَهبَها أو أن يدلَّ عليها، كما أنه يعتقد أن من واجبه رسم الوطن ورفع رايته، وتبديد حدود التفرقة، وهو يدعو في كلِّ سطر ينظمه إلى أنه لا يجوز التضييق على مانح الحرية، أو الداعي إليها، أو طالبيها المترامية أجسادهم تحت أنقاض الديمقراطية المزعومة، فلا حياة بلا حرية، ولا مذاق للحرية بلا شعر تحرَّر من كلِّ قيوده.

في التجربة الشعرية العربية لا وجود أبدًا للحرية، أو بالأحرى لا وجود لشاعر حرٍّ، وإن كان هناك من يريد القفز على هذه العراقيل فسيواجه منعطفًا يوقظه من وهمه– التحرر– والشعراء في وضعية انطلاق وتأهُّب مستمرين لانتزاع حرياتهم من أصحاب السُّلطة، وتستمر معهم هذه الرغبة الشديدة في ظلِّ أنظمة القمع والقهر.

نما شعر أحمد مطر مدببًا في ظل الصراع السياسي، وتناغم مع مَطلَب رئيس هو الحرية وتحرير الوطن، وهذا يدل على القضية الأساسية التي من أجلها كَتَب مطر، وجاء شعره يشبه المثلث؛ تربط بين قاعدته وأضلاعه تلك العلاقة الوطيدة بين مطر ووطنه، وقد كانت الحرية قاعدة هذا المثلث، والمكان الضائع– الوطن– ضلعه، والمواطن العربي ضلعه الآخر، وهي من الثوابت في شعر مطر.

وقد ناشد شاعرنا الحرية في كثير من قصائده؛ ومما قال في قصته مع الحرية[(١)]:

أَخبَرَنَا أستَاذِي يومًا
عنْ شيءٍ يُدعَى الحريَّةْ
فسألتُ الأستاذَ بلطفٍ
أنْ يتكلَّمَ بالعربيةْ
ما هذَا اللفظُ وَما تَعنِي

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١١٣)، وقد أشرت إلى هذه القصيدة من كل الديوان لما تجمعه من بحث حثيث عن الحرية في كلِّ مكان وعند كل طبقات المجتمع ومكانتهم، وهذا لا يعني أنَّ القصيدة يتيمة الديوان، بل هناك قصائد أخرى تحمل في طياتها البكاء على الحرية المفقودة والمنتهكة والمدفونة؛ مثل: قصيدة "دمعة على جثمان الحرية"، (ص٣٣)، و"الحرية"، (ص١١٣)، و"من المهد إلى اللحد"، (ص٨٦)، و"هذا هو الوطن"، (ص١٩١).

وأيةُ شيءٍ حريَّةْ؟

هلْ هيَ مصطلحٌ يونانِيٌّ

عَن بعضِ الحقبِ الزمنيةْ؟

أمْ أشياءٌ نستوردُها

أوْ مصنوعاتٌ وطنيةْ؟

فأجابَ معلمُنا حزنًا

وانسابَ الدمعُ بعفْوِيَّةْ

قدْ أَنْسَوْكُمْ كلَّ التاريخِ

وكلَّ القِيمِ العُلويةْ

أسفِي أنْ تخرجَ أجيالٌ

لَا تفهمُ معنَى الحريةْ

لَا تملكُ سيفًا أوْ قلمًا

لَا تحملُ فكرًا وهويةْ

وعلمتُ بموتِ مدرسِنَا فِي الزَّنزاناتِ الفرديةْ

فنذرتُ لَئِنْ أحيانِي اللهُ

وكانتْ بالعمرِ بقيةْ

لأجوبَ الأرضَ بأكملهَا

بحثًا عنْ معنَى الحريةْ

***

وقصدتُ نوادِيَ أمتِنَا

أسألهُمْ أينَ الحريةْ؟

فتوَارَوْا عَن بصرِي هلعًا

وكأنَّ قنابلَ ذرِّيةْ

ستفجَّرُ فوقَ رؤوسِهِمُ

وتُبيدُ جميعَ البشريةْ.

***

وذهبتُ إلَى شيخِ الإفتاءِ

لأسأَلَه مَا الحريةْ؟

فتَنَحنَحَ يُصلحُ جُبَّتَهُ

ورمَى بنظرةٍ ناريةْ

اسمعْ يَا ولدِي معنَاهَا

وافهمْ أشكالَ الحريةْ

ما يمنحُ مولانَا يومًا

بقراراتٍ جمهوريةْ

والسيرُ بضوءِ فَتَاوانَا

والأحكامِ القانونيةْ

وكلامُكَ فيهِ مغالطةٌ

وبهِ رائحةٌ كفريةْ

هلْ تحملُ فِكرَ أَزَارِقَةٍ؟

أوْ تَنحُو نحوَ حروريةْ؟؟

واحذرْ منْ أنْ تُعمِلَ عقلًا

بالأفكارِ الشيطانيةْ

واسمعْ إذْ يُلقِي مولانَا

خُطبًا كبرَى تاريخيةْ

مَن خالَفَ رأيَ مولانَا

فنهايتُه مأساويةْ

***

وسألتُ المغتربينَ وقدْ

أفزعَني فقدُ الحريةْ

هلْ منكمْ أحدٌ يعرفُها

أوْ يعرفُ وصفًا وَمَزِيَّةْ؟

فأجابَ القومُ بآاااهاتٍ

أيقظتْ همومًا منسيةْ

لوْ رُزقِنَا مَا هاجَرْنا

وتركْنا الشمسَ الشرقيةْ

بلْ طالعْنا معلوماتٍ

في المخطوطاتِ الأثريةْ

أنَّ الحريةَ أزهارٌ

ولهَا رائحةٌ عِطريةْ

كانتْ تنمُو بمدينتِنَا

وتفوحُ على الإنسانيةْ

تَرَكَ الحراسُ رعايتَهَا

فرعَتْها الحُمُرُ الوحشيةْ

وسألتُ أديبًا مِن بلدِي

هل تعرفُ معنَى الحريةْ

فأجابَ بآهاتٍ حرَّى

لَا تسألْنا نحنُ الرعيةْ

***

وذهبتُ إلى صناعِ الرأيِ

وأهلِ الصحفِ الدَّوْرِيَّةْ

ووكالاتٍ وإذاعاتٍ

ومحطاتٍ تِلفازيةْ

وظننتُ بأنِّي لنْ أَعدَمَ

مَن يفهمُ معنَى الحريةْ

فإذَا بالهَرجِ قدِ استعلَى

وأُقيمتْ سوقُ الحريةْ

وخطيبٌ طالَبَ فِي شَمَمٍ

أنْ تُلغى القيمُ الدينيةْ

وبَمنعِ تداولِ أسماءٍ

ومفاهيمِ إسلاميةْ

***

وقصدتُ منظمةَ الأممِ

ولجانَ العملِ الدوليةْ

وسألتُ مجالسَ أمتِهِم

والهيئاتِ الإنسانيةْ

ميثاقُكُم يعنِي شيئًا

بحقوقِ البشرِ الفطريةْ؟

أوْ أنَّ هناكَ قراراتٍ

عنْ حدِّ وشكلِ الحريةْ؟

قالُوا الحريةُ أشكالٌ

ولهَا أُسُسٌ تفصيليةْ

حسبَ البُلدانِ وحسبَ الدينِ

وحسبَ أساسِ الجنسيةْ.

تطول قصيدة مطر حول مفهوم الحرية ورحلة البحث عنها، إلا أن المقام لا يستوفيها كلها، عسى أن نتطرق إليها في مواضع أخرى.

طالت رحلة البحث عن الحرية مع أحمد مطر، وقد بحث عنها في كلِّ طيات المجتمع وبين رفوف طبقاته وهيئاته، إلا أن هذا البحث جعله شخصًا محظورًا، وكلُّ مَنْ طرقَ بابه يسأله ما الحرية؟ يطرده من بابه بحجة أو بقانون سنَّه له من احتكروا الحرية لهم، وصادروها من الناس.

لقد كلَّل الشاعر قصيدته هذه بكثير من الاستفهامات والأسئلة من خلال رحلة بحثه عن الحرية، وقد عرف الاستفهام أنه ذلك الأسلوب الإنشائي الطلبي، وأنه طلب العلم لشيء لم يكن معلومًا بأدوات خاصة به، قصد الاستخبار والاستعلام، ولا ينكر أحد دور اللغة في ترجمة الفكر بأساليب مختلفة، وهذا دأب كلِّ مبدع وعارض لأفكاره، وقد رأى شاعرنا من خلال تناوله لموضوع الحرية هنا أن استخدامه للاستفهام والإنكار بالخصوص من أهم الأساليب التي تحرِّك مشاعر المتلقي، وقد استخدم الاستفهام بأدواته المتعارف عليها، إذ سأل بـ: "هل، وأيّ، والهمزة، وما" وقد كانت بنسب متفاوتة حسب الغاية والانسجام واللغوي، إلا أن البروز كان للأداة (هل) التي أفادت في مجملها في هذا النص

النفي والتمني؛ كقوله: "هل هي مصطلح يوناني؟، هل تحمل أفكار الزراوقة؟، هل منكم أحد يعرفها؟" وقد اعتمدها الشاعر لتحقيق رؤيته في الحصول على الإجابة بـ: لا أو نعم، ولكنه لم يحصل على إجابة مطلقة، أما الأداة الثانية فكانت الفعل "سأل" حيث طغى هذا الفعل بزمنه الماضي على معظم رحلة البحث عن الحرية في هذ النص؛ حيث يقول: "سألت الأستاذ بلطف، أسألهم أين الحرية؟، لأسأله ما الحرية؟، وسألت المغتربين، وسألت أديبًا، لا تسألنا نحن الرعية، وسألت مجالس أمتهم"، إن المبنى المعجمي لكلمة "سأل" وإيقاعها تضافرا لرسم الصورة الشعرية وتحديد العالم الروحي والجسدي للشاعر، وكأنهما خيطان يتجاذبان عالمه من أجل صياغة الرؤى الإنسانية، وتؤكد هذه الكلمة البحث عن حقيقة تحقق رغبة الإنسان الجوهرية في الوجود الناتجة عن مجموع معادلة: إنسان+ حرية= حياة كريمة، فتوظيف الشاعر لكلمة (سأل) لم تكن بغاية الإحسان والصدقة بقدر الكشف عن حاجة إنسانية ملحَّة.

قد أضحت كلمة الحرية قضية تثير مخاوف الحاكم، وتزرع الخوف في الرعية، وصعبت على الطالب والمطلوب، وظلَّ الشاعر يطالب بها، وظلت الأيادي تخنقها، وتستمر رحلة العذاب، لقد سأل عنها أهل الدين الذين يقرؤون قول ابن الخطاب: "متى استعبدتم الناس وولدتهم أمهاتهم أحرارًا"، وكأن سؤال الشاعر لأهل الدين نبع من إيمانه بأنهم أهل العدل والحق، وأنه سيحصل على الإجابة منهم ورعًا وإيمانًا، إلا أنه وجد الحرية المسطرة في أوراق خطبهم على المنابر مكتوبة من ديوان الحاكم، وأنها تكمن في قوانينه وتطلع من قراراته، فتوجه إلى المغتربين الذين غادروا الوطن– من دون إرادة– وقد بطن الشاعر هذا من خلال الإشارة إلى آهات المغتربين وقد خرجوا من البلاد بعد أن فقدوها، وكانت إجابتهم: لو رزقنا ما هاجرنا وتركنا الشمس الشرقية.

يُكمِل الشاعر رحلة البحث وقد ساقته رجلاه إلى من يسنون قوانين الإنسانية، ويحاربون من أجل نشر العدالة والمحبة في العالم، فوجد أن الحصول على الحرية لها معايير ومقاييس حسب اللغة واللون والدين والجنسية، فاستنتج أن لا حرية للعرب والإسلام في ظلِّ الأنظمة العالمية.

المبحث الثاني:
التجربة الاجتماعية

تقوم المجتمعات في طبيعتها على جملة من القيم التي تُوحِّد شرائحها وتنمي العلاقات فيما بينهم، وطالما ناشد العلماء وأهل العلم والفلاسفة والاجتماعيون بضرورة التمسك بتلك القيم حتى لا ينفلت حبل المودة والترابط بين أفراد المجتمع حاكمًا ومحكومًا، ولكن تظلُّ النفس البشرية رهينة أنانيتها، وحبها للسيطرة والتملُّك، ورغبتها في البذخ، وهذا ما يخلق صراعًا دراميًّا داخل المجتمع الواحد؛ فينجم عنه الكثير من الفوضى الأخلاقية التي تهزُّ كيانه، وتضرب قيمه، وتكسر وحدته، ويشتد الصراع بين القوى، ويسود قانون الغاب والبقاء للأقوى بدلًا عن الأفضل، فتتغير معادلات هذا المجتمع، فينتشر الظلم والقمع الذي يؤدي إلى التمرد والرفض نتيجة الفقر والجهل.

كما أن تداعيات الأزمات الاقتصادية والسياسية المنهارة أثَّرت على قاعدة المجتمعات العربية وأسسها، فانتشرت مظاهر غريبة عن هذا المجتمع؛ حيث ظهرت الطبقية، والسُّلطة المركزية، والقوانين الجائرة، وعمَّ الفساد، واجتاح الأمة سيل عرم من الفوضى والجهل والفقر.

وقد مثَّل الشعر المعاصر الحياة الاجتماعية بكلِّ صورها، وبيَّن حياة الناس في شتى مجالاتها، وقد اعتمد كثير من الشعراء على الشعر في التعرُّف على الظواهر الاجتماعية التي تغزو المجتمع؛ سواء أكانت إيجابية أم سلبية، وعالج هذا الشعر في جانبه الاجتماعي الكثير من القضايا، فالشعر الحديث صار يواكب أحداث الأمة ويصف أفعالها، ويبعث فيها الأمل، ويدفعها قُدُمًا للأمام، ويهتم بالقضايا الاجتماعية المهمة حيث "ظفرت المسائل الاجتماعية بالنصيب الأوفى في الشعر الحديث"[(١)].

ولمَّا كان الشعر عينًا راصدة لأحوال الأمة وبيئاتها، آثر شاعرنا أن يغوص في هذا المجتمع الذي يتخبط في كثير من المشكلات والظروف السيئة، فنقل في العديد من القصائد صورًا مؤلمة عما يسوده من ظلم وقمع وفقر وتجهيل في ظلِّ أنظمة وسياسات

(١) عباس محمود العقاد، دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، المكتبة العصرية، بيروت، (ص١٥).

فقدت توازنها أمام أعاصير الواقع العربي الراهن، وسعى هنا لكشف الحقيقة ودفع الظلم وكشف بؤر الفساد، وهذا ما جعل من هذه القضايا مرجعية رؤيته الشعرية.

١- الظلم والقمع:

الظلم أسوأ شعور يحس به المرء، إذ إنه يترك أثرًا عميقًا في النفس، يجعلها تفقد لذة الحياة وطعمها، وشاعرنا بتأمله وتفكيره المطول في الواقع العربي الذي يعيش فيه المواطن العربي بأحداثه ووقائعه المؤسفة، لا يملك إلا أن يشعر بالغصة في حلقه من مظاهر الظلم ولوحاته التي تفننت الأنظمة الحاكمة في رسمها باسم الدستور والقانون، ومن أبرز القضايا التي عبر عنها الشاعر أحمد مطر قضية الظلم والقمع الاجتماعي، وتسلُّط الحكام وولاة الأمر في البلاد العربية الذي تجاوز الحدَّ، فقد ألَّهوا أنفسهم على الشعوب، وتعددت وسائلهم وطرقهم في سحق مَنْ يعارضهم من بعيد أو قريب حتى لو كان ما يفعلونه بعيدًا عن العدل والأمانة، ومما صوَّره الشاعر عن الظلم ما قاله في قصيدة "الله أعلم"[(١)]، حيث يوظف الرمزية في كلامه، وتحت كلامه هذا كلام آخر الغاية منه إظهار قوة القمع التي يمارسها الحاكم مع كلمة الحق، فالشاعر يتكلم بأسلوب الحاكم نفسه إذ يبعد الأنظار عنه بشكل ساخر جدًّا عن الحقيقة المُرَّة الماثلة؛ حيث يقول:

أيُّهَا الناسُ اتقُوا نارَ جَهنَّمْ
لا تُسيئُوا الظَّنَّ بالوالِي
فسوءُ الظنِّ في الشرعِ محرَّمْ
أيُّها الناسُ في كلِّ أحوالِي
سعيدٌ ومنعَّمْ
ليسَ لي في الدَّربِ سفَّاحٌ
ولَا في البيتِ مأتَمْ
ودَمِي غيرُ مباحٍ وفمِي غيرُ مكمَّمْ

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٥).

فإذاْ لمْ أتكلمْ

لا تُشيعُوا أنَّ للوالِي يدًا في حبسِ صوتِي

بلْ أنَا يا ناسُ... أبكمْ

***

قلتُ ما أعلمُه عنْ حالتِي

... واللهُ أعلمْ.

لقد كثَّف الشاعر في هذه اللافتة المعنى، واعتنى بالرمزية جدًّا؛ حيث لم يفصح عن المعنى المراد لسبك المشهد واستدراج القارئ لفك الشفرات، وقد رسم صورة ظاهرية يُخاطب فيها العقل البشري بصورة متخفية؛ حيث استخدم حسن التعليل كأداة فنية لإيصال الرسالة، فما كان حقيقة اعتبره "سوء ظنٍّ بالوالي" وهو في الحقيقة حقيقة الأمر، وإذ هو مرة أخرى يثبت التهمة بنفيها "لا تسيئوا الظن بالوالي"، و"أنا في كلِّ أحوالي سعيد منعم"، و"ولا في البين مأتم"، و"فمي غير مكمَّم"، هنا تتجسد الصورة الشعرية بتبادل للمدركات؛ إذ على المتلقي استنباط المغزى، وتلمسه من الملموس والمحسوس، وقد كان للنداء في مطلع القصيدة دور مهمٌّ لجعل القارئ يركز انتباهه على ما سيأتي، والذي كان كلامًا مفخخًا مشفرًا، ترهقه الحالة التي يعيشها الشاعر في علاقته اليومية مع السُّلطة، وقد عبَّر عن ذلك ببراعة مُوظِّفًا أسلوب توالي المرادفات التي تكشف عن استحالة الكلام أو درجة الكتمان والتكتيم فجاءت: (غيرُ مكمّم، لمْ أتكلمْ ، حبسِ صوتِي، أبكمْ)؛ لتكثيف الحدث وتصوير وضع كلمة الحق الصادقة.

إن القصيدة عنوان لتسلُّط الطغاة المتألِّهين، الذين أضحوا أداة سَحْق لمَنْ تُسوِّل له نفسه نقدهم أو معارضتهم، وقد تعددت عندهم وسائل القمع من قمع للصوت إلى قطع للرأس، وشاعرنا هنا يستخدم أسلوبًا رائعًا في قلب الحقائق التي تثير الدهشة؛ فهو يثبت التهمة على الوالي بنفيها، وهذا الأسلوب ليس بالغريب على شاعر مثل مطر الذي تعوَّد على كشف الحقائق بطريقة ساخرة، وقد وصلت درجة الظلم إلى حدِّ اعتراف الشاعر رمزًا بأنَّه أبكم ولا علاقة للوالي بذلك، ويُنهي كلامه بعدم تحمل مسؤوليته في هذا الكلام؛ لأنه

موقن أن سبب بكمه هو بتر لسانه لقوله كلمة الحق، إنها الرمزية في أرقى صورها؛ إذ الغاية من الكلام تكمن في ضدِّه، وتجعل السامع يُعمل عقله للوصول إلى تلك الحقيقة التي قد بُنيت على العلاقة السيئة بين الحاكم والمحكوم.

وفي قصيدة "يحيا العدل" الساخرة- أيضًا- يُصوِّر الشاعر أقوى صور التعذيب والظلم والقهر وأقسى صور القمع في وقفة من وقفات التحقيق مع المشتبه بهم، وكيف يُعاملون بمنتهى القسوة؛ إذ يقول[1]:

حَبسُوهْ

قبلَ أنْ يتهموهْ

عذَّبوهُ قبلَ أنْ يستجوبُوهْ

أطفأُوا سيجارةً في مُقلتَيهِ

عرضُوا بعضَ التصاويرِ عليهِ:

قلْ.. لِمَنْ هذهِ الوجوهْ؟

قالَ: لَا أُبصرُ

.. قصُّوا شفتَيهِ

طلبُوا منهُ اعترافًا

حولْ مَن قدْ جندوهْ

لمْ يقلْ شيئًا

ولما عجزُوا أنْ يُنطقُوهْ

شنقوهْ

***

بعدَ شهرٍ... برَّأُوهْ

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٧٠).

أدركُوا أنَّ الفَتَى

ليسَ هو المطلوبَ أصلًا

بلْ أخوهْ

ومَضَوْا نحوَ الأخِ الثانِي

ولكنْ.. وجدوهْ

ميتًا مِن شدةِ الحزنِ

فلمْ يعتقلوهْ.

القصيدةُ سردٌ قصصي بأسلوب يطغى عليه الإخبار، يتسلسل زمنًا مع الأحداث من البداية إلى النهاية ليتخلله بعض الحوار بين طرفين غير متكافئين، بدأ الشاعر بالخبر "حبسوه... أطفأوا سيجارة في مقلتيه"، وسارت الدراما في هذا المقطع بأسلوب شائق وبدقة التكثيف والاختزال اللذين طعَّما القصيدة بجوٍّ مشحون بالدراما، وقد اقتصرت القصيدة على مقطعيْن؛ مقطع التصوير والأحداث البوليسية التي ساقت مراحل الحبس والتعذيب للشنق، أما المقطع الثاني فهو انتقال القصة إلى فضاء أوسع إلى العالم الخاص بالمتَّهم لتلحق تُهمته أخاه، إن تقنية الانتشار والامتداد التي يمتلكها شاعرنا كأداة لعرض الموضوع تقارب المسافات بين القوة والضعف والعدل والظلم.

ثم إن غياب العدالة وتفشي الظلم والفساد من أهم القضايا التي تَعثَّر فيها المجتمع العربي لدرجة أن الشاعر يصور لنا في هذه القصيدة أبشع صور الاضطهاد والظلم؛ وذلك بإلصاق تُهَم واهية بالناس دون أن يكون لهم يد في ذلك، وتغيب عن هؤلاء روح المسؤولية وروح القانون؛ حتى أنهم لا يمنحون المتهم المذنب في نظرهم فرصة الإقرار بما فعل أو الدفاع عن نفسه، ولا يحققون معه وفقًا لما هو متعارف عليه في غرف التحقيق والمخافر، بل يُخضعونه لأشدِّ العذاب والتنكيل قبل كلِّ شيء ليكتشفوا في النهاية أنه ليس المطلوب بعدما صار جثة هامدة، وليس هو مَنْ يبحثون عنه، بل أخوه الذي سبقه للموت من شدة الخوف والقهر، إنها صورة الإبادة تحت ظلِّ قانون الظلم المستفحل الذي صنع من حياة الناس جهنم، إنَّ الفكرة القائمة هنا هي أن الشاعر حاول أن يُظهِر

درجة خلط المفاهيم وتحويرها ومأساة العدالة في مجتمع كَثُر فيه الخنوع والاستكانة واستعظام الطغاة، وغاص المجتمع في وحل الاستبداد.

أما قصيدة العلة[١] فتُمثِّل درجة من أقصى درجات القمع والتخويف والحبس؛ إذ يقول فيها الشاعر:

قالَ ليَ الطبيبْ:
خُذْ نَفَسًا.
فكدتُ– مِن فرطِ اختناقِي بالأسَى والقهرِ– أستجيبْ
لكننِي
خشيتُ أنْ يَلمحَني الرقيبْ
وقالَ: ممَّ تشتكِي؟
أردتُ أنْ أُجيبْ
لكننِي
خشيتُ أنْ يسمعَني الرقيبْ
وعندَما حيَّرتُه بصمتِي الرهيبْ
وجَّهَ ضوءًا باهرًا لمقلتِي
حاولَ رفعَ هامَتِي
لكنَّنِي خفضتُها
ولُذْتُ بالنَّحيبْ
قلتُ لهُ: معذرةً يا سيدِي الطبيبْ
أودُّ أنْ أرفعَ رأسِي عاليًا
لكننِي
أخافُ أنْ.. يَحذِفَه الرقيبْ.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٥٢).

اعتمد الشاعر في هذا النص على الحوار القائم على السؤال والجواب، وقد جعل الشاعر السؤال محدَّدًا بأداة استفهام "ممَّ" التي تفيد طلب الإجابة هذه الأخيرة التي جعلها الشاعر في معظم ما جاء في هذا النص، لقد كانت إجاباته مطولة حتى يفصح عن خوفه وتردُّده في التعبير عن مخاوفه، وقد وظَّف الكثير من المفردات "اختناقي، وكدت، وصمتي الرهيب، وخشيت، وخفضتها، والنحيب" ليعبر عن حالة من القمع والقهر، لقد كان هذا القاموس اللغوي مشبعًا بالخوف من رفع شكوى مريض لطبيب، هذا الطبيب الذي لا يمكنه أن يقدِّم دواء لمثل هذه الفئة من الناس التي سيطر الخوف على قلوبها، لدرجة أنهم لا يمكنهم التنفس إلا بقرار من الوالي، إنها الحياة الراهنة التي يعكسها مطر من خلال هذه القصيدة، فهو لم تسول له نفسه أن يستجيب لطلبات الطبيب العادية والطبيعية أثناء كشفه على مريضه؛ لأن الشاعر يبرر ذلك بأن المطلوب فيه إيماءات قد توحي للرقيب أنها محاولات للعصيان والتمرد وإثارة الشغب، إنها صورة لذلك المواطن الذي يختنق بحسرته المندسة في صدره ويعاني القهر والأسى، لا يستطيع الشكوى ولا رفع رأسه حتى لا يقطع؛ لأن في رفع الرأس دلالة على نفض القيود ورمي الثقل المتسلِّط على كاهل المواطن المتعب، الشيء الوحيد الذي يمكنه ممارسته هو اللوذ بالنحيب بصوت ساكن؛ لأن الصوت هو العلامة الفارقة بين الوجود واللاوجود.

٢- الرفض والتمرد:

إن دلالة التمرد والرفض من حيث الفكرة هي عدم الرغبة في التعايش مع ظروف أو بيئة معينة، يكون للرافض فيها مقابل أو خيار آخر في الأفق ينحو نحوه أو يوافق عليه؛ اعتقادًا منه على أنه الأصح والأجدى، وقد نال هذا الموضوع نصابه في الحياة الأدبية والفكرية عمومًا والشعر العربي خصوصًا منذ القدم، وقد أشار ابن قتيبة في كتابه "الشعر والشعراء" إلى أن من دوافع الشعر الغضبَ "وللشعر دواعٍ تحثُّ البطيء، وتبعث المتكلف؛ منها الطمع، ومنها الشوق، ومنها الشراب، ومنها الطرب، ومنها الغضب"[(١)]،

(١) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تقديم: الشيخ حسن تميم، مراجعة: محمد عبد المنعم العريان، دار إحياء العلوم، لبنان، ط٣، (ص٣٤)، ويروي ابن قتيبة أنه حدث موقف بين عبد الملك بن مروان وأرطأة بن سهية فقال: "هل تقول الآن شعرًا؟ فقال: كيف أقول وأنا ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب، وإنما يكون الشعر بواحدة من هذه". المرجع نفسه، (ص٣٤-٣٥).

وقد ارتبط المعاصر منه أشد الارتباط، ووقف شعراؤه رافضين متمردين على الواقع الإنساني والحالة الاجتماعية والسياسة والفكرية التي آل إليها الوطن العربي، فوجدوا أنفسهم إزاء هموم وتناقضات، فنزعوا إلى التعبير عن رغبتهم في التغيير، وأمَّلوا كلَّ الأمل وكلُّهم إيمانٌ بأن الشعر ثورة، بل هو في نظر الكثيرين "فعل ثوري من الطِّراز الأول، وهو الضمان الأدبي لاستمرار فعل الرفض الثوري واطِّراده، فإذا كانت الثورة محدودة الهدف، ثم أتيح لها أن تحقق هذا الهدف، فإنها سرعان ما تفقد جوهرها الثوري الرافض وتقع في خطيئة السكون المميت، عند ذاك يظلُّ الأمل معلَّقًا بالشعر في أن يُعيد إليها الحركة أو لنقل يعيد إليها جوهرها"[(١)].

لقد اقترنت أعمال مطر في معظمها بالتمرد والرفض الجريء لكلِّ ما يحدث في وجود الإنسان من انتهاكات ومصائب، وسخط على مَنْ كان سببًا في ذلك، ولم يكن الغضب والرفض عند مطر هاجسًا أو ميلًا نفسيًّا غير اعتيادي أو عاطفة منجرَّة، بل فلسفة تبلورت من عقيدة خاصة ومن قناعة تنشئة اجتماعية وأسرية قائمة على حبِّ الاستقامة والوفاء للمبادئ النبيلة.

وعند تصفُّح ديوان مطر بحثًا عن أهم القضايا التي جعلته من شعراء الرفض وفي مصافِّهم نجد غياب العدالة أو تغييبها، ورمي المواطن في غياهب الظلم، كما أنه لم يستسغ القوانين التي يسنُّها الولاة والحكام، والتي تتناقض مع الطبيعة والوجود الإنساني، ويحاول من خلال قصيدة "هات العدل"[(٢)] أن يطلب من الحاكم أن يتخلَّى عن الألوهية؛ لأنها ليست مرتبته، وأن يعمل بالحسنى، ويأمر بالعدل، ويبتعد عن النفاق؛ حيث يقول:

ادْعُ إلى دينِكَ بالحُسنَى
وَدَعِ الباقِي للدَّيَّانْ
أمَّا الحكمُ.. فأمرٌ ثانْ
أمرٌ بالعدلِ تعادلُهُ

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر في إطار العصر الثوري، دار الحداثة، بيروت– لبنان، ط٢، ١٩٨٥م، (ص٨٦).
(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٩٤).

لَا بالعِمَّةِ والقُفطَانْ

تُوقنُ أمْ لا توقنُ.. لا يعنينِي

مَن يُدرينِي

أنَّ لسانَكَ يَلهجُ باسمِ اللهِ

وقلبُكَ يرقصُ للشَّيطانْ

أَوجِزْ لِي مضمونَ العدلِ

ولَا تَفلِقْني بالعنوانْ

***

لنْ تَقوَى عندِي بالتقوَى

ويَقينُكَ عندِي بُهتانْ

إنْ لمْ يعتدلِ الميزانْ

شعرةُ ظلمٍ تنسِفُ وزنَكَ

لَو أنَّ صلاتَكَ أطنانْ

الإيمانُ الظالمُ كفرٌ

والكفرُ العادلُ إيمانْ

هذَا ما كتبَ الرحمانْ

***

قالَ فلانٌ عَن عِلَّانْ

عَن فَلتانِ عَن علتانْ

أقوالٌ فيهَا قولانْ

لا تعدلْ ميزانَ العدلِ

ولا تمنحْني الاطمئنانْ

دعْ أقوالَ الأمسِ وقلْ لِي..

ماذَا تفعلُ أنتَ الآنْ؟

***

كنْ مَا شئتَ

رئيسًا

ملكًا

خانًا

شيخًا

دهقانًا

كنْ أيًّا كانْ

مِن جنسِ الإنسِ أوِ الجانْ

لَا أسألُ عَن شكلِ السُّلطةِ

أسألُ عنْ عدلِ سلطانْ

هاتِ العدلَ..

وكنْ طرزانْ.

انطلقتِ القصيدةُ بلهفة وغضب شديديْن، فاستهلها الشاعر بأسلوب الأمر: "هات العدل" ليستفتح الشاعر نصَّه برفض كامل للحالة التي آلت إليها إنسانية الحكَّام، وقد توالت أفعال الأمر في معظم المقاطع ليدل على أن طلب حصول شيء ما زال غير ممكن وليس حاصلًا في حياة المواطن العربي، وقد أردف بعد الأمر أسلوب النهي ليكشف عن مراوغة وتلاعب الحاكم، ويكشف الغطاء عن الطريق الأصوب، ودعاهم إلى تقوى الله، ولتوالي النهي بعد الأمر دلالة وبلاغة متفردة؛ ففي ذلك دلالة على الثبات على

الموقف والتحدي والمواجهة بقوة لتلك المواقف المزيفة، ومن تلك الأفعال: "لا تفلقني، لا تمنحني" ليكشف مرة أخرى بأن ردود فعل الحكام تجاه القضية التي يطالب بها الشاعر كلها مراوغة ونفاق، وقد واصل مواجهته وسجاله مع الحاكم لآخر القصيدة ليمطره بوابلٍ من الأمر: "دع، قُل، كُن، هات، كُن" دلالة على الصراع القائم والدائم.

فيخرج الأمر هنا عن حقيقته ليدل على أغراض بلاغية تعكس الحالة النفسية للشاعر، والتي يعبِّر من خلالها عن احتقاره وتأديبه لصاحب السُّلطة الذي يقبع وراء زيِّه الرسمي، ويزأر بالعدل الضائع، ويتظاهر بمظاهر التقوى والعفاف التي يلتحف بها بعض الحكام والولاة، ويدعوهم إلى الاستقامة رافضًا زيف عدلهم وصلاتهم وحتى جنتهم التي يوهمون الناس بها، ولا يريد منهم عناوين رنانة للعدل، بل أن يقيموا العدل ذاته، ولا يعنيه شأنهم إن كانوا موقنين أم لا؛ فهو بالكاد يصدق أن ما يتمتمون به في صلواتهم نابع من صلة بالله أم أنهم يُظهرون ما لا يُبطنون، وإن أرادوا العدل فهم بعيدون عنه ولا عادل إلا الله، إنما يطلب منهم الدفع بالتي هي أحسن كيفما كان وضعهم أو منزلتهم أو قوة سُلطتهم، فهو لا يسأل عن مراتبهم بقدر ما يسألهم الإنصاف والإنسانية التي يمكنهم ممارستها.

رسالة الشاعر قوية وجريئة للحكام، يكشف حقيقة تلاعباتهم ومراوغاتهم للشعب تحت عباءة الوقار وعمامته، وهو يرفض الاطمئنان الذي يمنحه هؤلاء الولاة فهو مفخخ وغامض وعدالته زائفة، حتى حفظهم عمَّن سلف بعيد عن ممارساتهم، فهو يطلب إنجازاتهم ومواقفهم وتبرير ذنوبهم بحقِّ الإنسان وحقِّ الوطن مما حفظوه مما اعتنقوه من أديان، تلك الأديان التي نزلت من أجل كرامة الإنسان.

هات العدل أمر استوجب من الحكام ممارسته كواجب نحو الإنسان، لا أن ينظر إلى أنه يقدم هبة أو منحة، إنها رسالته على الأرض، ولكنهم في نظر مطر يحوِّرون القوانين ورسالات الأديان وفقًا لما يخدم غاياتهم ورغباتهم، وضحية ذلك هو الإنسان، وتبقى قضية العدالة قضية معتمة عند الشاعر؛ في ظل أنظمة توارثت الدكتاتورية والسيطرة، وشعوب رضعت الخوف، واستكانت للمهانة والذل؛ فيقول في قصيدة لن تموت[1]:

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٩٢).

لَا.. لنْ تموتَ

مهمَا اكتوتْ بالنَّارِ والحديدْ.

لَا.. لنْ تموتَ أمتِي

مهمَا ادَّعَى المخدوعُ والبليدْ

لَا.. لنْ تموتَ أمَّتِي

كيفَ تموتُ؟

مَن رأَى مِن قبلُ هذا ميتًا

يموتُ مِن جديدْ؟.

النفي أسلوب صريح في أدائه البلاغي، وقد كان كذلك في هذا النص؛ ليدل على أقوى مواقف الرفض عند الشاعر لواقع مرير، وقد اقترنت "لا" النافية في هذا النص مع "لن" الجازمة التي استخدمها الشاعر لغرض نفسي؛ وهو محاولة التخفيف من حدة الغضب والبحث عن هدوء معدوم، ولا تأتي "لا" النافية عند الشاعر غالبًا إلا وبعدها فعل يدل على الاستنكار والرفض، خاصة عندما تعلق الأمر هنا بأمته العربية، فعندما قال: "لا.. لن تموت أمَّتي" هنا محاولة لإيقاف الزمن، ووضع حاجز أمام الموت، ورفض لواقع الحال كونه شخصًا من أشدِّ الناس غيرة على أمته وعروبته التي اكتوت بغباء الحكام ونارهم، وكيف استُنزِفت ودُمِّرت، فحالته الميؤوس منها جعلته ينفي الموت عن أمته باعتبارها ميتًا بالأصل، فهو ينفي هذا الحدث بالأصل "لن تموت"، و"لا" في نفيها للمضارع إنما تنتج زمنًا متصلًا بالماضي، وكأنه سيأخذ منحى الحكاية، فالشاعر ينهي أمر الادعاء الباطل بنفيه موت الميت.

هكذا تستمر العلاقة بين الشاعر والحاكم، بين ضغط الأخير وجرأة الأول في ساحة البقاء للأقوى، ولا تركن فيها أيادي الخنق للراحة، ولا يبتلع فيها الشاعر كلماته الحارقة فتقوم على هامش ثورة متمردة تحاول كسر القيود المحيطة بها لتصل إلى الشعوب المضطهدة والمهانة.

٣- الفقر والجهل:

يُعدُّ الفقر من أبرز المشكلات الاجتماعية التي تتولَّد عنها مشكلات وظواهر أكثر تأثيرًا على المجتمع، وتُسهم في تدهوره وانحطاطه؛ كانتشار الجهل والأمية والتخلف، وضياع القيم والمبادئ في ظل البحث عن لقمة العيش، ويتفشى الفقر بسبب التوزيع غير العادل لثروات البلاد والعبث فيها بصالات القمار والرهان.

يُبرز الشاعر من خلال بعض قصائده الآثار السلبية التي يُحدِثها الفقر في الشعوب حتى يَجعلها تُضحِّي بأغلى ما تملك لتوفير سبل الحياة الكريمة؛ فيصوِّر ذلك في قصته مع الفتاة العربية الأصيلة التي التقاها في لندن، وكيف أنها تحاول إقناعه بأنها تفعل الرذيلة بعيدًا من أجل أن تعيش ببيت تبنيه ببيع الشرف والعفَّة، بعدما صودر حقها في العيش الكريم في بلدها، إنها صورة من صور الحرمان التي يُعانيها كثير من الناس تحت وطأة الفقر المدقع، وهذا مقتطف من قصيدة: أحزان أصيلة[١]:

النُّزْلُ يغرقُ في القتامْ..

فلندنٌ ليلٌ

وموجُ الليلِ يغرقُ لندنَا

ليلانِ يقتحمانِ في أعماقِنَا

ليلًا طويلًا مزمنَا

جلستْ تغالبُ نومَها.. شمسٌ

وتنضحُ بالسَّنَا

مِن حولِنَا

وتمدُّنَا

بصراخِ أهدابٍ

يترجمُ صمتُها بسُعَارِنَا

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٣٤).

مِن أينَ أنتِ أختاهُ؟

كيفَ عرفتَ أنِّي مرأةٌ عربيةٌ؟

الحزنُ يا أختاهُ يكشفُ ما انثنَى

الحزنُ حبلٌ مِن لِحاءِ النارِ

يربطُ بينَنَا

فالحزنُ يا أختاهُ

لا ينمُو بغيرِ أوطانِنَا

مِن أيِّ قطرٍ؟

مَن أنتِ؟

إنيّ آدميَّةْ

أدرِي

فلَا ترضَى البهائمُ أنْ تكونَ كجنسِنَا

أوْ أنْ تعيشَ حياتَنَا

أوْ أنْ تفكرَ مرَّةً

فِي الانحطاطِ لمستوَى حكَّامِنَا

تعنِي، إذنْ، ما اسمِي؟

نعمْ

بشهادةِ الميلادِ مكتوبٌ أصيلهْ

وأصيلةٌ حقًّا أنَا

أختاهُ..

ماذَا تفعلينَ، إذنْ، هنَا؟

لا شيءَ.. أرتكبُ الزِّنَى

أتفارقينَ بلادَنَا

لتهدِّمِي شرفَ العروبةِ

في بلادِ عدوِّنَا؟

إنِّي أهدِّمُهُ

لأبنيَ في بلادِي، مِن حجارةِ عفَّتِي

بيتًا لنَا

وبكتْ.

فسال الكحل في الدمعات...ليلًا رابعا

فأذابنا

وأسالنا

***

صُبِّي دموعَكِ يا أصيلةْ

وابكِي على كَتِفِي

فمَا أنتِ البغيُّ

وإنما أنتِ الفضيلةْ.

صبِّي دموعك

واغسلي عار القحاب

المبدعين

السافحين دم السفاح على الكتاب

الساجدين بكلِّ أبواب الكلاب

إني أراهم في الصباح يناضلون

يتحزَّمون برأس مال (العمِّ كارل)

ويتاجرون من اليمين إلى الشمال

ولدى الضحى

يتساقطون كما الذُّباب على الصحون

ويُنظِّرون لـ (فائض القيم) المشبَّع بالدهون

ويُدَلِّكون به (ديالكتيكهم) حتى الذقون

ولدى المساء

يركبون مؤخرات في الرؤوس

ويزحفون على البطون

ويلحسون يد المليك

ويلحسون...المليك

ويلحسون...

ويلحسون...

كم تُبتنى

لهم القصور هناك

وأنت عارية هنا

***

لمي ثيابك يا أصيلة

واتركي هذا الغنا

هيا بنا

العهر هذا لن يجيئك بالغنى

قودي خطاك لبيت شعر

واتركي بيت الخنا

وضعي على ردفيك أوزان الخليل

وخلخلي نهديك باللحن الجميل

ومدِّدي ساقيك في البحر الطويل

ونثِّفي شعرًا وشعرا

وارقصي لجلالة الملك الجليل

ونوِّمي العرض المباح

على عروض مفتني

نوم الهنا

ثمَّ الحقي شعراءنا

فلعل بيتًا للثقافة يا أصيلة

يهديك بيتًا مثل غيرك

في "أصيلة".

استهلَّ الشاعر قصيدته بفضاء تملؤه العتمة والظلمة؛ (القتام، ليل، موج الليل، ليلان يقتحمان، ليلًا طويلًا)، الليل الذي يُغرق أحلامًا ويُطفئ آمالًا ويوقد آلامًا، ليل يُلبِس حياة الناس لباس الحزن والأسى، وقد حمل الليل هنا أكثر من معنى؛ فكان يعني الزمن (فلندن ليل)، ويحمل معنى الغربة (من أيِّ قُطر)؛ غربة سبقتها غربة داخل الوطن الذي أخرج وهمَّش فيه الأصيل.

لقد جعل الشاعر من القصيدة محطات للألم، وتنقَّل بينها كاشفًا عن كثير من الدلالات؛ حيث لبست هذه القصيدة الأدب بكلِّ أجناسه؛ فكانت شعرًا وأدبًا مذكرات وقصة وقضية، فكان في مطلعها مذكرات؛ (رحلته في لندن ويومياته مع أصيلة)، ثم أفرد مقطعًا

لقصة "أصيلة" قصة تأخذ في اختصاراتها بناء جماليًّا دراميًّا شائقًا؛ إذ انتقلت من اسم علم "أصيلة" إلى دلالة أعمق "أصيلة" للدلالة على الموروث الحضاري والفكري والثقافي الذي تحمله المرأة العربية، والتي تقاطعت معهم في "لندن" حيث أضحت ترتكب الرذيلة (لا شيء... أرتكب الزنى)، وتحدث الدهشة عند الشاعر فيصبُّ وابل استفهامات قادت القصيدة إلى محمول دلالي آخر؛ (ماذا تفعلين إذن هنا، أتفارقين بلادنا لتهدمي شرف العروبة): استفهام إنكاري غايته التعجيز والدهشة، وجاءت إجابات هذا الاستفهام متناقضة؛ فالهدم قابله البناء (إني أهدِّمه/ لأبني في بلادي... من حجارة عفتي، بيتًا لنا)، جاءت المقابلة لتعبِّر عن وضع مأساوي آلت إليه الأمة العربية التي صارت تقدِّم الغالي والنفيس من أجل البقاء.

وفي قول الشاعر: (فما أنت البَغِي/ وإنما أنت الفضيلة) تبرير للرذيلة الحتمية التي تواجهها المرأة العربية الباحثة عن لقمة عيش في قمامة الزمن، والذنب ليس ذنبها بل ذنب السفاحين القذارى والخائنين للإنسانية والبشرية الذين شبههم بالذباب، وجاء الشاعر بكلمة "يلحسون" التي كررها في أربعة أسطر بكونها فعلًا مضارعًا مستمرًا للدلالة على نمط عيشهم وكيف يبنون قصورهم برذيلتهم، هذه هي الرذيلة الحقيقية في نظر الشاعر وليس ما تفعله "أصيلة"، وهذا هو العهر الذي يلبسه الحكام والذلة منهم وفيهم.

وفي آخر المطاف يوجِّه الشاعر "أصيلة" إلى سبل أخرى "لتبني بيتًا" إلى بيت أكثر عفة ونظافة وأبلغ رسالة، "بيت شعر" بيت يحوي قيمًا ومبادئ وأخلاقًا تترفع عن كل الدنايا.

وبرغم تفاقم الوضع الاجتماعي وسوء حال الناس، فإن الحكام العرب ما زالوا مستمرين بالكلام والخطب بإصلاح الحالة الاجتماعية وتسطيرهم لسياسات تخرج الناس من تحت خط الصفر وبراثن الفقر، لكن لا ترى من ذلك إلا حالات ترقيعية يسوء معها الوضع أكثر، والشاعر من خلال قصيدة "مكسب شعبي" يصوِّر بطريقة ساخرة محاولات المراوغة والمخادعة لمواجهة الفقر ودعم الشعب؛ إذ يقول[1]:

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٦٣).

آبارُنا الشهيدهْ

تنزفُ نارًا ودمًا

للأممِ البعيدةْ

ونحنُ في جوارِها

نطعمُ جوعَ نارِها

لكنَّنا نجوعْ

ونحملُ البردَ على جلودِنا

ونحملُ الضلوعْ

ونستضيءُ في الدُّجَى

بالبدرِ والشموعْ

كيْ نقرأَ القرآنَ

والجريدةَ الوحيدةْ

حملتُ شكوَى الشعبِ

في قصيدتِي

لحارسِ العقيدةْ

وصاحبِ الجلالةِ الأكيدةْ

قلتُ لهُ:

شعبُكَ يا سيِّدَنا

صارَ على الحديدةْ

شعبُكَ يا سيِّدَنا

تهرأتْ مِن تحتِه الحديدةْ

شعبُكَ يا سيِّدَنا

قدْ

أكلَ الحديدةْ

وقبلَ أنْ أَفرغَ

مِن تلاوةِ القصيدةْ

رأيتُه يغرقُ في أحزانِهِ

ويذرفُ الدموعْ

وبعدَ يومٍ

صدرَ القرارُ في الجريدةْ

أنْ تَصرفَ الحكومةُ الرشيدةْ

لكلِّ ربِّ أسرةٍ

.. حديدةً جديدةْ.

يُطبق الجوع والبرد على الأسر وأطفالها، ويكحل الظلام ليلهم ونهارهم أمام أعين الولاة وأصحاب الأمر، فيتسارعون لحل هذه المشكلة باستبدالها بنقمة أخرى؛ وهي اللامبالاة وتهميش هذه الطبقة بلا رحمة ولا رأفة.

لقد جاء عنوان القصيدة بعيدًا عن التعريف لينشئ انطباعًا أوليًّا عن طبيعة الموضوع الذي ستطرحه هذه القصيدة "مكسب شعبي"؛ ما هذا المكسب، وكيف يمكن أن يكون جماعيًّا، القصيدة سيناريو من مشهدين يختصر الحالة الاجتماعية التي تعيشها الشعوب الجائعة مع خيراتها والبرد يلفحها، إلى جانب آبارها متعثرة في ظلمتها، ولا ملجأ لها إلا الله "نقرأ القران"، لقد أجاد الشاعر الوصف المختصر للوضع العام من جوع وبرد وظلام، وألوانه الداكنة التي يحاول أن يبحث داخلها عن أمل أو إشراقة، أمل يسود الجميع، فقد تكلم بضمير جمعي "نا" (نحن، نطعم، لكننا، نجوع، نحمل، جلودنا، نستضيء، نقرأ)؛ للدلالة على شمولية الضرر والألم وحالة العوز التي يتخبط فيها كلُّ

الشعب المظلوم والمنتهك، فكان بذلك المقطع الأول من القصيدة مشهدًا دراميًّا جماعيًّا يعبر عن البؤس والشقاء.

أما المشهد الثاني فقد تحوَّل إلى حركة ذاتية؛ تحمَّل فيها الشاعر مسؤولية شعب متعب مثقل بالهموم، وحمل رسالة الشعب وشكواه إلى الحاكم؛ ليربط بينهم ويوطد علاقة الشعب بخادمه، فشكَّل حوارًا انعدم فيه الحوار؛ حيث انعدم فيه السامع والمجيب، فقال ولم يُسمع، وطلب ولم يُجاب رغم أنه ألصق الشعب بالحاكم "(شعبك، سيدنا) التي تكررت ثلاث مرات في محاولة للفت انتباه الحاكم لشعبه الذي يعاني؛ شعب يمتلك "حديدة" وما آلت إليه هذه الحديدة من اهتراء وصدأ، وكيف خسر الشعب ما يملك من أمامه وورائه، وما التعويض الذي جبر به الحاكمُ خاطر الشعب "حديدة جديدة"، لا تستطيع لفظة "حديدة" في هذا التكرار وفي هذا السياق إلا أن تنحصر في دلالة عميقة، تعبِّر عن البرود والسكون واللاأمل والزوال في صمت في تآكل يفرضه عليها عامل الزمن حتى تختفي متحللة في موقعها ومكانها، هكذا ستكون نهاية هذا الشعب سيضمحل وينتهي بهدوء.

أما في قصيدة "آه لو يُجدي الكلام"[(١)] فيصف الشاعر كيف تنام الأنام؛ إذ يقول:

الملايينُ على الجوعِ تنامْ
وعلى الخوفِ تنامْ
وعلى الصمتِ تنامْ
والملايينُ التي تُسرقُ مِن جيبِ النيامْ
تتهاوَى فوقَهم سيل بنادقَ
ومشانقَ
وقراراتِ اتهامْ
كلَّمَا نادَوْا بتقطيعِ ذِراعَي
كلِّ سارقِ
وبتوفيرِ الطعامْ
***

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٦٦-٦٧).

عرضُنا يُهتكُ فوقَ الطرقاتِ
وحماةُ العرضِ.. أولادُ حرامْ
نهضُوا بعدَ السباتِ
يفرشونَ البُسُطَ الحمراءَ
مِن فَيضِ دِمانَا
تحتَ أقدامِ السلامْ
***
أرضُنا تصغرُ عامًا بعدَ عامْ
وحماةُ الأرضِ.. أبناءُ السماءِ
عملاءْ
لَا بهِم زلزلةُ الأرضِ
ولا في وجهِهم قطرةُ ماءْ
كلمَا ضاقتْ بنا الأرضُ
أفادُونا بتوسيعِ الكلامْ
حولَ جدوَى القرفصاءْ
وأبادُوا بعضَنَا
منْ أجلِ تخفيفِ الزحامْ
***
آهٍ لو يُجدِي الكلامْ
آهٍ لو يُجدِي الكلامْ
آهٍ لو يُجدِي الكلامْ
هذهِ الأمَّةُ ماتتْ
... والسلامْ.

لا كلام أمام الظلم العارم؛ جوع وخوف، وصمت مميت، ولا حياة لمن تنادي، صورة اعتاد عليها المجتمع؛ تُنتهك حرماته على الطرقات، وتسلب أمواله من جيبه، وتصدر بحقه الاتهامات، ولا يُجدي الكلام أمام هذه الإبادة البشرية.

بدأ الشاعر قصيدته بالتأوُّه، وهو دليل الحسرة والضعف والعجز، وحرف التمني الذي يفيد الامتناع، امتناع الشاعر عن التمني؛ لأن الكلام لم يَعُد يُجدي، استهلَّ القصيدة بعنوان "آه لو يُجدي الكلام"، وأغلقها بالآهات نفسها وقد كرَّرها في ثلاثة أسطر، واستسلم للموت بعدما صارعه داخل القصيدة، ذلك الموت الذي تولَّد من الجوع والصمت والاتهامات: (على الجوع تنام، على الخوف تنام، على الصمت تنام)، وتكرار لفظة النوم مع كلِّ ممارسة من ممارسات القهر دلالة على العجز والتضييق وقلة الحيلة؛ فالأيادي فارغة، والبطون فارغة، والعقول لا يمكنها التفكير إلا في النهاية الحتمية وهي الموت، والقصيدة لوحتان متوازيتان لا يمكن أن تتقاطعا؛ فاللوحة الأولى شعب مقهور يُكابد الموت: (تتهاوى فوقهم سيل بنادق، مشانق، قرارات اتهام)، واللوحة الثانية أشدُّ قتامة؛ فهي تصوير لجبروت الحماة وجورهم، حيث يبتلعون الشعب بخيراته وسياساتهم المبعثرة، وكيف سلَّموا الأرض والعرض، وادَّعوا السلام، وأوهموا الشعوب بالصلاح والإصلاح: (وأبادوا بعضنا، من أجل تخفيف الزحام)، وتنتهي القصيدة بالاستسلام والتسليم؛ لأنه لم يَعُد يُجدي أي شيء.

وبرغم تزاحم المدارس والمعاهد والجامعات في العالم العربي، إلا أنها لم تفلح في القضاء على الأمية والجهل، بل حتى تلك المدارس بمناهجها أصبحت أداة للهدم والتجهيل؛ تطبِّل وتمجِّد الصوت الواحد، والعصا لمَنْ عصى؛ حيث يقول الشاعر في قصيدة "مجلس"[(١)]:

القاعةُ المعتادةْ
غارقةٌ في الصمتِ
والبهائمُ المنقادةْ
تجلسُ في دائرةٍ
وصاحبُ السيادةْ

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣٢١).

يدورُ يحملُ العصَا لمنْ عصَى
ويهدرُ الوقتَ بلا إفادةْ
في القاعةِ المعتادةْ
بهائمُ تغفُو بلا إرادةْ
وهائمٌ يمشِي بلا إرادةْ.

فهذه القاعات لا تُقدِّم إلا دروسًا في الطاعة والخنوع والتصفيق للخطابات العالية النبرة، وتُمجد الحاكم، والانصياع لسياساته القهرية.

والشاعر هنا يفتح أبوابًا موصدة؛ الأبواب التي يدخل منها حكام العرب بملفات مُثقَلَة وقضايا ساخنة: (قضية فلسطين، الاستعمار، حقوق الإنسان، الاقتصاد، التخلف العربي عن الركب...) وليطرحوا مشكلات شعوبهم التنموية ليبحثوا لها عن حلول، ويشاركون بآرائهم عن العالم وما يدور فيه، وأن يتمتعوا بحرية الرأي والنقد، لكن هيهات هيهات، فالشاعر صوَّب لهم وصفًا دقيقًا؛ حيث قال: (البهائم المنقادة)، و(بهائم تغفو بلا إرادة) تأتي هنا قوة الكناية عن الموصوف لتجعل من حكام العرب ومشاركتهم في مجالس العالم: (مجلس الأمن، محكمة العدل الدولية، صندوق النقد، الأوبيك، الجامعة العربية...) فكان جلوسهم بلا إرادة، وحضورهم بلا رأي، ومشاركتهم بلا ملفات، ما شأنهم إلا السمع والتصفيق والتأييد، وقد جعلهم مسخرة بقوله: (وصاحب السيادة يدور يحمل العصا لمَن عصى) فيرفعوا أيديهم للموافقة على براثن المذَّلة التي ستسبح فيها شعوبهم، والفقر الذي سيلبسونه، والتخلف الذي سيعيشونه (تعلن تأييدها/ لمجلس القيادة) لتسقط الحضارة والشعب في مستنقعات الفقر والتجهيل.

لقد وظَّف الشاعر الكناية أفضل توظيف فقد كانت السبيل لتصوير حقيقة ماثلة تحمل معناها القريب والبعيد، وقد أجبر المتلقي على السير نحو المعنى الغامض من وراء هذا المجلس الذي لا إرادة لمثل هؤلاء فيه.

إلى جانب كلِّ هذه المشكلات الاجتماعية، يقفز الشاعر إلى مظهر آخر لا يكاد يكون غريبًا عن مجتمع هشَّمته كثير من المشكلات، فيتحدث الشاعر عن التمييز الطبقي الذي أطبق على العالم العربي؛ حيث أصبح يعرف هناك عائلات عريقة وحاكمة وفقيرة ومن دون المستوى، وهذا يرفع مكانه وذاك ينزل، ويُقدَّم الناس على حسب انتمائهم، لا

حسب قدراتهم أو كفاءاتهم، وهذا ما يؤدِّي إلى توسيع الفجوة بين أفراد المجتمع، ويؤدي إلى انهياره وتخلُّفه، يقول مطر في هذا المجال في قصيدته "الأبيض والأسود"[(١)]:

رجلٌ أبيَض
يغفُو مبتدرًا في الظِّلِ
رجلٌ أسوَد
يعملُ محترقًا في الحقْلِ:
هذَا الأسوَد
يجنِي "القطنَ"
وذاكَ الأبيَض
يجنِي عَرقَ الأسوَد.

يُبرز الشاعر ظاهرة التمايز الطبقي في المجتمع العربي الذي تتنافى قيمه الأصيلة مثل هذه العادات الجاهلية والدخيلة عليه، إلا أن الوضع الذي آل إليه جعله يستغل البشر بتوزيع الناس إلى طبقات اجتماعية غير عادلة، تمنح القوي استغلال الفقير، هذا يؤدي إلى التمزق الاجتماعي والازدواجية المقيتة بين الحق والباطل، وقد أصبح في ظلِّهما الإنسان العربي ضائعًا؛ لا يعرف أين يضع خُطَاه.

وسادت الطبقية من حيث لم يحتسب المواطن العربي سياسة التمييز العنصري، فعاد به الزمن إلى العبيد والسادة والرقِّ وأفضليَّة الأبيض على الأسود، فكان (**الأسود يجني البياض "القطن"، والأبيض يجني السواد**)؛ أي أن المواطن الحرَّ الذي يَكِدُّ ويعمل من أجل لقمة عيشه وعيش أولاده ووطنه، أصبح لقمة سائغة في فمِ السيد، ذاك السيد الذي يجني السواد الأعظم من خيرات هذا الوطن، هنا تكبر الفوهة بين الحاكم والمحكوم، وتسيطر وحشيَّة السيد والعبد.

هذا هو الواقع الذي دفع الشاعر إلى الثورة والتمرد على كلِّ مَنْ يُراهن على الوطن وحقوق المواطن، فالشاعر يؤمن بأن الطريق إلى الثورة هو ممارسة الحرية في مثل هذا الواقع مهما كانت تحدياته.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٠١).

المبحث الثالث:
التجربة الوجدانية

إنَّ التجارب الخلَّاقة التي تتوافد على القصائد الحديثة في جملة من المغامرات النصيَّة تجعل الحراك الشعري يتبنَّى مؤشرات ومحركات شعوريَّة تتنوع مقصديَّتها الشعرية وتشكيلاتها الإبداعية التي تتنوع من تجربة لتجربة، حسب قدرات الشاعر الخلَّاقة وقدرته على تشكيل القصيدة الجديدة في رُؤيتها وخلقها الجمالي.

إنَّ كل تجربة جماليَّة لابدَّ أن تكون وليدة تجربة معينة، تستقي منها روافدها ومؤثراتها الجمالية وأسلوبها حتى تستقطب القارئ.

وقد كانت التجربة الوجدانية من أهم التجارب الشعرية التي تُبنى عليها القصيدة المعاصرة والتجارب الإبداعية الجديدة المتحوِّلة في مداها الجمالي وحراكها الشعري، وذلك قد يعود بالدرجة الأولى إلى غنى الفواعل الشعرية التي تتأسس عليها بعض التجارب الإبداعية المميزة، والمقصدية التي تنشأ أصلًا من جوهر العمل الشعري، أو للرؤى التي تسعى لها القصيدة والتي تصنع قارئًا ناجحًا، يستشفُّ البِنى العميقة لهذه المقصدية.

ولاشك في أن وضع الأمة العربية التي أُصيبت بتراجع حضاري رهيب، والذي سحق كلَّ معالمها، كان مؤشرًا من مؤشرات توجُّه القصيدة إلى استحواذ الوجدان واستحضار مواجعه وحالاته الشعورية؛ كرؤيا مستهدفة تركنُ إلى تجربة جماليَّة، تصور جدليات الحياة والكون وموقف الإنسان الوجودي الذي يتخذه من الحياة، وما يرتبط بها من عزلة أو فقدان أو إحساس بالمرارة واللاجدوى.

إنَّ هذا الإدراك الوجداني عن حالة التناقض هو الإدراك نفسه الذي صنع حزنه وغربته وموته وهو حيٌّ، وبين الرؤية القائمة والإدراك الحقيقي يترواح الوجود الماثل للعيان ومدارك الروح، الذي قاد النص المطري إلى الغوص في الحزن والغربة الذي تولَّد من الإحساس والوعي بمأساة الأمة المتداخلة، التي حوَّلت حال هذه الأمة التي سطعت عليها شمس الله إلى حالة من النفي والتغييب.

وعندما كان الشعر "تعبيرًا عن رؤية وجدانيَّة نابعة من تجربة الشاعر، وتعبر عن إحساسه الصادق بغضِّ النظر عن موضوع التجربة"[١]، فقد كان "بذلك تصويرًا لأثر الأحداث على النفوس بعكس رؤية الشاعر وإحساسه"[٢]، وهذه الغاية منشودة عندما يكون: "الشاعر صاحب رسالة، وشعره يمثل تعبيرًا عن أحاسيس نفسيَّة يلقيها صاحبها ليعبر بها عمَّا يشعر به، ويدور في نفسه لغاية صرف، إنه إنسان يعبِّر عما يشعر به، ويسعى إلى إقناع غيره بذلك الشعور ليشاركه إحساسه، لذلك هو مُطالب بأن يجمع في شخصه وخطابه كلَّ ما يمكن أن يُساعده على أداء تلك الرسالة"[٣].

يتعرَّض الشاعر من خلال تعامله مع الواقع إلى مواقف تجعله يتجاوز اللغة الجمالية إلى مسافات أبعد مدى، ويزداد ارتباطه بذلك الواقع وأشكال الحياة فيه، ويكون ذلك الأمر بشكل أعمق عندما يعيشه ويحاول التعايش معه، فتدفَّقت الحالة الشعورية عند شاعرنا تبعًا لما تُمليه الظروف والملابسات الاجتماعيَّة والسياسيَّة والنفسيَّة وثقافة المجتمع المنزلقة في بعض المغالطات، وإذا ما اعتبرنا أن كلَّ نصٍّ أدبي بنية لغويَّة واجتماعيَّة ونفسيَّة، فإنه يتكشَّف لنا هنا قوة الإحساس ورهافته تجاه الموضوعات التي تعالجها نصوص مطر الوجدانية، من خلال ما تتضمَّنه من بواعث الحزن والأسى والضياع، التي تُوقظ فيه الوجدان الذي أضحى يتخبَّط في داخله بين الوجود والعدم، والحياة والموت، والحزن والألم.

أولاً: جدليَّة الغربة والاغتراب:

لقد صاحب مفهوم الغربة الشعراء منذ القدم، وقد ارتبطت الغربة بكثير من الظروف؛ سواء أكانت عامة أم خاصة، والشاعر كان وما زال ينهض مع أيَّة نكبة من نكبات الأمة أو طارئة من طوارئها، فيشعر بفعل ذلك بالوحشة والغربة إزاء هذا الوضع،

(١) أحمد شرفي الرفاعي، الشعر الوطني الجزائري من سنة ١٩٢٥ إلى سنة ١٩٥٤، دار الهدى، الجزائر، ٢٠٠١م، (ص١٥١).

(٢) المرجع نفسه، (ص١٥١).

(٣) محمد عبد العظيم، من قضايا النص الشعري: مسائل في المعنى، مركز النشر الجامعي، تونس، ط١، ٢٠٠٩م، (ص١٩٧).

فنلمس بدورنا ذلك الإحساس في كثير من أشعاره، وإذا ما حاولنا ضَرْب بعض الأمثلة نجد التاريخ زاخرًا بها، ومن أمثلتنا في ذلك غربة المتنبي، وذلك من باب الاستشهاد لا الحصر، الذي اشتكى غربته بمصر بعد تركه لبلاط سيف الدولة الحمداني، وقد أصابه المرض وهو بمفرده دون أنيس؛ حيث قال:

أَبِنْتَ الدَّهرِ عندِي كُلُّ بِنتٍ فكيفَ وَصلتِ أنتِ مِنَ الزحامِ
جرحتِ مجرَّحًا لـمْ يَبـقَ فيـهِ مكــانٌ للســيوفِ ولَا الســهامِ.

وأعظمُ ما تكونُ عليه الغربة وقعًا على الإنسان حين يكون غريب المكان والزمان، فتتعاظم غربة الروح، ويتمكن الحزن وتسيطر الوحدة.

وإذا كانت الغربة على مستوى الفرد تشكِّل الهمَّ والحزن، فإنها على المستوى الجمعي تكون أشدَّ وقعًا وأعظم جرحًا وإيلامًا، وقد عرف شعرنا العربي رثاء المدن؛ وهو شعر عبَّر عن النكبات والسقوط الذي أُصيبت به الأمة العربية والإسلامية والمحن التي حاقت بها، وقد أصبح أبناؤها يعيشون غرباء، وينكَّل بهم، وتُهتك أعراضهم، وتُدمر بيوتهم، وتُسلب أرزاقهم، ولنا أمثلة شعر تناولت ذلك على سبيل مرثية أبي البقاء الرندي في سقوط الأندلس، وما قاله شمس الدين الكوفي في سقوط بغداد، والأمثلة كثيرة.

وتعيش مثل هذه الطائفة من الشعراء في هذا العصر ظروفًا أصعب؛ حيث سيطرت عليها المادة وفلسفتها، كما ألجأتهم الظروف السياسية والاجتماعية إلى هجران الوطن؛ سواء رغبة أو عنوة، فتكوَّنت بؤرة غربة أخرى، وقد عاشوا هناك غرباء، وبقيت قلوبهم وعقولهم وأنفسهم وأفكارهم في الحضارة المنهارة متعلقة بشظاياها، ومنهم مَنْ يعيش في صمت جريح وأسى لاذع، يشهد على أمة عظيمة كانت ملء سَمْع العالم وبصره بعظمتها وقوة حضارتها.

ومن علامات الشاعر الخلَّاق أن يهوى الثنائيَّات، فإما يرتبط خياره بثنائية الحياة والموت، أو الألم والأمل، أو الوجود واللاوجود، وهذا ما لم تخلُ منه قصائد مطر؛ فدواوينه بصورة عامة تجمع في علاقة غريبة الأكسجين والهيدروجين، والحب والحرب، وهذا ما جعل نفسيته تكاد تنحصر بين: ألمه لما آلت إليه الشعوب وأمله في البحث عن مخرج، وجدليَّته هذه جعلته يُكثف من تجربته الشعرية التي تكشف عنها الشاعر المعذَّب

والمنكسر، الذي يتخطَّفه الخوف والموت في كلِّ لحظة وكلِّ مكان، فيعيش في ظلِّ هذه الأحاسيس غربة لا مثيل لها، انتقلت به من غربة الانتماء إلى غربة الوطن إلى غربة الروح.

ومَنْ يطَّلع على تجربة الشاعر أحمد مطر بعمقها الجمالي يلحظ ذلك الكمَّ الهائل من مؤشرات الاغتراب، الذي شمل العديد من الجوانب النفسية والفكرية؛ منها ما تعلَّق بنظرته المتأملة للوجود، ومنها ما تعلَّق بالقلق الوجودي والإحساس بالنفي والتغييب، "وما ينبغي ملاحظته أن الاغتراب لا قيمة له إن لم يكن اغترابًا فنيًّا إبداعيًّا، ينعكس على تجربة الشاعر إبداعيًّا، لاسيما إذا أدركنا أن للشعر لغة لا تتغيَّى الإفهام بقدر ما تتغيَّى التأثير وإحداث التحولات"[(١)].

وعندما كان الشعر لغة تذعن لها النفس فقد كانت هذه اللغة من غير اختيار أو رويَّة تنقبض لأمور وتنبسط لأخرى، "فتنفعل له انفعالًا نفسيًّا غير فكري، فهي لغة تهتمُّ بالظلال النفسيَّة والدلالات الوجدانيَّة، وتُعنى بتجسيد تلك الأحاسيس والمشاعر الإنسانية من خلال مجموعة من الوسائط الفنيَّة والأدائيَّة... والتي تحوِّلها من لغة قياسيَّة نمطيَّة هدفها التوصيل إلى لغة وجدانيَّة مؤثرة"، ويتخذ الاغتراب في شعر مطر أشكالًا عدَّة؛ أهمها:

١- الاغتراب الوجودي (القلق الوجودي):

لم يَعُد معنى الغربة هو الاغتراب عن المكان والسفر عبر العالم الفسيح، بل أصبح الإنسان لا يتجاوز بضعة أمتار من هذا الكون وهو بين أهله أحيانًا يشعر بالاغتراب، وشاعرنا عاش الاغتراب إزاء ما هو قريب منه، وقد أيقن شاعرنا معنى الاغتراب والغربة فمسألة القرب والبُعد مسألة تتعلق بخطوط الطول ودوائر العرض في الجغرافيا، وهذا ما ليس له علاقة بنفسيَّة الشاعر التي تُعايش الوجود، والذي جعل الكثير من القريب بعيدًا، لهذا نظر إلى الأمور من منظار وُجودي؛ كالبحث عن المفرِّ من جلده وخطيئة الوجود داخل الوطن؛ حيث يقول في قصيدة "أين المفر"[(٢)]:

---

(١) عصام شرتح، تقنيات التشكيل الشعري في الشعر العربي المعاصر: دراسة في بنية القصيدة المعاصرة، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمان– الأردن، ط١، ٢٠١٨م، (ص٤٠).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٤٣).

المرءُ في أوطانِنا

معتقلٌ في جلدِه

منذُ الصِّغَرْ

وتحتَ كلِّ قطرةٍ مِن دمِه

مختبئٌ كلبُ أثرْ

بصماتُه لها صُوَرْ

أنفاسُهُ لها صُوَرْ

أحلامُه لها صورْ

المرءُ في أوطانِنا

ليسَ سوى إضبارةٍ

غلافُها جلدُ بشرْ

أينَ المفرّْ؟

أوطانُنا قيامَةٌ

لا تحتوِي غيرَ سقرْ

والمرءُ فيها مذنبٌ

وذنبُه لا يُغتفرْ

إذَا أحسَّ أو شعرْ

يشنقُه الوالي.. قضاءٌ وقدرْ

إذا نظرْ

تدهسُه سيَّارةُ القصرِ.. قضاءٌ وقدرْ

إذا شكَا

يوضعُ في شرابِهِ سُمٌّ

.. قضاءٌ وقدرْ

لا دربَ.. كلَّا لا وزرْ

ليسَ منَ الموتِ مَفَرْ

يا ربَّنا

لا تَلُمِ الميتَ في أوطانِنا إذا انتحرْ

فكلُّ شيءٍ عندَنا مؤمَّمَ

حتى القضاءُ والقدرْ.

إننا أمام حالة اغتراب جسَّدها الشاعر من خلال الربط بين العلاقات الصادمة التي تنفي حالة الوجود أو تناقض حالات الانتماء للوطن، فأثار بعض الأحكام المناقضة التي تترك جدلًا في تقبلُّها وحيرة في أمر الإنسان الذي يذعن لمثل هذه الحالة؛ فهو يقول: "معتقل في جِلده منذ الصغر" هنا تتبدَّى لنا المفارقة وصورة الانقلاب في المفاهيم والقيم والعقائد المتعارَف عليها، كون الإنسان يولد حرًّا في وطنه ويتمتع بكل استقلالية، لكنَّ هناك عبثًا وتلاعبًا بالأفكار؛ فلا أحلامه ولا أنفاسه ولا بصماته تنْفُذ من المراقبة والتضييق والاحتكار، ويقول عن حالة مفارقة أخرى: "أوطاننا قيامة/ لا تحتوي غير سقر/ والمرء فيها مذنب/ وذنبه لا يغتفر"، هنا تشكيلات اغترابيَّة جدليَّة مناقضة لمنطقيَّة الفكر؛ فالوطن الذي هو دائمًا تلك الروضة والصدر الرحب أضحى سقرَ، وهي من أعلى درجات النار، وهذا يتنافى مع حقيقة الوجود ومثير للشك كون الذنب لا يغتفر بمجرد الإحساس والشعور بأنه يلحظ الحياة الخطأ في موطنه، وعندما نصل إلى نهاية القصيدة نجده يقول: "فكلُّ شيء عندنا مؤمَّم/ حتى القضاء والقدر"، هنا يصوِّر الشاعر حالة من الشعور بسيطرة نوع من القيد على الحياة لدرجة أن الموت صار حيزًا من قرارات الحاكم.

يجرُّ الشاعر المتلقي إلى تقبُّل حقيقة ماثلة تجسَّدت في صعوبة التحرُّر من القيد المطبق على حرية المرء في وطنه منذ صغره، وكأن الإنسان في هذا الوطن سلعة محدودة الوقت تبدأ صلاحيتها ما وافقت القانون وتنتهي ما عارضت ذلك، وهذا يبسط في ذهن المرء التوتُّر الدائم والقلق المستمر القائم على الوجود وعدمه وكيف الفرار منه.

وثمَّة رؤية اغترابيَّة أخرى حول بداية جدليَّة الحياة داخل الموت منذ التواجد في هذه الحياة، حيث لا يكون هناك خيار للمرء في طريقة عيشه، فإن لم يولد عبدًا برغبة الحاكم، فعليه أن يرضى بالقبر برغبته، يقول في قصيدة "قيصرية"[١]:

في البلادِ العربيةْ

عندَما تَرفضُ أنْ تولدَ عبدًا

يَسحبُ الجراحُ رِجليكَ

فتأتِي مرغمًا.. بالقيصريةْ

حاملًا حريةً في يدِكَ اليُمنَى

وفي اليُسرَى.. وصيةْ

فإذَا عشتَ.. تموتْ

حسبَ قانونِ السكوتْ

وكمَا جئتَ توافيكَ المنيةْ

يسحبُ الجراحُ رجليكَ

إلى القبرِ

فتمضِي مرغمًا.. بالقيصريةْ.

إنَّ أولَ ما يطالعنا في الأسطر الأولى هو الحالة المأزومة التي تصوِّر ألم الوجود؛ أي صرخة الوجود الأولى في الحياة وهي صرخة الخروج من الرحم قصرًا، فتسحب إلى هذه الحياة مرغمًا معاكسًا لفطرة البشر؛ حيث يقول: عندما ترفض أن تولد عبدًا/ يسحب الجراح رجليك/ فتأتي مرغمًا... بالقيصرية.

لفظة "يسحب" تعبر عن أحساس وجودي متأزِّم ومحموم، كما أن إشارة الشاعر إلى فكرة الوجود بين النزول من الرحم بالولادة الطبيعية والتي كثيرًا ما يصاحبها الفرح

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٥٣).

والاحتفال، أما دلالة الولادة بالقيصرية فهي دلالة على تعسُّر الوضع واللجوء إلى شقِّ البطن، وهنا يشير الشاعر إلى أن لا رغبة له في المجيء إلى هذه الحياة المليئة بالظلم، ومجيؤه بالقصر دلالة أنه لا خيار له، كما أنه إشارة إلى خيارين أحلاهما مر؛ إما تخلق لعبودية السُّلطة أو تعيش لحظتَيْ دخول وخروج، وهذه العلاقة الضديَّة والمتعاكسة داخل الإنسان في وطنه الذي يجتاحه الألم والتصدُّع، كما أن إشارة الشاعر إلى خيارات أخرى في هذه القصيدة؛ نحو قوله: حاملًا حرية في يداك اليمنى/ وفي اليسرى... وصية، إنها حالة أخرى من القلق الوجودي، وكأنه يخلق من خوف وفي حياة التوتر؛ لأنه في حين يطالب بحقِّه الشرعي في العيش بحريَّة يكون قد سبح ضدَّ التيار، ووضع نفسه في مجابهة الموت، فيستعد لنهايته بكتابة وصية قد لا تتجاوز فكرتها أنَّك تولد من أجل أن تموت.

إن هذا الاغتراب المتفشِّي في فكر الشاعر إنما هو نتيجة لتغيُّر بعض الرؤى والقيم، "وهو ما يُسمى تعضيد الفكرة، ومن ثمَّ دحضها بالمعاكسة والمَحو"[(١)]، وقد أثبت من خلال هذه القصيدة أن للقلق سطوته، وجعله في المحصلة بابًا من أبواب الموت، وهنا نجد الشاعر يؤمن بالمتغيرات طالما هناك سعي وراء وهم الحقيقة.

ومن أشكال الاغتراب الوجودي في قصائد مطر، يتمثل في الهلع والرعب والخوف من الغدر البشري فثمَّة رعب يُراوده في قصيدة "الهارب"[(٢)] التي يقول فيها:

في يقظتِي يقفزُ حولِي الرعبْ
في غفوتِي يصحُو بقلْبِي الرعبْ
يحيطُ بي في منزِلِي
يرصدُني فِي عملِي
يتبعُني في الدَّربْ
ففِي بلادِ العُربْ

(١) عصام شرتح، تقنيات التشكيل الشعري، (ص٤٥).
(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٦٤).

كلُّ خيالٍ بدعةٌ

وكلُّ فكرٍ جنحةٌ

وكلُّ صوتٍ ذنبْ

**

هربتُ للصحراءِ مِن مدينتِي

وفي الفضاءِ الرحبْ

صرختُ ملءَ القلبْ:

الطُفْ بنَا يا ربَّنا مِن عملاءِ الغربْ

الطفْ بنَا ياربْ

سكتُّ.. فارتدَّ الصَّدَى:

خسِأتَ يا ابنَ الكلبْ.

نقف هنا أمام مظاهر القسوة والانتهاك التي نتجت عن سطوة الآخر على حياة الشاعر؛ حيث جعل له نكهة الرعب والخوف في كلِّ أذواقه، فالجمل كلها تفيض بدلالاتها الصريحة من واقع مأساوي ومظاهر قاسية؛ حيث يقول: (في يقظتي، في غفوتي، في منزلي، في عملي، يتبعني في الدرب) هنا تتجسَّد مظاهر الفظاعة والتعرية الوجودية للعلاقة الغريبة بين الشاعر والسُّلطة المستبدة، وتتبدَّى العلاقة المغشوشة التي تقوم على تسليع الوطن وخيانته؛ حيث قال: "الطف بنا يا ربَّنا من عملاء الغرب"، وهي علامة استنجاد واستغاثة للهروب من الوضع المأساوي والحالة المزرية.

تكثر قصائد مطر، ولا تكاد تنحصر، التي تعبِّر عن الحقيقة الحتميَّة التي تجعل وجوده مليئًا بالاغتراب واللاوجود والذوبان في المآسي، ولا جدوى من البحث عن مَخْرج، فأفكاره لا تكاد تسبح خارج الواقع الأليم والمرارة الوجودية والتناقض كحالة وجودية يؤسسها مطر بعمق في قصائده.

الاغتراب والمنفى:

يأتي هذا الشكل من الاغتراب في الدرجة الثانية من سلَّم مطر داخل دوامة الغربة، وقد سبق أن ذكرنا مظاهر الملاحقة والتضييق التي عانى منها الشاعر، والتي وصلت لدرجة الطرد من الوطن، فطار بين الكويت وبريطانيا ليستقر هناك يُكابد الشوق والألم والحرقة، فكانت قصائده هناك مليئة بالفجاعة والألم بقدر ما حنَّ إلى الماضي والأحبة والوطن، وتحسَّر كثيرًا على ذلك، ومن صُور معاناته ما جاء في قصيدة "مقيم في الهجرة"[(١)].

وهي صورة صريحة عن حالة الإقامة التي يعيشها في هجرته وغربته؛ حيث يقول:

قلمِي يجرِي

ودمِي يجرِي

وأنَا ما بينهمَا أَجرِي

الجريُ تعثَّرَ في إثرِي

وأَنا أجرِي

والصبرُ تصبَّر لي حتَّى

لمْ يُطقِ الصبرُ على صبرِي

وأنَا أجرِي

أجرِي، أجرِي، أجرِي

أوطانِي شُغلِي.. والغربةُ أُجرِي

**

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٨٧). يمتزج حبُّ الشاعر للوطن بالحسرة والحزن والألم والشوق الشديد، والدفاع عنه هو الذي ألهب سياط العذاب والقسوة في حياته، فاستحالت غربة في وجه الحياة الكالح، وشوقًا عارمًا في لظى البُعد والفراق، وأحيانًا أخرى ينقلب الحب إلى صراع مرير وإلى ثورة عندما يرتبط الوطن بحاكمه، فيعلن الشاعر موقفه المناهض لوطنه، إلَّا إذا تخلص من ذلك الجاثوم على صدره.

يا شِعرِي

يا قاسمَ ظهرِي

هل يشبهُني أحدٌ غيرِي؟

في الهجرةِ أصبحتُ مقيمًا

والهجرةُ تُمْعِنُ في الهجرِ

أجرِي..

أجرِي..

أينَ غدًا أُصبحُ؟

لا أدرِي

هل حقًّا أُصبحُ؟

لا أدرِي

هل أعرفُ وجهِي؟

لا أدرِي

كمْ أصبحَ عمرِي؟

لا أدرِي

عمري لا يدري كمْ عمري

كيفَ سيدرِي؟

مِن أولِ ساعةِ ميلادِي

وأنَا هِجرِي.

النص صورة عن حالة اللااستقرار الدائمة، إذ بتوظيفه لجملة "أجري" التي كرَّرها أكثر من مرة في النص دلالة قاطعة على ديمومة المعاناة والحالة الزلزاليَّة التي يعيشها في غربته، بل هي صورة قاسية في دلالتها وما تحمله من معانٍ؛ حالة من الضياع

والتشرذم التي يعيشها الشاعر وكأنه يجري وراء وَهْم وسراب؛ حيث قال: "الجري تعثَّر في أثري/ وأنا أجري/ والصبر تصبَّر لي/ حتى لم يُطِق الصبر على صبري".

إن نظرة الشاعر المتوجسة لمستقبله مليئة في حقلها الدلالي بالضياع وعدم وضوح الرؤى وبُعد الهدف، وهو يجسِّد صورة الإنسان المسلوخ عنوة عن وطنه، كيف يعيش تائهًا لا يدري أين يُصبِح وهل سيُصبِح، حتى أنه لا يستطيع التعرَّف على نفسه؛ لما فَقَده من عمره وكرامته وقِيَمه وهو يركض باحثًا عن مستقرٍّ له ورُكن يَركن إليه، وقد وُلد يجري ومنذ ولادته وهو خارج الوطن مبعَد عن السرب، والمفارقة الصارخة عندما لا يَجِد في آفاقه إلا الحنين والشوق لذلك الوطن الذي شغل باله وحرق روحه في داخله وخارجه، ولم يَجِد في ذلك متكأ غير شِعره الذي يزرع فيه تأملاته وإيمانه به.

إنَّ فتنة الإزاحة في نصِّه هذا تجعل من الجري مسابقة عبثيَّة مع الزمن؛ حيث يجري وراء لا شيء، ولا يعرف متى يجد أو يقف وأين، وقد وظَّف لها جملة تحمل من دلالة الحيرة أكبر مما يتصوَّر المتلقي (لا أدري): إنها ضياع الزمن والرؤى المستقبلية؛ فالشاعر في مَهجره يعيش حياة مجهولة وضبابيَّة، وقد كان لزمن المضارع قوة دلاليَّة في التعبير عن عمق المأساة واستمراريَّة الألم وحضوره الدائم.

أما قصيدة "أحرقي في غربتي سفني"[(١)] فهي قصيدة التي تحمل كمًّا من الحزن والألم والغضب على هذا المصير، شحنها الشاعر بكثير من المشاعر، وجعل المتلقي يقف في مواجهة دلاليَّة عميقة؛ إذ يقول:

أَلِأَنَّنِي
أُقصِيتُ عَن أهلِي وعَن وطنِي
وجَرعتُ كأسَ الذُّلِّ والمحنِ
وتَنَاهبتْ قلبِي الشجونُ
فذُبتُ مِن شجنِي

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٨٨).

أَلِأنَّنِي

أبحرتُ رغمَ الريحِ

أبحثُ في ديارِ السحرِ عَن زمنِي

وأردُّ نارَ القهرِ عَن زَهرِي

وعنْ فَنَنِي

عطَّلتِ أحلامِي

وأحرقتِ اللقاءَ بموقدِ المِنَنِ؟

ما ساءني أن أقطع الفلوات

محمولًا على كفني

مستوحشًا في حومة الإملاق والشَّجن

ما ساءني لثم الردى

ويسوؤني

أن أشتري شهد الحياة

بعلقم التسليم للوثن

***

ومن البلية أن أجود بما أحسُّ

فلا يُحسُّ بما أجود

وتظلُّ تنثال الحدود على مناي

بلا حدود

وكأنني إذ جئت أقطع عن يديّ

على يديك يد القيود

أوسعت صلصلة القيود

ولقد خطبت يد الفراق

بمهر صبري، كي أعود

ثملًا بنشوة صبحي الآتي

فأرخيت الأعنَّة: لن تعود

فطفا على صدري النشيج

وذاب في شفتي النشيد

***

أطلقت أشرعة الدُّموع

على بحار السرِّ والعلن:

أنا لن أعود

فاحرقي في غربتي سفني

وارمي القلوع

وسمِّري فوق اللقاء عقارب الزمن

وخُذي فؤادي

إن رضيت بقلَّة الثمن.

لكنَّ لي وطنًا

تعفَّر وجهُه بدمِ الرفاقِ

فضاعَ في الدنيَا

وضيَّعني

وفؤادَ أمٍّ مثقلًا بالهمِّ والحزنِ

كانتْ تودُّعنِي

وكانَ الدمعُ يخذُلُها

فيخذُلُنِي

ويشدُّنِي

ويشدُّنِي

ويشدُّنِي

لكنَّ موتِي في البقاءِ

ومَا رضيتُ لقَلبِها أنْ يرتدِي كفَنِي

**

أنَا يَا حبيبةُ

ريشةٌ في عاصفِ المِحَنِ

أهْفُو إلى وطنِي

وتردُّنِي عينَاكِ.. يا وطنِي

فأحارُ بينكُمَا

أأرحلُ مِن حِمَى عَدَنٍ إلى عَدَنِ؟

كمْ أشتهِي، حينَ الرحيلِ

غداةَ تحملُنِي

ريحُ البكورِ إلى هناكَ

فأرتدِي بدنِي

أنْ تصبحِي وطنًا لقلبِي

داخلَ الوطنِ.

إنَّ وظيفة الشعر هي توليد المشاركة الوجدانيَّة بين الشاعر والمتلقي؛ إذ يستخدم الشاعر لغة شعريَّة يتصوَّر من خلالها هذا العالم من جهة وعالمه النفسي من جهة أخرى، مستخدمًا في ذلك قوة الانحراف اللغوي لتحقيق قيمة جماليَّة من خلاله، وبمقدار فاعليَّة ذلك الانزياح أو الانحراف اللغوي يحقق وظيفة بلاغيَّة كقيمة مؤثرة في طَرق معانٍ جماليَّة بوسائل إيحائيَّة عالية، ومَن يُطالع هذه القصيدة يجدُها عبارة عن تشكيلات بثَّ فيها الشاعر حالاته الاغترابيَّة وإحساسه المأزوم؛ فالعنوان وحده عتبة لسيل من الدلالات "أحرقي في غربتي سفني"، ومن خلاله يباغت المتلقي ويثير فيه الحساسيَّة الشعريَّة والمهارة التشكيليَّة كقيمة محفِّزة للدلالات وتنمية مؤشراتها البليغة؛ فالقارئ يلحظ كيف أن الشاعر يحرق طريق العودة، ويقطع الصلة وهو أكثر شخص تشبثًا بالوطن بطريقة بلاغيَّة ماهرة وحياكة أسلوبيَّة قوية.

ثم إنَّ توظيف الشاعر للاستعارة كلون بياني للتعبير عن المعاني، وفي أكثر من موطن في القصيدة، يجعل المتلقي يتعدَّى حاجز التشكيل البسيط ليدخل ما وراء حاجز الرؤية الاغترابيَّة التي تتلَّون دلالتها بالحزن والشجون "تناهبت قلبي الشجون"، و"جرعت كأس الذل والمحن"، و"أطلقت أشرعة الدموع" و"أن أشتري شهد الحياة" و"بعلقم التسليم للوثن"، هذه جملة من الاستعارات المتتالية التي تقف وراء قوة الاغتراب لدى الشاعر، وتحمل الكثير من الدلالات التي تعبِّر عن الإبحار عنوة خارج الوطن وحدوده.

٢- الاغتراب اللغوي:

يأتي الاغتراب اللغوي نتيجة الحالات النفسيَّة والاجتماعيَّة التي يعيشها الشاعر، ولا يمكن لأيِّ شاعر أن يخطو خطوة نحو هذا النوع من الاغتراب، إلا إذا عايش حالة وجوديَّة متناقضة وقلقة؛ لأن الاغتراب اللغوي هو اغتراب الشاعر في تلك العلاقات الإسناديَّة التي يعتمدها في نصوصه، ويلبسها لونًا من المراوغة المدهشة التي تجعل المتلقي بقراءة سطحيَّة يفقد جمال الرسالة وإحساسها، "فالشاعر عندما يستخدم بعض الأنساق التشكيلية الغريبة يحاول أن يختبئ في ظلال كلماته ومعانيها الغريبة؛ لأن الشاعر ابن اللغة وابن المتغيِّرات الأسلوبيَّة في تلغيزها وإكسابها متغيرها الجمالي، فهو

القادر على ترويض اللغة بما يملكه من مؤشرات وبِنى عميقة في مغزاها"[١]، وفي ذلك يجتبي من الكلمات والألفاظ التي تشكِّل صدمة بلاغيَّة، تجعل النص ينفتح على جملة من القراءات التي تجتهد في الوصول إلى غاية هذا الاغتراب.

إنَّ المطَّلِع على قصائد مطر يدرك كلَّ الإدراك أن الاغتراب اللغوي عنده لا يكاد ينفك أن يكون جزءًا مهمًّا من ذلك الكمِّ الهائل من القلق الدائم والإحساس المرير والتشويش الاجتماعي الذي يعيشه الشاعر، ولذا نجده يتلاعب بكثير من الدلالات والمعاني وحتى الرؤى، وفقًا لمتغيِّرات وجوديَّة عميقة نتجت عن تواطؤ ظروف طغت بشؤمها على نفسية الشاعر، ولعل أكثر صورة تعبِّر عن شكل من أشكال الاغتراب اللغوي هو جمع المتباعد في علاقة تعبِّر عن حدَّة القلق أو الحزن أو التناقض القاسي الذي يضرب الحياة، وقد يظهر هذا في قصيدة: صباح الليل يا وطني[٢]؛ حيث يقول:

كانَ النهارُ قاتمًا
مِن شدَّةِ القتامْ
لو سلَّمَ المرءُ على صاحبِهِ
لاحتاجَ أنْ يلبسَ نظارتَهُ
ليسمعَ السلامْ
لم يكتفِ النظامْ

**

صارَ النَّهارُ حالكًا
صارَ النَّهارُ قطعةً مِن مُهَجِ الحكامْ
لوْ قفزَ المرءُ إلى يقظتِهِ
لارتطمتْ رجلَاه بالمنامْ

(١) عصام شرتح، تقنيات التشكيل الشعري، (ص٦٧).
(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٠٢).

هلِ اكتفَى؟

وا أسَفا..

لم يكتفِ النظامْ

**

صارُ النَّهارَ ليلةً داجيةً

مِن شدَّةِ الظلمةِ

صارتْ لا ترَى طريقَها الأحلامْ

قلنْا عسَى أنْ يكتفِي

لم يكتفِ النظامْ

**

صارَ الظلامُ دامسًا

لو سافرَ المرءُ إلى أعماقِهِ

لماتَ في حادثةِ اصطدامْ

قلنَا هنَا سيكتفِي

لمْ يبقَ شيءٌ عندَنا لم ينطفِي

لم يكتفِ النظّامْ

**

خلاصةُ الكلامْ

مدَّ النظامُ كفَّهُ.. وأطفأَ الظَّلامْ.

تظهر رؤية الشاعر الجدليَّة واغترابه اللغوي انطلاقًا من العنوان بعلاقة إسناديَّة تُخفي مباغتة أسلوبيَّة ذات معنى مبطن؛ إذ إن الشاعر يجمع بين التحية والليل، تلك التحية التي طالما ارتبطت بالسلام وإفشائه وبسط الأمان، والليل الذي يعكس السديميَّة

والحذر والتوجس، كما أن الشاعر يشير إلى ظاهرة اختلاف الليل والنهار؛ فالصباح علامة النهار وبدايته في قانون البشرية ولونه البياض والنور، أما الليل فهو آخر النهار للعادة نفسها في ممارسة الإنسان حياته ويومياته تبدأ بالصباح وتنتهي بليل وسكون وظلام، ولكن ما يحدث مع الشاعر في هذه القصيدة انقلاب في المفاهيم؛ حيث أضحى صباح هذا الوطن ليله، وبياضه ظلام، وبدايته نهاية، وكأنه لا يلبث يبدأ حتى ينتهي نهاره.

هنا اغتراب لغوي ماثل في حالة شعورية مأزومة تعكس مرارة الوضع والهمِّ الذي لا يكاد ينفرج ولا صباحه يقبل، والإحساس الدائم بالخوف وعدم الانفراج الذي ينبثق من ذلك الاغتراب الوجودي في الأصل، هكذا نجد شاعرنا قد جمع بين الاغتراب الوجودي والاغتراب في شكل اللغة وتركيبها الدلالي، الذي جسد جمع المتناقضين، ومن خلال النص نفسه نجد إسنادات لغويَّة صادمة، تعبِّر عن درجة من درجات الشعور المفحم والغارق في ظلمة الظلم، وقد وظَّف له زخمًا من التراكم والتتابع بين الأنساق الموافقة لمواقفه وآرائه الكثيفة الدلالة؛ كما في قوله:

"كان النهار قاتمًا، من شدة القتام، لو سلَّم المرء على صاحبه، لاحتاج أن يلبس نظارته...، صار النهار حالكًا، صار النهار قطعة من مهج الحكام".

هنا اعتمد شاعرنا على حشد لغوي لكشف الرؤى الوجوديَّة المتناقضة لمجتمع حشدت فيه المظالم، اعتمد في التعبير عن حاله زخمًا لغويًّا وتراكمًا من الأخبار (قاتمًا، حالكًا، قطعة من مهج الحكام)، وهذا الحشد ما هو إلا ارتداد لصيحة رافقت معظم أعمال مطر الاحتجاجيَّة رافضًا تلك المفارقات الوجوديَّة الكثيرة، وفي قوله: صار النهار ليلة داجية، من شدة الظلمة، صارت لا ترى طريقها الأحلام، قلنا عسى أن يكتفي، لم يكتفِ النظام، والملاحظ هنا أن هناك تعضيد حالة الاغتراب اللغوي بالاغتراب البصري؛ حيث يجعل الشاعر المتلقي في حالة غربته داخل القول الشعري والفعل الرُّؤْيَوي، فظلمة النهار لم تكتفِ بمدِّ البصر، بل تجاوزت الحدود إلى الأحلام التي لم تَعُد تعرف طريقها لا في الحلم والنوم ولا في اليقظة؛ وذلك كله نتيجة التضييق وحالة الكبت التي يعيشها الشاعر كنموذج عن فرد يعيش في مجتمع أطبق عليه الحكام ظلمًا.

أما في قصيدة "الطبُّ يضرُّ بصحتك"[١]، التي يقول فيها:

لِي صاحبٌ

يدرسُ في الكليةِ الطبيةْ

تأكَّدَ المخبرُ مِن مُيولِهِ الحزبيهْ

وقامَ باعتقالِهِ

حينَ رآهُ مرَّةً

يقرأُ عَن تَكَوُّنِ "الخليةْ"

**

وبعدَ يومٍ واحدٍ

أفرجَ عَن جثتِهِ

بحالةٍ أمنيةْ

في رأسِهِ رَفسةُ بندقيةْ

في صدرِهِ قُبلةُ بندقيةْ

في ظهرِهِ صورةُ بندقيةْ

لكنَّنِي

حينَ سألتُ حارسَ الرَّعيةْ

عَن أمرِهِ

أخبرَني

أنَّ وفاةَ صاحبِي قدْ حدثتْ

بالسكتةِ القلبيَّةْ.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٥٥).

فيلحظ المتلقي تراكم الأفكار والألفاظ في هذه القصيدة، كحالة من الاغتراب الوجودي الذي راكم له الشاعر جُملًا ودلالات تدلُّ على مرارة الواقع وهيمنة الظلم والتضييق؛ فهو يقول هنا: لي صاحب، يدرس في الكلية الطبية، تأكد المخبر من ميوله الحزبية، حين رآه، يقرأ عن تكوُّن الخلية.

لو تأملنا كلَّ جملة مما سبق ندرك طبيعة الجمل الاغترابية المتصدِّعة التي تنمُّ عن ارتكاس شعوري، يلوح على وجهه مظاهر التضييق والمصادرة التي يتعرَّض لها المواطن أثناء ممارسته للحياة الطبيعية، وانقلاب القيم والمفاهيم "فالطب يضرُّ بصحتك" جملة تنامت دلالتها داخل النصِّ تبعًا لحدة الاغتراب ومكوناته، كما أن لتكرار حرف الجر "في" في المقطع الثاني من القصيدة: "في رأسه رفسة بندقية، في صدره قبلة بندقية، في ظهره صورة بندقية": هي دلالة على احتواء الألم بقدر ما يفيده هذا الحرف من الاحتواء، وقد احتوى طالب الطب درجة من القهر والظلم لدرجة الموت.

كما أن لفظة "خلية" تحمل من الدلالة والجماليَّة كونها محسنًا بديعيًّا معنويًّا تمثل في "التورية"، ذلك المحسِّن الذي يبحر بفكر المتلقي إلى استجلاء كلِّ المعاني التي قد تفيدها في السياق الذي وظِّفت فيه، وهنا تحمل معنى قريبًا؛ ألا وهو الخلية المكونة الأساسية لأي جسم طبيعي يتواجد في الطبيعة من نبات أو حيوان أو إنسان، أما معناها البعيد فيتجسَّد في تكوين شبكات أو منظَّمات أو هياكل معقدة تُنظِّم وتُخطِّط لمناكفة جهة معينة أو التخطيط للانقلاب عليها (هذا ما تفيده الكلمة في هذا السياق)، لهذا صودرت حياة الطبيب وأُغلِق مختبره بتهمة التآمر والحزبية.

اغتراب مطر بوجه عام جعل من أعماله اغترابًا فنيًّا إبداعيًّا لم تُشوَّه فيه الدلالات، بل اكتسبت معاني أعمق لا يصلها إلا المتجذِّر والمبحر فيها، ويحمل الاغتراب الحالات الشعوريَّة المأزومة والقلقة التي جعلته يختار شكلًا فنيًّا ولغويًّا دون آخر، وقد أضحى الاغتراب عنده طابعًا لازمَ معظم ديوانه المحشود بتعضيد يَجمع بين ما فرَّقته طبيعة الحياة وتناقضات الطبيعة، لهذا غدا الاغتراب في قصائده تفاعلًا بين البِنيات الدلاليَّة وجزءًا لا يتجزَّأ من مكوناته النصيَّة.

ثانيًا: الموت:

الموت، هذه الكلمة التي يفزع منها الإنسان في الوجود وصراعه مع البقاء، وقد شكَّل فعل الموت أكبر معضلاته في الحياة، وقد شغلت حيزًا كبيرًا من تفكيره، ومارس طقوس الحياة من أجل التغلُّب على هذه الحتمية ولو بالصراع والمجابهة، فنجد الكثير من الشخوص التاريخية التي اعتقدت في الخلود وآمنت به كما جاء في أساطير جلجامش.

ولم يُشكَّل الموت في الوعي الإنساني على أنه اندثار للجسد تحت كومة من التراب، بل هو تقطع لجملة من العلائق الإنسانية والممارسات، والانفصال عن نسيج من العلاقات بين الأشخاص والمجتمع، ويُعدُّ الشعر الميدان الخصب الذي ترعرع فيه الموت، كون الشاعر العين الراصدة والعاطفة المشحونة التي تكشف جوهر الأمور لا ظواهرها، ويوظِّف اللغة توظيفًا بعيدًا عن التوظيف السطحي للكلمات أو المعاني المباشرة لها؛ لأنه يخضعها لتجاربه وأحاسيسه، كونه أكثر إنسان يؤمن بقضية الموت والفناء، وأكثر الناس تأملًا في الوجود والعدم؛ حيث يتابع حركته ومدى ديمومته، فالموت "جوهر يقيني في العقل الباطن عند الشاعر... وهو يحاول دائمًا الهروب من هذه اليقينيَّة الجوهريَّة بشتى الطرق والأساليب، وظلَّ في قرارة عقله كحقيقة حادثة ذات زمن، ولكنه يدأب للوصول إلى النجاح في تجميده، والبحث عن وسائل تدفع هذا الهاجس إلى قناعة بديلة تولِّد إشكاليَّة جديدة في التَّصوُّر والخيال"[(١)].

كما أن رؤية الشاعر للموت نابعة من جملة انفعالات؛ "إذ يتكون في حياة الشاعر مثلث من القيم زواياه الثلاث هي: الانفعال والشعر والموت... لأن الطريق الأول محتِّم للثاني، ومن ثَمَّ تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تُقابل الغرام بالشعر... حيث ينتهي إليه في وحدة متينة لا انفصام لها"[(٢)].

لقد كان الشاعر الحديث ليس ببعيد عن تلك الأفكار التي تتبنَّى الصراع مع الموت، فالوضع الوجودي للإنسان في ظلِّ تصادُم القيم والمبادئ وانزلاق الأخلاق بعمق حالة فقدان الأمل عند الإنسان، ويصبح بذلك يستشعر الموت الذي يكاد يَعصف به من كلِّ

(١) انظر: مشوح وليد، الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م (ص١٢٥).

(٢) عصلة أحمد، الموت في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة حلب، سوريا، ١٩٩٥م، (ص١٥٤).

جهة وفي كلِّ لحظة، وقد ظهرت عنده قناعة بأن الموت حتميَّة لا مفرَّ منها في ظل الهزائم المتوالية والإخفاقات المتتالية، وارتبطت بذلك الشعريَّة العربية المعاصرة بالموت من خلال عدَّة سياقات؛ سياسيَّة واجتماعيَّة واقتصاديَّة وثقافيَّة، ولَّدت لديه الحزن والاغتراب والمعاناة، فكانت هذه هي البذور التي زرعت للإحساس المبكر بالموت في الوقت الذي كان لابد من التطلُّع إلى مستقبل متدفِّق مليء بالطموحات والأحلام، ولكن دواوين الشعر أضحت تفوح برائحة الموت وطعمه، والواقع الشعري يكشف عن كثير من الأمثلة على غرار عبد الرحمن شكري الذي رأى أن الموت هو المخلِّص للإنسانية من العذاب، "وقد تجلى الموت في قصائده حتى جاءت... تمتلئ بالموت كما تشير عناوينها: الجمال والموت، النساء والموت... فهو الشاطئ الذي ينشده طلبًا للتخلُّص من آلام الواقع وقسوته"(١).

أما الشابي فالموت قضى عنده على كلِّ شيء جميل، وأخذ منه أعزَّ شيء في الحياة؛ نحو الأهل والأحباب، كما أنه معروف أنَّ الشابي عانى من المرض والفقر والبؤس، وعاش حياة قصيرة، وتحدَّى في ذلك الموت، رغم أنه كان يُحيط به من كلِّ صوب، وأخرج أجمل ديوان له "أغاني الحياة" رغم أن "الحياة بالنسبة له تمزَّقت وتشوَّهت ملامحها، وفقدت طعمها، فأصبح الموت بديلًا ومخلصًا لمعاناته"(٢).

ومرورًا بجملة الشعراء العرب الذين تناولوا ظاهرة الموت لا يمكن تجاوز شاعر الحداثة؛ بدر شاكر السياب، الذي كانت حياته منذورة للموت، فقد عاش أسوء الظروف منذ نعومة أظفاره فكان الموت دائمًا في نظره المخلِّص، وقد كتبَ له قصائد عدَّة؛ مثل: "نداء الموت"، و"محتضر ونسيم من القبر" وغيرها، كما لا يفوتنا في هذا المقام أن نشير بإيجاز إلى أمل دنقل ونازك والقباني ودرويش وأدونيس الذين خاطبوا الموت، وعالجوه بطريقة خاصة، ووقفوا عنده مطولًا ليكشفوا جدليَّة الحياة والموت، وكيف كان هذا الأخير ملجأهم في كثير من الحلول للخلاص من شلل الإرادة وخنق الظروف.

---

(١) طلعت أبو العزم، الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث، دار عين للدراسات، القاهرة، ١٩٩٥م، (ص١٢).

(٢) عبد الناصر هلال، تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية للإعلام و النشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥، (ص١٨).

ومن بين تلك النماذج قاطبة سنتناول الموت عند أحمد مطر، وكيف كانت هذه الظاهرة شاخصة في أعماله أيضًا، وكيف تجذَّرت دلالات الموت في ذاكرته ووعيه، والملاحظ أن دلالات الموت الجماعي في شعره قد ارتبطت ببُعد أيديولوجي؛ حيث عبَّر من خلاله عن أخطاء الأنظمة التي نتج عنها ضحايا وشهداء وأعمال قمع واغتيال جماعي للمواطنين بأساليب مختلفة ومتعددة، فالشاعر خلال مساره الحياتي واجه سلسلة من الفقد المتواصل؛ بدءًا من الأرض والعائلة والانتماء، والحياة الكريمة، وضمور الأمة والحضارة في ظروف غريبة.

فلسفة الموت عند أحمد مطر:

لقد شكل الموت ككلمة أو ظاهرة هاجسًا شعريًّا منبعثًا من حياةٍ عمَّها الظلم والقهر والحزن، الذي تولَّد من الانكسارات الداخليَّة للأمم والتمزُّق الباطني لكثير من القيم، إلى جانب الانهزامات الخارجيَّة وما حمله الزمن والظروف من مشكلات ومتاعب قاسية جعلت شاعرنا يضع رجله أولًا في هذا المزلق، ويرهن نفسه وقلمه للموت؛ حيث جعل من لعبة تداخل الزمن وتعاظم المشكلات، سواء على المستوى الشخصي أو المستوى العام، جعله مجالًا لرؤيته الرمزيَّة للموت، وقد خاطب أحمد مطر الموت بأسلوب خاص، طرح من خلاله كلَّ أذواق الموت وأطعمته؛ فمرة جعله حتميَّة، ومرة مطلبًا، وكثيرًا ما كان يعدم الحياة، وأنه لا وجود لها في غياب العدالة والإنسانيَّة، فظلَّ الموت عنده مسيطرًا ومستبيحًا لكل جميل في الحياة.

كثيرة هي نصوص شاعرنا التي لوَّنها بلون الموت والفقد، وكثيرة تلك القصائد التي جاءت بنكهة الموت، فكانت مثقلة بمعانيه؛ كالقتل والإعدام والدم والخبث والإقصاء وغيرها من المعاني، فاتخذ بذلك الموت عنده أشكالًا وألوانًا؛ فالإنسان قد يكون ميتًا وهو على قيد الحياة، وقد يَذبل الجسد والروح حيَّة، وقد يُجبر على الموت منذ الولادة، فمتاهة الموت في شعر مطر بقدر ما يصعب دخولها يصعب الخروج منها عند تصويره لواقع مرير واستبداد شرس يمزق كيان الأمَّة ووجودها، من خلال اضطهاد الإنسان فيها والتضييق عليه.

هناك من الشعراء من جعلوا من الموت حياة وانبعاثًا ومنقذًا من عذاب الحياة وثقل الجسد، واعتبرت ثلة من الشعراء الموت انتصارًا وموعدًا مرجوًّا رغم أنه مجهول إلَّا أنَّه

جميل، كما عبَّر عن ذلك السياب وأدونيس والحاوي ونازك والشابي الذين اعتبروا الموت انتصارًا، وقد شكَّل عندهم الموت همًّا شعريًّا.

وقد تغيَّرت رؤى الشعراء المعاصرين حول مفهوم الموت مما أدَّى إلى تنوعٍ في الأفكار حتى في الأمة الواحدة، وهذه المشاعر ولدت للشاعر المعاصر الانكسارات الداخلية والتمزق الباطني، وقد حاول شاعرنا أن يتخذ من لعبة تداخل الزمن مجالًا لبلورة رؤيته الرمزيَّة للموت؛ فقد يكون الموت موتًا، وقد يكون استماتة، وقد يكون موتًا على قيد الحياة.

كثيرة هي النصوص التي اختبر فيها الشاعر إحساس الموت، فجاءت مثقلة بمعاني الموت؛ كالقتل والإعدام والإقصاء والاغتراب والطمس، فالموت عنده قد اتخذ أشكالًا عديدة؛ فعنده قد يموت المرء وهو حي، وقد يذبل الجسد والروح حية، وقد يجبر على الموت فيأتي بقرار الموت من المهد إلى اللحد.

إن قصائد مطر في جملتها، بمعناها الظاهر أو الباطن، صوتٌ لهدير الموت منفعل بواقع الشعوب السديمي، كما يُفرد له – الموت– لغة شعريَّة يمكن للقارئ ملاحظة تحولاتها على كلِّ المستويات؛ كالتصوير والإيقاع أثناء صراعها الجمالي مع موضوع الموت، ويُعلي من شأن الجمال الذي يعزف عن الفناء والنهاية.

لقد كشف مطر عن لغز الموت؛ وذلك بتجريده من صورته الميتافيزيقية إلى صورته الحسيَّة في خطابه الشعري (الجثة، القبر، الميت، الأشلاء، الدم..)، وهدف إلى تكريم الميت وإعلاء شأنه؛ سواء بالشهادة أو البراءة أو العزة.

ولعل الجانب الفلسفي في تجربته يخدم نوازع ذاتيَّة تجاه الموضوع؛ إذ يعتبر تجربة الموت جماليًّا اكتسابًا للحياة معنى وشكلًا، وهذا ما يجعل الموت في قصائده خطًّا موازيًا للحياة، ويكشف عن مدى تعايُش الإنسان العربي مع الموت بكلِّ مظاهره، كما أن المتأمِّل لحضور الموت بشكل حتمي يَخرج بملاحظات تتمحور حول الحقوق المهضومة والواقع المرير الذي تعيشه الشعوب من جهة، والانشغال النفسي والفكري بمصير الذات في مواجهة المجهول من جهة أخرى، وهذا ما يُعطي للمتن الشعري جمالًا ودلالة.

دلالات الموت عند أحمد مطر:

اتخذ مظهر الموت عند أحمد مطر عدَّة دلالات، صاحبته حالات نفسيَّة واجتماعيَّة تعكس صورة فناء الإنسان تحت ظروف معينة، فهناك دلالات مباشرة تدل على الموت المباشر؛ كالقتل والخنق والإعدام والشنق وغيرها، كما أن هناك دلالات غير مباشرة تصبُّ في إطار تجريد الموت من المفهوم المطلق وتلبيسه البُعد الفلسفي الجمالي.

إن المطَّلع على قصائد مطر يجدها تتراوح بين تلك الدلالات المباشرة وغير المباشرة، رغم أنه في كثير من المواقف نجده يميل إلى غير المباشرة أو التي تنطوي تحت فكرة الإبادة أو الدفن في الحياة، وذلك لما صوَّره من مظاهر بؤس وتعذيب أصعب من الموت نفسه، ومن دلالات الموت عند مطر يمكننا الوقوف على بعض صورها؛ مثل:

أ- الموت الطبيعي (اندثار الجسد):

يؤمن الإنسان العاقل بأن الموت مظهر طبيعي، وهو فناء الجسد و النفس معًا، وأن الموت بالمرصاد للإنسان طال عمره أو قَصُر، وفي هذا البُعد تتكشف البؤرة الأساس للموت؛ وهي وجود علة تصيب الجسد لينتهي بين أطباق الأرض.

وتتحكم في شاعرنا أثناء تعبيره عن هذا البُعد بعض الشحنات العاطفيَّة والأيديولوجيَّة، وتكون متربعة على متخيله الشعري لحظة الإبداع، فتتكون نتيجة ذلك مجموعة من الدلالات التي تتأثر بنصيب وافر من المعاني العميقة التي تؤشِّر على موت الجسد؛ كالإعدام وصوره البشعة، أو التعذيب لحدِّ الموت، أو حادث مفتعل لا تنجو منه الضحية.

لقد قدَّم مطر من خلال ديوانه الكثير من نماذج موت الجسد تحت كثير من الظروف، وقد جعل منه كذلك أنواعًا؛ حيث جعل منه البطولي لمَّا كان الجسد جسد الشهيد أو البطل والفدائي، وهناك نوع آخر لموت الجسد؛ جسد المظلوم والمسجون والمخطوف والملاحَق وغيرهم.

ومن أمثلة نصوصه عن موت الجسد تحت بند البطولة والفداء والشهادة قصيدة "القتيل المقتول"[1]:

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٤١).

بينَ بينْ

واقفٌ، والموتُ يعدُو نحوَهُ

مِن جهتينْ

فالمدَافعْ

سوفَ تُرديهِ إذَا ظلَّ يُدافعْ.

والمدافعْ

سوفَ تُرديهِ إذَا شاءَ التراجعْ

واقفٌ، والموتُ في طَرفةِ عينْ

أينَ يَمضِي؟

المدَى أضيقُ مِن كلْمَةِ أينْ

ماتَ مكتوفَ اليدينْ

منحُوا جثتَهُ عضويةَ الحزبِ

فناحتْ أمُّهُ: وَاحَرَّ قلبِي

قتلَ الحاكمُ طفلِي

مرَّتينْ.

المطَّلع على القصيدة يسترعي انتباهه حضور مجموعة من الدلالات التي تتأثر بكمٍّ وافر من المعاني التي تشير إلى موت الجسد في علاقته مع التضحية، وقد صوَّر مطر المشهد بأن الشهيد سيموت حتمًا؛ لأنه بتوظيفه لجملة "بين بين" جعل الموت أمامه ووراءه، وقد وظَّف من الكلمات ما يجسِّد صورة الموت الحتميَّة، وقوله: (الموت يعدو نحوه، يرديه، الموت في طرفة عين، مات مكتوف اليدين، منحوا جثته، قتل الحاكم طفلي)، ينبني مفهوم الموت هاهنا على محورين متكافئيْن: القتيل المقتول؛ فالقتيل هنا كونه في ميدان الشرف، بين المدافع قد ضحَّى بحياته خدمة لمبدأ معين، أما المقتول فتجعل من مفهوم الغدر والخيانة المتظلل تحت الكلمة أن القتيل تعرَّض للقتل العمدي،

ولكنَّ لموت الشهيد مجدًا له خلودٌ كيفما قتل، كما جاء في القران الكريم في قوله تعالى: ﴿ وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱلَّذِينَ قُتِلُوا۟ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتًۢا ۚ بَلْ أَحْيَآءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ ﴿١٦٩﴾ ﴾[1]، ولكن مفهوم موت الشهيد عند مطر في هذا المقام يأخذ بُعدا آخر؛ حيث إن قتله يكون على أكثر من وجه: أول وجه بعد إبادة الجسد وإطباقه بين طبقات الأرض، عمد القاتل إلى إطباق شرف الشهادة معه حتى لا يصبح رمزًا وبطلًا في أعين الناس؛ فيجعلونه رمزًا لحزب سياسي يتعادى مع القيم والمبادئ التي يُطالب بها الناس، وبالتالي يسقطونه جسدًا ورمزًا.

وفي قصيدة: "في جنازة حسون"[2] حيث يشير إلى موت الجسد وفنائه؛ فيقول:

بالأمسِ ماتَ جارُنا "حَسُّونْ"

وشيَّعُوا جُثمانَه

وأهلُه في أَثرِ التابوتِ يندبُونْ:

ويْلَاهُ يَا حسُّونْ

أهكذَا يمشِي بكَ الناعُونْ

لحفرةٍ مظلمةٍ يضيقُ منها الضيقُ

وحينَ تَستفيقُ

يحيطُكَ الموكَّلونَ بالحسابِ

ثمَّ يَسألونْ

ثمَّ يَسألونْ

ثمَّ يَسألونْ

ويْلَاهُ يا حسونْ

وفي غمارِ حالةِ التكذيبِ والتصديقِ

---

(١) سورة آل عمران، الآية (١٦٩).

(٢) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٨٠).

هتفتُ في سمعِ أبِي:

هلْ يدخلُ الأمواتُ أيضًا يا أبِي

في غرفةِ التحقيقِ؟

فقالَ: لا يا ولدِي

لكنَّهمْ

مِن غرفِ التحقيقِ يخرجونْ.

إن الكلمات المشبعة بالموت التي وظَّفها الشاعر لتصوير الحالة الجنائزيَّة أثناء تشييع الجنازة، ومن تلك الكلمات (مات، شيعوا جثمانه، التابوت، الناعون، الحفرة، الأموات)، كلها تدلُّ على أن هذا الشخص أضحى ذكرى بين أهله، وأنه فنى بعد رسمه لكلِّ مظاهر الموت وتقاليده التي يمارسها الناس أثناء تأبين الميت، حتى أنه أشار إلى أبعد من ذلك؛ أشار إلى الحساب الذي يتعرَّض له الميت في قبره للدلالة على المرحلة الفيصليَّة بين دار الدنيا ودار الآخرة، كما أن عنوان القصيدة بذاته "جنازة حسون" بوابة للجوِّ العام الذي أبحرت فيه القصيدة من حزن وفراق.

وفي قصيدة "متاهة الأموات"[(١)] التي يقول فيها:

بعدَ قتلِي

سلَّمُوا التَّابوتَ مختومًا لأهلِي

دفنتْنِي امرأةٌ ثَكْلَى

وأهلِي

دفنُوا الشخصَ الذِي حلَّ محلِّي

هيَ مِن أجلِ ابنِها

تبكِي على تربةِ قبرِي

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٥١).

وعلى تربةِ غيرِي

همْ ينوحُونَ لأجلِي

وعلَى قبرِ ابنِها.. شيخٌ يصلِّي:

ربِّ ثبِّتْ لي عقلِي

إنَّني شيخٌ عقيمٌ

مثلُ هذا كيفَ صارَ ابنًا لمثلِي.

حيث يجسد الشاعر فصل الجسد عن الروح في ظروف غامضة، وقد وظَّف لذلك مجموعة من الدلالات: "بعد قتلي، سلموا التابوت، دفنتني امرأة ثكلى، دفنوا، تربة، قبري، ينوحون"، وقد خدمت هذه المعاني والدلالات سياقًا خرج عن المفهوم الطبيعي للموت؛ حيث مَن قُتل لم يدفن، ومَن دُفن لا ذنب له حتى يُقتل، هنا نلمس الصورة المزدوجة للموت؛ حيث يقتل المرء ليس بفصل جسده عن روحه، وإنما بخنقه ومتابعته والتضييق عليه حتى لا يعود باستطاعته تذوق طعم الحياة، فيعيش كمَن حوصر في قبر، ومن هنا ننتقل إلى دلالة أخرى لمفهوم الموت عند الشاعر وهو الموت القهري.

ب- الموت على قيد الحياة:

طعم هذا الموت يختلف في مرارته عن الموت الطبيعي؛ فالموت الطبيعي يولد الحزن في نفوس مَن تركهم الميت بعده ليذوقوا مرارة الفراق والوحشة، ولا يعلمون عن وَضْع ميتهم بين يدي خالقه شيئًا فيكتفون بالدعاء له بالمغفرة والرحمة، أما هذا الموت- الموت على قيد الحياة- فهو الموت المتجدِّد والمرير الذي لا يمكن أن يقاسمك أحدٌ ألمه ومرارته؛ لأنه يكون على مستوى الفرد نفسه وتحت ظروف معينة، وقد حظي هذا النوع من الموت بالحظ الأوفر عند أحمد مطر، وكان نتيجة لما عاشه من ظروف صعبة من خلال مجابهته للسُّلطة والأنظمة العربية ورفضه الصريح لدساتيرها، لقد جاء ديوانه حافلًا بالقصائد التي تعبِّر عن هذا الموت من بينها قصيدة "وفاة ميت"[1] التي يقول فيها:

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٠٧).

ماتَ الفتَى

أيُّ فتى؟

هذا الذِي كانَ يعيشُ صامتًا

وكانَ يدعُو صمتَه أنْ يصمُتَا

وكانَ صمتُ صمتِهِ يصمُتُ صمتًا خافتًا

ماتَ متَى؟

اليومَ

لَا...

هذَا الفَتَى عاشَ وماتَ ميِّتًا.

يحضر الموت هنا متلبسًا بالحياة، وتوظيف الشاعر لمبدأ الاشتقاق اللغوي "وفاة ميت" على مستوى العنوان يجعل ذهن القارئ يتأرجح بين الحياة والموت؛ فالوفاة تكون للأحياء ولا يمكن أن تكون للأموات، ولا يمكن أن يموت الإنسان مرتين، إن هذا التلاعب بالمعاني يكسي النص بُعدًا جماليًّا يجبر المتلقي على البحث عن الحقيقة من وراء هذا الصمت الذي يدل على الموت، فمعاني الصمت التي وظفها الشاعر؛ مثل: (صمته، صمتا، يصمت) بطريقة جناس الاشتقاق هذا، تجعل من الوجود عدمًا ومن العدم موتًا، أما قوله: "عاش ومات ميتا" فدلالة قوية على هؤلاء الذين يعيشون في إقصاء وتهميش لا يجعلهم يدركون طعم الحياة ولا يمارسون طبيعة وجودهم؛ لأنهم إن ظهروا فقد يعاكسون التيار، وبالتالي سيجرفهم ويرديهم قتلى.

أما في قصيدة "المصير"[1] التي كانت أشبه بالإسقاط الحي لحياة الشاعر في صراعه مع البقاء ومصيره المطارد بالموت؛ فيقول فيها:

أنَا لا أخشَى مصيرِي

فأنَا أحيَا مصيرِي

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٦٢).

أيُّ شيءٍ

غيرُ إغفائِي على صبَّارةِ القرِّ

وصحوِي فوقَ رمضاءِ الهجيرِ؟

واختبائِي مِن خُطَى القاتلِ

مَا بينَ شهيقِي وزفيرِي؟

وارتيابِي في ثيابِي

وارتيابِي في إهابِي

وارتيابِي في ارتيابِي

ومسيرِي حذرًا مِن غدرِ حذرِي ومسيرِي؟

أهوَ الموتُ؟

متى ذقتُ حياةً في حياتِي؟

كانَ ميلادِي وفاتِي

أنَا في أوَّلِ شوطٍ

لفَّ صوتِي ألفُ سوطٍ

وطوَى (منكرٌ) أوراقَ اعترافاتِي

وألقانِي إلى سيفِ (نكيرِ)

كتبتْ آخرتِي في أولِ الشوطِ

فماذا ظلَّ للشوطِ الأخيرِ؟

ولماذَا كلُّ هذَا

يا ملاذَا

لمْ يَجدْ في ساعةِ الوجدِ ملاذَا؟

تكتبُ الشِّعرَ لِمَنْ

والناسُ ما بينَ أصمٍّ وضريرِ؟

تكتبُ الشِّعرَ لمَنْ

والناسُ ما زالوا مطايَا للحميرِ؟

وأسارَى

يعترِيهِم خفرٌ حينَ ملاقاةِ الخفيرِ

وشقاةٌ..

يستجيرونَ منَ الطُّغيانِ بالطَّاغِي الأجيرِ

وجياعًا ما لهم أيدٍ

يبُوسُونَ يدَ اللِّصِ الكبيرِ؟

**

أنَا لا أكتبُ أشعارِي

لكيْ أحظَى بتصفيقٍ وأنجوَ مِن صفيرِ

أو لكيْ أنسجَ للعارِي ثيابًا مِن حريرِ

أو لغوثِ المستجيرِ

أو لإغناءِ الفقيرِ

أو لتحريرِ الأسيرِ

أو لحرقِ العرشِ، والسَّحقِ بنعليَّ

على أجدادِ أجدادِ الأميرِ

بلْ أنَا مِن قبلِ هذَا

وأنا مِن بعدِ هذا

إنَّما أكتبُ أشعارِي... دفاعًا

عَن ضميرِي.

إنها إحدى صور يوميات الشاعر في مواجهته للسُّلطة التي لم تكن تُنذره إلا بالموت، فقوله: "واختبائي من خطى القاتل" دلالة على تتبُّع الموت للشاعر وفي مسيرته حذر، ويتساءل: هل هذا الذي يلاحقه: أهو الموت؟ لكنه يجيب بسؤال إنكاري: متى ذقت حياة في حياتي؟ كان ميلادي وفاتي؟ إنه يعلن بكلمات تحمل دلالات أقوى منها حملها بأنه لم يَعش حياة الكرامة والإنسان؛ فهو كان دائمًا ملاحقًا معذبًا مضيقًا عليه، تعرَّض للسجن والتنكيل (سوط، اعترافاتي، سيف..) وهذا يُعدُّ أشد من الموت والفناء.

في هذا المستوى من النصوص نرصد صور الموت المقنع والمتعدد التي تكشف عن قدرة الشاعر في صناعة مشهد الموت وجوِّه الفاني في قالب جمالي مشوِّق، وكان الشاعر على قناعة بأن الموت الذي يتعرَّض له المواطن الحرُّ هو صناعة بشريَّة تفتك بمَن يرفض قانونها وشرائعها، بعدما ألَّهت نفسها، وجعلت قرار الحياة والموت بقرار منها.

ج- موت القِيَم:

يمتد الموت إلى أبعد من الجسد والروح، فقد أضحى يقتحم كلَّ العوالم بدءًا بالمحسوسات أو الماديات (الجسد والطبيعة) إلى موت المعنويات والقيم و المبادئ بعد الذي تعرضت له الإنسانية من تخريب ودمار.

برغم أن موت الجسد هو الدلالة القوية على انقطاع شبكات اجتماعيَّة متلاحمة إلى الأبد، إلا أنه يترك رمزًا أو ذكرى طيبة تتهادى أطيافها إلى حياة الإنسان ليتذكر جملة المشاعر والأحاسيس القيِّمة التي كانت تربطهم بالراحل، ويعطيها بُعدها الجمالي، وقد لمسنا هذا حتى في الأساطير والشعوب المندثرة، بينما موت المعنويات يقصي تكوُّنا فكريًّا وثقافيًّا واجتماعيًّا وُجد على امتداد التاريخ (حضارات وأمم وشخوص)، كان قد نظَّم حياة البشر أو وجهها وجهتها السليمة حتى توافرت على الاستقرار والرخاء.

إنَّ موت القيم ذو طابع تجريدي، وهو يعكس ذلك الاندثار الرهيب الذي يقضي على الأخلاق والمبادئ والأعراف الحميدة التي تعايشت معها البشرية في ظلِّ حضارات ما كانت لتقف أو تستمر من دونها؛ فالقيم هي قاعدة لذلك الوجود، وعلى سبيل الذكر لا الحصر إن أشرنا إلى مفهوم "الحق" الذي ينطوي تحته الكثير من القيم "العدالة، العدل، الإنصاف، المساواة...) قد كان المحرك الأساسي لها، بل صورتها المثلى، ولكن جبروت الموت الذي تقنَّع بقناع الظلم والجشع والباطل قد سحقه وهزمه وأرداه قتيلًا.

إنه الوتر الذي عزف عليه أحمد مطر معظم ديوانه– غياب القيم– ولا يمكن للقارئ أن يتعدى قصيدة إلا لامَسَ فيها الموت الفظيع؛ كون شاعرنا عاش حياته مليئة بالمحاكم والصراعات بينه وبين السُّلطة وكشفه لعوراتها وتحريضه ضدها ويستنهض الشعوب المنهوكة والمنهوبة، ومن أمثلة موت القيم عنده نجده يقول في قصيدة "حكمة الشيوخ"[(١)]:

صالِحُوه

ماتَ ما فاتَ

ومَا خرَّبَه يمكنُكُم أنْ تُصلحُوه

هو إنسانٌ وقدْ أخطأَ

والدَّورُ عليكُم.. صحِّحُوه

ليسَ إلا كلمَة..

قولُوا: صفحْنَا

وإذَا لمْ تستطيعُوا..

صافِحُوه

***

أنَا أدرِي

كلُّ شيءٍ واضحٌ.. لَا تَشرَحُوه

هوَ قدْ خسِرَكم

فاغتنمُوا فرصتَكم

واجتهدُوا أنْ تربحُوه

دمكُم في يدِهِ؟ لَا بأسَ

هاتُوا خرقةً مبلولةً

ثمَّ امسحُوه

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٨٤).

هَتكَ الأعراضَ؟

حقًّا..

إنهُ فِعلٌ قبيحٌ

حُقَّ أنْ تَستقبحُوه

لكنَّ الأخلاقَ

لا ترضَى لكمْ أنْ تفضحُوه

ذبَحَ الأبناءَ؟ أدرِي

إنمَا هلْ كلُّ مَن يذبحُ منكُم أحدًا

لابدَّ مِن أنْ تذبحُوه؟

عربٌ أنتمْ

ومِن أخلاقِكم أنْ تنصحُوه

فإذَا لم ينتصحْ وازدادَ ذبحًا..

صارحُوه

أنكُم حقًّا زعلتُم

وازعلُوا منهُ، ولكنْ بالتراضِي

ليسَ مِن أخلاقِكم أن تجرحُوه

***

صالحُوه

هي أخطاءٌ

وقدْ آنَ لكمْ أنْ تغفروهَا

فإذَا عادَ إليها مِن جديدٍ

سامحُوه.

يؤدي الإيقاع الداخلي دورًا بلاغيًّا وفنيًّا كبيرًا في بناء تركيب النص ودلالته، الذي شغل حيزًا كبيرًا في هذه القصيدة، وهذا النوع من الإيقاع يتشكل داخليًّا، لذا يُعدُّ من أكثر الوسائل الفنية تعقيدًا؛ لأنه يتطلَّب تفكيك دواخله وخفاياه المتجسدة في لا وعي الشاعر وفي أعماق تجربته الفنية، ولذا كانت المستويات الإيقاعيَّة الداخليَّة هي أكثر ما يعبر عن صوت الفنان والمبدع، وأكثر وسيلة فنية تؤدي الوظيفة وتحدث بها أثرًا.

اتخذت المقابلة في هذا النص شكلًا تحوليًّا تُحِيلُ فيه التناقض والتضاد إلى صورة دراميَّة تعكس إدراك الشاعر الكبير لعالمه وما يعتريه من تخبطات، فقد بنى الشاعر أسطره الشعرية بهندسة متقنة الإيقاع من خلال جملة المقابلات التي توزعت على المقاطع الثلاثة للقصيدة، وقد استهلَّها بأسلوب الأمر الذي تجسد في طبيعته، وهي الاستجابة للطلب "صالحوه"، وقد طغت عليه صفة العموم التي ستخدم المقابلات التي ستفصل في الأمر، والتي تتشكل بعده كصورة للأحداث والوقائع، وقد جاءت الأسطر الثالث والرابع والخامس متَّحدة المبنى متسلسلة الفكرة؛ حيث قال: "ما خرَّبه... أن تصلحوه، وقد أخطأ... صححوه" هنا تحدَّدت بنية المقابلة بمصطلحات وظَّفها الشاعر لترسم صورة تحطم القيم داخليًّا وخارجيًّا؛ سواء كان على مستوى الشخص- الحاكم - أو المستوى الجمعي- الجماهير المغلوبة، وقد أعلنت بذلك عن انقلاب حتمي لتعلي السافل وتسفل العالي، وتجلَّت من خلال هذه الدلالات سفاهة الامتثال لمثل هذه المواعظ والحكم التي تنخر القيم والأخلاق.

وقد استطاع الشاعر في المقطع الثاني أن يُظهر ذلك من خلال الإيقاع المنتظم للمقابلة الرباعية، أسهم به في إيصال المدلولات الضديَّة عندما ربط تلك المقابلات بالضمير الجمعي "كم" الذي يعود على الممتثل لهذه الأحكام والمنتحر تحتها، وضمير الغائب المفرد المتسلط "هو" الذي يعبِّر عن الوجه المقنع للقاتل والحاكم المميت، فكلما صدر منه فعل فردي الإدارة "خسركم" قابلته حتميَّة جماهيريَّة جبريَّة "تربحوه" لتعبر عن الإرادة المنتهكة، ولم يفعل الشاعر في توظيف حروف الربط المناسبة لتربط بين دلالات الأسطر الشعرية، وتسبك المشهد الدرامي المتسلسل الأحداث فجاء بـ "الواو" (وما خرَّبه.... والدُّور... وإذا لم تستطيعوا.. واجتهدوا... وازعلوا.. وقد آن..) لتدل على حتميَّة الترابط بين الحاكم والمحكوم، ولكن تحت ظروف تختلف تمامًا عن طبيعة العلاقات

المنطقيَّة؛ لأنها تتسم بتضادٍّ وتنافُر تتحكم فيه معادلة غالب ومغلوب، وأردفه بحروف عطف أخرى كالفاء وثم؛ لتدل على علاقة مبنية على التراخي والربط المحتوم.

لقد اتكأ النص على المقابلة بشكل أفقي مستمر، اتخذت فيه صورة عدم التوازن والتكافؤ المنطقي بين الطرفين المتضادين، فضاعت الحقوق "ازعلوا.. لكن بالتراضي" و"أخطأ... سامحوه"، وبهذا ماتت القيم والأخلاق التي تغنَّى بها العرب "لكن الأخلاق... ومن أخلاقكم أن تتصحوه"، وأصبحت مجرد شعارات وضرب من ماضي الحكايات، تجاوزها الزمن، وأضحت محلَّ سخرية واستهزاء.

ثالثًا: ظاهرة الحزن في شعر مطر:

أدرك شعراء العصر أن الظروف التي يعيشها الإنسان ظروف عصيبة تولَّدت عن القهر والظلم والإبادة، فجاءت أشعارهم انعكاسًا لتلك الظروف وما يشوبها من حزن وآلام، فأضحى بذلك الحزن من أهم الظواهر التي تصنع بنية الشعر العربي المعاصر والأكثر صلة به، ومن أهم الوسائل التي تبني خصائصه فقد ترعرع في أجواء كئيبة وأليمة، وإذا نظرنا إلى بداياته نجده يعالج ويتحدث عن موضوعات اجتماعيَّة حزينة بحتة، وتلخصت أهم موضوعاته في الكشف عن المجتمع وما يتخبط فيه من زيف وتخلُّف وجهل وفاقة، وقد كانت رسالة هذا الشعر هي دفع الناس إلى تغيير الحالة السيئة التي يعيشونها.

وقد قرر شعراء هذا المذهب حمل لواء الدفاع عن العالم والشعب الذي يعاني ويكابد من أجل حياة كريمة، وقد كان لهذا اللون من الشعر أعلام وفطاحل؛ كنازك الملائكة والسياب والبياتي ودنقل ودرويش وغيرهم، فنازك أشارت في أول قصيدة لها في الشعر الحر "الكوليرا" إلى شكوى البشرية مما يرتكبه الموت من رعب وخوف وكمية الألم التي تتولد عنه، أما صلاح عبد الصبور فقد سعى إلى كشف أهم أسباب الحزن في الشعر العربي المعاصر؛ حيث إن الشاعر وجد نفسه في عالم مختلف عن العالم الذي يعيشه، سواء من حيث الفكر والمعرفة أو مستوى الحياة التي يطمح إليها، مما أدَّى تولد إلى فجوة كبيرة بين الإنسان ومجتمعه الماثل أمام عينه.

تكاد ظاهرة الحزن تجتاح كل النصوص الشعرية المعاصرة، ولم تَعُد وقفًا على شاعر دون آخر أو حدث أو ظرف طارئ يلمُّ بشاعر دون آخر، بل أصبحت ظاهرة

عامة معنوية تدخل في بنية العديد من الأعمال الفنية، "ففي شعرنا المعاصر استفاضت نغمة الحزن حتى صارت ظاهرة تلفت النظر، بل يمكن أن يقال إنَّ الحزن قد صار محورًا أساسيًّا في معظم ما يكتب الشعراء المعاصرون من قصائد"[(١)]، وتختلف تجربة الحزن في عمقها وانتشارها كما تختلف أسبابها وبواعثها ومبرراتها؛ وذلك لطبيعة الحالة النفسية التي كتبت فيها النصوص، وقد حاول جملة من النقاد البحث في أسباب الحزن ودوافع تجلياته في الشعر العربي، ومن أبرز مَنْ استوقفه هذا الأمر الناقد الكبير عز الدين إسماعيل الذي وجدها ظاهرة محورية وأشار إلى أسباب؛ منها تنامي الشعور بالذات الفردية بدل الجماعية، وهذا ما تجسَّد في الاغتراب بكلِّ أشكاله (الروحي والنفسي والفكري)، الذي هو سبب جوهري للحزن.

وفي هذا المقام تستوقفنا تجربة الشاعر صلاح عبد الصبور "شاعر الحزن"؛ فقد قال: "أريد أن أتحدث عن قضيتين لهج بهما بعض النقاد؛ أما أولهما ففي أن حزننا، نحن هذا الجيل من الشعراء، حزنٌ مقتبس... وهم ينسون أنهم حين يقرِّرون هذا الأمر يحكمون علينا بعدم المسؤولية، ويتوهَّمون أننا مازلنا- مثل بعضهم- نعيش بين دفات الكتب المحنطة... وإني لألمس وراء هذه القضية الخائبة محاولة خائبة كذلك للدفاع عن الواقع العربي، وشظايا منطفئة لفلسفة تبريرية تحاول أن تقول إنه ليس في الإمكان أبدع مما كان"[(٢)]، وهذا دليل على أن الحزن كظاهرة في العمل الفني ليست إسقاطًا لحالات أخرى أو لظروف خارجة عن دائرة الشاعر، بل هي انعكاس لحياة يعيشها بكل تفاصيلها ومقوماتها.

وقد أشار كثير من الدارسين إلى نظرة الشاعر الحديث الفزعة إلى العالم، فقد "كانت نظرة حيرة وقلق، وشك وضرب في المجهول، وكان الشاعر يشعر أنه يقف بمفرده إزاء العالم، وليس لديه سلاح أو زاد سوى قصيدته"[(٣)]، وقد كانت قصائد السياب –الشاعر

(١) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، (ص٣٥٢).
(٢) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت- لبنان، ١٩٨١م، (ص١٠٩).
(٣) مهدي سامي، الموجة الصاخبة (شعر الستينيات في العراق)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤م، (ص٣٥٥).

المتألِّم الحزين- الذي يطالعك حزنه حتى في عناوين القصائد التي لا تكاد تخلو من الدمعة، فهو يبكي ويستبكي بقدر ما اجتمعت عليه من بواعث الحزن التي أثقلت كاهله.

لقد نحى شاعرنا هذا المنحى أيضًا؛ إذ إنه من أكثر شعراء العصر الذين منحوا الكتابة الفنية منحًا حزينًا، فهو الذي ابتلي بما لم يُبتلَ به غيره من الشعراء من تضييق وملاحقة وتحديد لمجال حركته، وقد أدرك أن مثل هذه التجربة ضرورة فنية وإبداعية في الشعر وتصاعد نموه الجمالي، فالشعر الأصيل هو ما حاكى التجارب المتعددة والناتجة عن المعاناة والمأساة التي يواجهها الشاعر كإنسان أكثر حساسية ورهافة.

وقد استطاع أحمد مطر ببراعة مبدع أن يربط بين المحنة الذاتية والجماعية، ويهضم تراكمها المؤلم، وكل من تتبَّع مسيرة شاعرنا وجدها نمت بالتوازي مع الحزن والحرمان والقسوة، فكان لهذا انعكاس على أعماله وإبداعاته، إلى جانب الظروف التي يعيشها العالم العربي والأمة الإسلامية التي شهدت توالي للانهزامات والحروب والتكالب عليها.

شعر أحمد مطر مكلَّل بالحزن المنبثِق من بذور الواقع، وقد اختزل فيه الأبعاد الاجتماعية والسياسية والفكرية وحوَّلها لصور مشحونة بكمٍّ هائل من الطاقة التعبيرية الثائرة على الواقع الذي يترنح بين كثرة الأقوال وانعدام الأفعال وفي ظل المأساة العارمة، وقد قال الماغوط "أعرف أنَّ الحزن يولد مع الإنسان العربي ويظلُّ معلقًا في عنقه كما يعلق القفص في عنق العصفور... وما أعرفه أنني لم أصنعه، بل صنعه الطُّغاة، صنعه التاريخ، صنعه الفقر"[(١)].

إنَّ معاناة أحمد مطر شاملة؛ فهي صرخة الأمة العربية التي تتجرَّع المآسي والآلام، بل الدم، من خلال ما تقدِّمه من ضحايا وشهداء الأسر والظلم، وصرخة في وجه ظروف تمتزج فيها الخيبات بالخيانة التي يمارسها الطُّغاة الذين زرعوا الرعب والتسلط، وقد لامس شاعرنا أثناء تناوله للموضوعات والقضايا العامة أحاسيس الكثير؛ وذلك للاشتراك القائم بينهم في الواقع والتجربة الحياتية المأزومة في محيط اجتماعي مهترئ وأوضاع سياسية.

(١) رمضان حيوني، الاغتراب في شعر محمد الماغوط، دار الأيام، عمان- الأردن، ط١، ٢٠١٥م، (ص١١٦).

ولأن الشاعر لسان حال قومه ويعيش معه واقعًا مختلفًا فهو مُلزَم بكشف أسباب الحزن والبحث عن حلول لها، ومن أهم القصائد التي بثَّ فيها شاعرنا حزنه على بلاده ووطنه قصيدة "حزن على حزن"[(١)]؛ حيث يقول:

أيُّها الحزنُ الذِي يغشَى بلادِي
أنَا مِن أجلِكَ يغشَاني الحزنْ
أنتَ في كلِّ مكانٍ
أنتَ في كلِّ زمنْ
دائرٌ تخدِمُ كلَّ الناسِ
مِن غيرِ ثمنْ
عجبًا منكَ.. ألَا تشكُو الوهنْ؟
أيُّ قلبٍ لم يكلِّفْكَ بشغلٍ؟
أيُّ عينٍ لم تحمِّلْكَ الوسنْ؟
ذاكَ يدعوكَ إلى استقبالِ قيدٍ
تلكَ تحدُوكَ لتوديعِ كفنْ
تلكَ تدعوكَ إلى تطريزِ روحٍ
ذاكَ يحدُوكَ إلى حرْثِ بدَنْ
مَن ستُرضِي، أيُّها الحزنُ، ومَن؟
ومتَى تأنفُ مِن سُكنَى بلادٍ
أنتَ فيها ممتهنْ؟
إنَّنِي أرغبُ أنْ أرحلَ عنهَا
إنَّما يمنعُني حبُّ الوطنْ.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٩٨).

في هذه القصيدة يعتمد الشاعر تقنية التشخيص والتجسيد؛ حيث جعل الحزن شخصًا يمتهن حرفته بكلِّ تفاصيلها في حياة المواطن العربي الكئيب، حاور مطر الحزن في هذا النص بُغية الوصول إلى حقيقة وجوده والغاية منه، وقد اعتمد في حواره على ضميرين منفصلين مفردين: "أنا، وأنت"، وكأن العلاقة بينهما علاقة وجوديَّة تلازميَّة مذ خُلِقَا، وقد باشر مطر حواره مع الحزن بالنداء بـ "أيُّها"، فجعله بهذه الأداة كونه قريبًا جدًّا منه؛ حيث يعيش الحزن في زمان الشاعر، ويمتهن كلَّ الحِرَف على مختلف الأجساد، فيتساءل بتعجب الشاعر: (أيُّ قلب، أيُّ عين، مَن سترضي، ومن، ومتى) عن قدرة هذا الحزن على ممارسة كل هذه الأدوار وإجادتها، فيحزن الشاعر على الحزن المنهوك، إنها ذروة اليأس والقنوط من الحال والأحوال التراكمية للعيش الضيق لإنسان على هذه البقعة من الأرض، ويسعى الشاعر إلى تبليغ المتلقي ليعايش المأساة ويدور في رحاها، فالشاعر يرغب في الرحيل وترك بلاد الأحزان، لكنَّ "حب الوطن" يمنعه، فيكشف عن معادلة أخرى تُلزمه الصبر على تجرع كأس الحزن والصبر مع هذا الوطن الذي سبقه للأحزان والآلام، وكان أول جريح وشهيد.

كما أن توظيف الشاعر لأسماء الإشارة للبعيد (ذاك، تلك) للدلالة على اجتياح الحزن وانتشاره بكل بقعة وشبر من هذه الأرض، ولا يأنف هذا الحزن المغادرة فهو ممتهن.

أما قصيدة "إنصاف الأنصاف"[(١)] التي يقول فيها:

الأسَى آسٍ لما نلقَاهُ
والحزنُ حزينْ
نزرعُ الأرضَ... ونغفُو جائعينْ
نحملُ الماءَ.. ونمشِي ظامئينْ
نُخرجُ النفطَ
ولا دفءَ ولا ضوءَ لنَا

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص١٦٠).

إلا شراراتُ الأمانِي ومصابيحُ اليقينْ

وأميرُ المؤمنينْ

منصفٌ في قسمةِ المالِ

فنصفٌ لجواريهِ

ونصفٌ لذويهِ الجائرينْ

وابنُه – وهو جنينْ–

يتقاضَى راتبًا

أكبرَ مِن راتبِ أهلِي أجمعينْ

في مدَى عشرِ سنينْ

ربَّنا.. هلْ نحنُ مِن ماءٍ مهينْ

وابنُه مِن "بيبسِي كولا"

ربَّنا.. هلْ نحنُ مِن وحلِ طينْ

وابنُه مِن "أسبرينْ"؟

ربَّنا.. في أيِّ دينْ

تملكُ النطفةُ في البنكِ رصيدًا

وألوفُ الكادحينْ

يستدينونَ لصرفِ الدائنينْ؟

أيُّ دينْ

يجعلُ الحقَّ لبيتٍ واحدٍ

في بيتِ مالِ المسلمينْ

ولباقِي المسلمينْ

صدقاتُ المحسنينْ؟

ربِّ هلْ مِن أجلِ

عشرينَ لَقيطًا ولُواطيًّا

خَلقتَ العالمينْ؟

إنْ يكنْ هذَا

فيَا ربُّ لماذَا

لمْ تكرمْ قومَ لوطْ؟

ولماذَا لم تعلِّمْنا السقوطْ؟

ولماذا لمْ نجئْ

مِن بينِ أفخاذِ اللواتِي

مثلُ أولادِ الذينْ..؟.

قد اعتمد الشاعر على البناء المقطعي اللولبي؛ حيث جعلها ثلاثة مقاطع، يدور المقطع في البداية على نفسه، ثم يتشكَّل مع المقاطع الأخرى تشكلًا فنيًّا نفسيًّا وفكريًّا متكاملًا، ومن ثَمَّ تتشكل الصورة الشعرية الكلية المتكاملة الأبعاد، وقد كان كلُّ مقطع يُمثِّل لوحة فنية تكاد تستقلُّ بموضوعها وقصتها للوهلة الأولى، ولكن ما يلبث القارئ الفاحص أن يلمس ذلك التلاحم الرفيع والعضوي مع بقية المقاطع، وأول ما يلفت الانتباه في بناء هذه القصيدة اعتماد الشاعر على الاقتباس من القران الكريم حيث تتجلى أمامنا قصة سيدنا لوط وقومه (لم تكرم قوم لوط؟)؛ حيث أسقط مظاهر هذه القصة على واقعه المرير، وكيف لعديمي الأخلاق أن يسيطروا على البلاد وتقوى شوكتهم على الضعاف، وكيف أن الأخلاق الفاضلة توارت واجتاحها فيض الفساد فدمَّرها وطمرها.

يصف الشاعر بداية درجة الحزن والأسى الكئيب في حد ذاته، الأسي على وضع الشعب، فحاله التي آل إليها حتى الأسى لم يَعُد باستطاعته تمثيلها؛ فقد تجاوز الألم والحزن خدماته، "والحزن حزين" جملة اسمية اكتفت بدلالتها المليئة بالضعف والهوان والمرارة والفجاعة، فالشعب محروم من خيراته "يزرع" ولا "يأكل"، و"يسقي " ولا يرتوي، ويكابد البرد والظلمة والآلات تعصر بترول أرضه كله لعدم "إنصاف الأنصاف".

جعل الشاعر من كلمة "أنصاف" صفة لصيقة بحامي هذه البلاد، فهو بنصف عقل ونصف تدبير ونصف حكمة، وهذا النصف لا يحقِّق العدالة، بل يُحيل بالنصف الذي

يفكر به إليه وإلى ذويه، والنصف العاطل عن التفكير يُحيله للشعب والوطن فيتعطَّل الجميع.

وكان للاستفهام الذي عجز الشاعر عن إيجاد جوابه (لم تكرم قوم لوط؟، ولماذا لم تعلِّمنا السقوط؟، ولماذا لم نجئ؟) إيحاء قوي عن صعوبة استساغة الوضع والتعايش معه، خاصة أمام انقلاب القيم وتبعثُرها أمام سطوة الفساد والظلم.

بأسلوب تهكمي ساخر مليء بالأسى والألم وبدعاء المحتضر "ربَّنا... هل نحن من ماء مهين" و"ابنه من بيبسي كولا" يكشف عن الطبقية المتجذِّرة في المجتمع، ودهس الحاكم لعامة الشعب وتسخير خيراتهم لنطفة في الأحشاء على حساب الكادحين الشرفاء، ويتمتع في الجانب الآخر اللقطاء.

ويشحن الشاعر اللوحة الأخيرة بقوة سخط وغضب ليغلق حلقة هذه الدوامة فيطلب من الله طلبًا غريبًا، يتجاوز فيه الشاعر حدوده مع الله، نتجَ عن يأس وقهر، فإذا كانت العزة لقوم لوط فَلِمَ خلقت هذه الأوطان شريفة "لم تكرِّم قوم لوط؟"، "ولماذا لم تعلِّمنا السّقوط؟".

شكَّلت المقاطع الثلاثة بهذا شعور العاطفة المتلاحم؛ حيث أدخل الشاعر القصيدة عدَّة مسارب، وانتقل من فكرة إلى فكرة بانسياب وبنفَس شعري طويل؛ ليوقع المتلقي في لذَّة دوران المعاني حول نفسها للوقوف على حجم القضية.

أما قصيدة "دود الخل"[1] التي يقول فيها:

شعبِي مجهولٌ معلومْ
ليسَ له معنًى مفهومْ
يتبنَّى أغنيةَ البلبلِ
لكنْ.. يتغنَّى بالبومْ
يصرُخُ مِن آلامِ الحُمَّى..
ويلومُ صراخَ المعدومْ

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٥٢).

يشحَذُ سيفَ الظالمِ، صبحًا
ويُولولُ، ليلًا: مظلومْ
يعدُو مِن قدرٍ محتملٍ..
يدعُو لقضاءٍ محتومْ
ينطقُ صمتًا
كيلَا يُقْفَلْ
يحيَا موتًا
كيلَا يُقتَلْ
يتحاشَى أنْ يدعسَ لُغمًا
وهوَ منَ الدَّاخلِ ملغومْ
***
قيلَ اهتِفْ للشَّعبِ الغالِي
فهتفتُ: يعيشُ المرحومْ.

عندما تعرَّف المفارقة على أنها نوع من التناقض الظاهري لا يلبث وتتبيَّن حقيقته، وجدنا قصيدة "دود الخل" صورة للمفارقة اللاشخصية، وعنوان القصيدة ذاته لا يعطي مجالًا فسيحًا للقارئ ليتبيَّن ما سيدور في داخل النص من دلالات وأحداث، فيحتاج القارئ إلى قدرة كبيرة لاستيعاب الأخبار في الداخل، فليجأ لا محالة للوقوف على التضاد الموجود بين مركبات المعنى في كلِّ سطر، والقائم بين الوجود والعدم (مجهول/ معلوم)، و(البلبل/ البوم)، و(صبحًا/ليلًا)، فيخلط الشاعر بهذا التناقض أوراق المتلقي، ويجعله يتذوَّق الحلو بطعم المرارة، ويسقيه من كؤوس السمِّ العذبة ليعيش حلقات الحياة اليومية التي يعيشها المواطن، ويتجرَّع المرارة بابتسامة متهالكة.

يبدو واضحًا الغموض والمفارقة التي يوظِّفها الشاعر لاستدعاء ذهن المتلقي للجمع بين المتناقضات حتى يصل إلى الحقيقة المتجسِّدة وراء هذا الضياع، فتكتمل عنده صورة الحزن والألم الشديدين والاستخفاف بالمواطن الذي يتخبَّط داخلها.

ومن الأسباب الذاتية التي جعلت شاعرنا يغطُّ في الحزن والاكتئاب الكثير من الأزمات التي مرَّ بها خلال حياته، بدءًا من الولادة والنشأة إلى الوعي والرشد، وقد تفتَّحت عيناه على الظلم فجابهه، فسُلِّطت عليه كل أنواع العقوبات والتضييق، فلم يعرف استقرارًا وتنفسًا طبيعيًّا، وقد تعرضنا سابقًا لكيف ناكف السُّلطة وناكفته لدرجة أنه تمنَّى أنه لم يولد ولم يتعرَّف على نفسه، وقد اجتمع كثير من العوامل لتجعل حياته فاجعة يعيشها بكل مرارتها، ومن قصائده في ذلك قصيدة "تشبيه"[(١)] التي يقول فيها:

يفجعني في صفحة المرآة
ظلِّي المنحني
أكادُ لَا أعرفُنِي
كومٌ فراغٌ يابسٌ..
أكانَ رأسِي هكذَا؟
وهيكلٌ مِن عدمٍ..
لا شيءَ بي يشبهُني
ها أنذَا كأنني ميتٌ وثوبِي كفنِي
يرتَجُّ ظِلِّي ضاحكًا
أسألُ: ما يضحكُني؟
أُجبْنِي بحسرةٍ:
أضحكُ مِن (كأنَّني).

بدأ القصيدة بفاجعة "يفجعني"، والفجع هو أقوى الصدمات التي يتلقَّاها الإنسان عندما يصطدم بإحدى عقبات الحياة التي تهزمه شرَّ الهزيمة، وقد اعتمد الشاعر زمن المضارعة ليقرَّ بواقعه الحال: "يفجعني، أكاد، يشبهني، يرتج، أسأل، أُجيبني، أضحك" فالأفعال المضارعة تدل على قيام الحال واستمراره، وكأن الشاعر لا يستقرُّ على حال إلا هذه الحال التي تغمرها النكبات والأزمات والتعاسة، فسُطِّرت طبيعة الحياة التي سوف يعيشها في جلباب الحزن والأسى.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٢٩٨).

وفي قصيدة "حسب الأصول"[١] يربط الشاعر حالته المأساوية بدرجة النحس الذي يلاحقه والحزن الذي يغمره؛ كونه لا يستطيع أن يعيش بأفكاره ومبادئه حياة طبيعية، جعلته يقيم حوارًا مع المفقود والممنوع وهو الحظ السعيد؛ حيث يقول:

دُقَّ بابِي بالمزاميرِ ودقَّاتِ الطُّبولْ
ما الذِي يجرِي؟
فتحتُ البابَ مِن بابِ الفضولْ
مَن؟
أنا (السَّعدُ)
تسمَّرتُ على لوحِ الذُّهولْ
أنتَ؟
قدْ أوشكتُ أنْ أيأسَ..
حيِّيتَ.. تفضَّلْ بالدُّخولْ.

***

عِشتَ..
بيتٌ عامرٌ
لستَ على جدولِ شُغلِي
مَا أنا إلا رسولْ
خلُّكَ (النَّحسُ) يقولْ
أهلُهُ اليومَ على وَشْكِ الوصولْ
وهوَ مضطرٌّ لأنْ يأتيَ بهمْ
حتَّى يُوافِيكَ على موعدِهِ..
حَسْبَ الأصولْ.

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣٠٠).

في هذه القصيدة يحسم الشاعر طبيعة حظِّه في الحياة التي تقوم على ضياع حلم الاستقرار، والحلم بلحظات سعادة وإن كانت مجتزأة، في قالب قصصي يروي الشاعر رحلته في البحث عن الأمل المفقود، "دُقَّ" فعل يدل على المفاجأة والتطلُّع إلى ما راء الباب وما يحمله من غيبات، جاءه "السَّعد" كلمة تشتق منها السعادة التي لم تَدقَّ بابهم لتدخل بيتهم، إنَّما على تفعيلات بحر المتقارب "فعول فعول فعول" التي بنى عليها معاني الدهشة: "طبول، فضول، ذهول، دخول، وصول"، وتقارب الضربات المتشابهة في الصدمة– يباغتنا الشاعر بنهاية صادمة أن السَّعد بلَّغه وصول النحس، ففي ومضة وفي برق الدهشة نعيش مع الشاعر بموسيقى خارجية متلائمة مع الألفاظ والمعاني والدلالات المتشبعة بالشحنات الوجدانية المتوافقة مع القافية التي اعتمدت على حرف اللام، كروي لها، المتوسط والمائع ليسارع ضربات الدهشة وتسارع النهاية.

أما قصيدة "ما قبل البداية"[١] فيعبر فيها الشاعر عن ذروة الأسى والحزن منذ وجوده وولادته؛ إذ يقول:

كنتُ في (الرحمِ) حزينًا
دونَ أنْ أعرفَ للأحزانِ أدنَي سببِ
لم أكنْ أعرفُ جنسيةَ أمِّي
لمْ أكنْ أعرفُ ما دينُ أبِي
لمْ أكنْ أعرفُ أنِّي عربِي
آهٍ.. لوْ كنتُ على علمٍ بأمرِي
كنتُ قطعتُ بنفسِي (حَبْلَ سِرِّي)
كنتُ نفَّستُ بنفسِي وبأمِّي غضبِي
خَوْفَ أنْ تَمْخَضَ بِي
خَوْفَ أنْ تقذِفَ بي في الوطنِ المغتربِ

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٣٢٣).

خَوْفَ أنْ تَحْبَلَ مِن بعدِي بغيرِي

ثمَّ يغدُو – دونَ ذنبٍ –

عربيًّا.. في بلادِ العَربِ.

البديهي في الحياة أن الجنين لا يعي معنى جمال الحياة من قبحها وهو في رحم أمه، ولا يفقه من الحياة شيئًا، لكنَّ شاعرنا كجنين مائز كان مختلفًا عن الطبيعة البشرية، فقد كان في رحم أمه "حزينًا"، ولكن دون معرفة أسباب حزنه، وبأسلوب النفي بالجزم "لم أكن" وأسلوب التكرار الذي عمق الفكرة حاول الشاعر تعداد عوامل تجعل المرء حزينًا: "لم أكن أعرف جنسية أمي، لم أكن أعرف دين أبي، لم أكن أعرف أنني عربي"، كلها أسباب أجملها الشاعر من الوطن الأصغر (الأسرة) إلى الوطن الأكبر (العالم العربي)، وقد جعلها أسبابًا للحزن، وقد نفى الشاعر بقوة معرفته بهذا وهو جنين؛ ليقدم صورة عن سوء حال مَن ينتمي لهذا السيناريو الذي يجعل الحياة تعيسة منذ أولى مراحل الوجود، ثم يردف هذا النفي بتوجُّع وتَمَنٍّ تعجيزي لا يمكنه أن يتحقَّق؛ فالأماني مستحيلات "آه... لو كنت أعرف"، فلو كان يستطيع كان قطع الطريق الذي أوصله، فقال: "قطعت، نفَّست" بزمنها الماضي للدلالة على القطيعة النهائية مع ما سيجمعه بالواقع المشين؛ لأنه عاش لحظات الخوف منذ البداية: (خوف أن تمخض بي/ خوفًا أن تقذف/ خوف أن تحبل)، الخوف الطاغي من الانتماء منذ الميلاد بأن يكون عربيًّا.

شكَّل الحزن بعوامله المتداخلة من اغتراب وتحسُّس للموت وترقُّبه هالةً على حياة الشاعر كمواطن شريف وكمواطن مخلص لوطنه، كما أن تضافُر العوامل الذاتية بالموضوعية تتعلق جميعها بمعايشة الشاعر للظروف والطوارئ التي تتهاطل على الوطن والمجتمع، فلا تُبقي ولا تَذر، ولم يكن الاغتراب والحزن صدفة في حياة الشاعر ولا وليد اتصال بالثقافات الأخرى، بل نتيجة معاناة يُعايشها ويُكابدها داخل فضاء مكاني وزماني ينتمي إليه الشاعر، فجاءت قصائده تترنح بين هذه المعاني، وتطغى عليها مسحة الحزن ونبرته الحادة.

الخاتمة

الخاتمة

﴿ ٱلْحَمْدُ لِلَّهِ ٱلَّذِى هَدَىٰنَا لِهَٰذَا وَمَا كُنَّا لِنَهْتَدِىَ لَوْلَآ أَنْ هَدَىٰنَا ٱللَّهُ ﴾، وبعد:

– الشعر حقل متجدِّد الإنتاج والإبداع، وبطبيعته هذه يطوِّر بدوره من أنساقه؛ حيث وصل إلى تحديد الإنسان كرؤية له في مواقفه ومفاهيمه المتحولة.

– قيام الشعر على الجمال هو حجر الزاوية؛ إذ هي الصفة الملازمة للعمل الفني، بل هي خاصيته التي ينبني عليها كلَّ بناءه، غير أن الفكرة –أيضًا– ملازمة له للعمل ومكوِّنة له أيضًا.

– لا مناصَ لأيِّ نصٍّ حادثي من البُعد الأيديولوجي؛ حيث يقاسم هذا الأخير البُعد الجمالي للتجربة الشعرية، بحيث يكون للشاعر براعة في إعطاء كلِّ بُعد منها حقه داخل النص، وهذا ما نجح فيه الشاعر أحمد مطر.

– النص الشعري المطري نصٌّ مستوفٍ كل مقومات الشعرية، بل كانت له القدرة في تشكيل القصيدة وتنسيقها وفقًا للموقف الشعري الحداثي؛ سواء على مستوى الصورة أو الخيال أو النسق الجمالي ككلٍّ، الذي سخَّره لخدمة قضايا الإنسانية والوطنية، وقد ألهب نصَّه بحرارة الرفض وشعرية التمرُّد والعصيان، فجاءت أعماله الفنيَّة غنيَّة غنى تجاربه وتشبُّعه الفني والأدبي.

– لم تَعُد موضوعات الشعر تقتصر على جمال اللفظ وجودته وعدوله إلى مفردات أخرى فحسب، بل أضحى بما أملته عليه وظائفه التواصلية ملائمًا لجوِّ السياق وخادمًا له، خاصة في اللافتة المطريَّة.

– تميَّز العمل الشعري المطري بالصدق الفني النابع من: معايشته الواقع، ونقله للحقائق، وسَرده للوقائع، ووَصْفه للأوضاع، فابتعدت بذلك أعماله عن التقرير والنمطيَّة، وبتوظيفه للسخريَّة والمفارقة صاغ جوهرَ القضايا وأدَّى الوظيفة الجماليَّة في آنٍ واحد.

– نجاح الشاعر في انفتاحه النصِّي باستخدامه البارع للإبيجراما؛ كلون جديد في الشعريَّة العربيَّة، التي تناسبت مع الغرض الشعري، واستمد له مادته من تجاربه وقصص الواقع والموروث، وتنويع الدلالة والإيحاء باستحضار الأسطورة والرمز وغيرها من المؤثرات الجمالية.

– الخطاب الشعري وحدة متكاملة، ينبثق منها البُعد الجمالي والفكري والمكامن التأملية بدءًا من العبارة إلى الفكرة إلى السياق إلى الموضوع ككل، الأمر الذي جعل منه منظومة متكاملة.

وفي الأخير – كلَفْتة– يُوصى بأن تتوجَّه الدراسات النقديَّة والفنية للوقوف مطولًا على الشعريَّة العربيَّة، وتحديد العلائق والوشائج بين شقَّيها الجمالي والفلسفي والفكري، وإنصاف التجربة الشعرية العربية وما تقدِّمه الذات الشاعرة، وتثمين الجهود، وتسليط الضوء على الطاقات المبدعة شكلًا ومضمونًا، والعناية بالموروث، والاهتمام بالتجديد، وفتح المجال للإبداع وتشجيعه.

نأمل أن مسعانا في هذا البحث المتواضع قد أجابَ عن الفرضيات والإشكالات التي طرحناها في المقدمة للخوض في تحليل شعر أحمد مطر، ومسَّ نطاقًا واسعًا من تلك الغاية، وسبرنا في ذلك الأبعاد الجمالية والفكرية وتحوُّلاتها في الخطاب الشعري المطري.

تمَّ بحمد الله وتوفيقه.

الملاحق

أولاً: ترجمة للشاعر

أحمد مطر

المولد والنشأة:

إنَّ الحديث عن أبي علي –أحمد مطر– هو الحديث عن الجرأة بكلِّ معانيها وتداعياتها؛ فهو الشاعر الذي أنهكته الظروف وأجبرته على الترحال مرغمًا من مكان إلى آخر، يحمل همَّه وهمَّ الأمة العربية من منفى إلى منفى، يُكابد الألم والحرقة.

أحمد مطر من عائلة بسيطة بإحدى ضواحي شطِّ العرب بالقرب من البصرة، وُلد مع بدايات الخمسينيات (١٩٥٤)[١] في قرية التنومة التي كان لها تأثير كبير في نفسيته؛ حيث تنامت أفكاره وصقلت شخصيته، وهو الابن الرابع بين عشرة إخوة، عاش مع عائلته في البصرة قبل الانتقال إلى محلة الأصمعي، وقد "تميزت طفولته وصباه بالفقر والحرمان، والتعثُّر في الدراسة، واللجوء إلى عالم الكتب والثقافة هربًا من الواقع المرير"[٢].

ولج الشاعر عالم الشعر مبكرًا (في سن الرابعة عشر)، ودرس المرحلة المتوسطة بعدما انتقل إلى بغداد، ولم يكن تعليمه مستقرًّا؛ فلم ينلْ أيَّ شهادة أو تأهيل دراسي، ولكن قوة الشعر انفتلت بها مشاعره، ومن الطبيعي ألا تخرج القصيدة في مثل هذا العمر عن نطاق الغزل والإعجاب، ولكن قريحته تغذَّت أكثر من البيئة التي عاش فيها فأبدع في الشعر القومي والسياسي، فحاكت له الظروف خيوطًا لحياة جديدة، وحالت أن يعيش بعواطف الحب والعشق المهذي، وأدرك أن الشعر لا يعني سوى الوجد والهيام والأرق، بل أقحمته في قضايا أكبر وأعمق جعلته يفضح العلاقات المعقدَّة بين الشعب والسلطة، "وعندما فرض عليه الواقع مواجهته بالكلمة، أحاطت به دائرة التهمة في محيط الخوف، اضطر إلى الهرب"[٣] فارًّا من المطاردة التضييق.

---

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٥).

(٢) كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، (ص٤١).

(٣) المرجع نفسه، (ص٤١).

المنفى:

واجه مطر السلطة، ودخل معترك الصراع معها، ونقم عليها كثيرًا، وشارك في الاحتفالات الجماهيريَّة بإلقاء قصائد تحريضيَّة مطوَّلة مشحونة بقوة عالية من الغضب والسخط، وقد تمحورت تلك القصائد في معظمها حول هيمنة الديكتاتوريَّة وظُلم السلطة، ولم تكن مواقفه هذه لتمرَّ بسلام عندما وصلت بتلك القوة إلى مسامع المعنيِّين بالنقد والسخط واللعن، فقد "أصبحت أشعاره الناضجة تقرع الأجراس في كلِّ زاوية من زوايا الوطن العربي، واعتقد كثيرون أن اسم (أحمد مطر) هو اسم مستعار، وراحوا يصنفونه ضمن جنسيات عربية مختلفة، وقد ساهم في تكوين هذه الصورة الغامضة عن الشاعر قضية نفيه ومطاردته من العراق أولًا، ثم من الكويت ثانيًا"[١].

وقد تعرَّض للمساءلة والملاحقة فاضطر إلى مغادرة الوطن عنوة بعدما رصدته الشرطة ولفَّقت له التُّهم، فتوجه إلى الجارة بحثًا عن الأمان، "فقد جاء إلى الكويت في أواخر السبعينات، وانطلق من (القبس) التي أعطته واحتضنته وذاع صيته من يومها، وتولَّى مسؤولية صفحة المنبر الحرِّ، وتحوَّل في عهده إلى منبر حرٍّ تتصارع فيه التيارات الفكرية والأدبية"[٢]، فكانت جريدة القبس الكويتية بذلك متنفَّسًا وثغرة تنفذ منها رسائله إلى السلطة تارة وإلى المواطن العربي تارة أخرى، فكان يتوِّج الجريدة بلافتة من لافتاته الانتحارية.

وفي القبس التقى بالرسام الفلسطيني (ناجي العلي) "ليجد كل منهما في الآخر توافقًا نفسيًّا واضحًا، فقد كان كلاهما يعرف غيبًا أنَّ الآخر يكره ما يكره ويحبُّ ما يحبُّ.. إذ الروابط بينهما كانت تقوم على الصدق والعفوية ووحدة الشعور بالمأساة"[٣]، وكان مطر يبدأ الصفحة الأولى بلافتة، ويختمها العلي بلوحته الكاريكاتيريَّة الساخرة في الصفحة الأخيرة، وهنا تكرَّرت المأساة فلهجتهما أثارت حفيظة السلطات العربية، "الأمر الذي أدى إلى صدور قرار بنفيهما معًا من الكويت، حيث ترافق الاثنان من منفى إلى منفى"[٤].

---

(١) كمال أحمد غنيم، الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، (ص٤٢).

(٢) عليان حمزة، وجه في الأحداث، لافتات أحمد باقية، جريدة القبس الكويتية، ٢٠١٦م، (ص٣).

(٣) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٨).

(٤) السابق، (ص٧-٨).

واستقر مطر والعليُّ بلندن مع مطلع الثمانينات ليُمضيا الأعوام الطويلة بعيدًا عن الوطن والأهل في صراع مع الحنين والوجع، وتفاقم الألم عند مطر بعدما فقد صديقه ناجي العلي فدخل في غربة أخرى "مرسخًا حروف وصيته في كلِّ لافتة يرفعها"(١).

مذهبه الأدبي واتجاهه الفكري:

أحمد مطر شاعر النهرين، وهو جدير بذلك ليس احتفاء بالمكان فحسب، بل حتى الزمان المنساب مع قطرات نهري دجلة والفرات الذي أسهم في نثر ذرات الندى على جبين أبيٍّ وأنوف، وتجاوز مطر المراحل الأولى للنظم، "ودخل المعترك السياسي من خلال مشاركته في الاحتفالات العامة بإلقاء قصائده على المنصة مشحونة بقوة عالية من التحريض، وتتمحور حول موقف المواطن من السلطة"(٢)، فعبَّر عن الواقع الذي يعيشه العالم العربي والأمة على جميع الأصعدة، وقد أعلن أحمد مطر بدخوله هذا المعترك المشحون أنه لم ينتمِ إلى أيِّ حزب أو طائفة، بل دولته الوحيدة وحزبه الوحيد هو العدل والحق بلا رقابة ولا شرطة، "فللشاعر انتماء واضح لا يحيد عنه؛ حيث إنه ينتمي إلى الأمة، لا لحزب أو قبيلة أو سلطة معينة، فالشاعر في تصوُّره ليس ناطقًا بلسان حال القبيلة، بل ناطق بلسان حال أمته كلها، والإنسانية بأسرها"(٣)، وقد كان خطابه يُذهل السامع لتماسِّه مع الجرح الدامي والمحن التي تتخبَّط فيها الشعوب العربية، فتميَّز بأنه أسقط كل النظرات النمطية للشعر؛ كالتواتر، والمباشرة المقيتة التي لا تشويق فيها ولا روح، وألهبَ الساحة الفنية بلافتاته المواكِبة للأوضاع.

والحقيقة القائمة أنَّ أيَّ دراسة حول العمل الفني المطري تتطلب اجتهادًا للوقوف الجيد على أفكاره وأيديولوجيته البعيدة عن كلِّ المزالق الأيديولوجية السياسيَّة، والأبعاد المختلفة التي يُسطِّر من خلالها الشاعر عناوين السلام والأمن والعدالة الاجتماعية التي يناشدها في هذا العالم المنهوك، "وسرُّ ذلك في أن شعره يلبِّي حاجة الجماهير المحرومة

(١) أحمد مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، (ص٥).
(٢) السابق، (ص٧-٨).
(٣) كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، (ص٤٢).

للتعبير عن سخطهم على الحكام وظلم السياسة، بإدانته للوضع العربي، ورفضه للصهيونية، ودفاعه عن القضية الفلسطينية، بل دفاعه عن كلِّ المقهورين"[١].

يقول:

كفرتُ بالفصحى التي تحبل وهي عاقر

كفرتُ بالشعر الذي لا يُوقف الظلم، ولا يحرِّك الضمائر.

وهو شاهد على مراحل انتقالية عرفتها الأمة العربية من ضعف وهوان جرَّاء الصراعات الداخلية والخارجية، وما عقبها من مشاكل؛ سواء ما خلَّفه الاستعمار أو الأنظمة المتخبِّطة في كثير من العُقد والأزمات، فكانت تلك اللحظات الحرجة التي يئنُّ تحتها العالم العربي مصدرَ إلهامِ الشاعر؛ فعبَّر بكلَّ قوة عن رفضه وسخطه لما يجري في الأوساط السياسية والاجتماعية.

(١) سمير خليل، تقويل النص: تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥م، (ص١٢١).

ثانيًا: ترجمة الديوان

الأعمال الشعرية الكاملة.

تأليف: أحمد مطر.

إعداد وتقديم: مؤمن المحمدي.

الإشراف العام: ياسر رمضان.

الناشر: دار الحياة للنشر والتوزيع– القاهرة.

التنفيذ الفني: رواق.

رقم الإيداع :٢٠١١/٣٧٥١٤.

* يحتوي الديوان على: لافتات١ – لافتات٢ – لافتات٣ – لافتات٤ – لافتات٥ – لافتات٦ – لافتات٧ – العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول – ديوان الساعة – إني المشنوق أعلاه – الجهات الأربعة اليوم جنوب.

* يحتوي الديوان على قرابة ٤٩٢ قصيدة.

الفهارس الفنيَّة

وتتضمن الأنواع الآتية :

- فهرس الآيات القرآنية.
- فهرس الأحاديث النبوية.
- فهرس الألفاظ والمصطلحات
- فهرس الأعلام.
- فهرس المصادر والمراجع.
- فهرس الموضوعات.

فهرس الآيات القرآنية

فهرس الآيات القرآنية

م	الآية	اسم السورة	رقم الآية	رقم الصفحة
١	﴿أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا﴾	آل عمران	٤١	٢٢٩
٢	﴿وَلَا تَحْسَبَنَّ ٱلَّذِينَ قُتِلُوا۟ فِى سَبِيلِ ٱللَّهِ أَمْوَٰتًۢا ۚ بَلْ أَحْيَآءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ ﴿١٦٩﴾﴾	آل عمران	١٦٩	٣٨٦
٣	﴿إِذْ تَسْتَغِيثُونَ رَبَّكُمْ فَٱسْتَجَابَ لَكُمْ أَنِّى مُمِدُّكُم بِأَلْفٍ مِّنَ ٱلْمَلَٰٓئِكَةِ مُرْدِفِينَ﴾	الأنفال	٩	٧٨
٤	﴿فَلَمَّا سَمِعَتْ بِمَكْرِهِنَّ أَرْسَلَتْ إِلَيْهِنَّ وَأَعْتَدَتْ لَهُنَّ مُتَّكَـًٔا وَءَاتَتْ كُلَّ وَٰحِدَةٍ مِّنْهُنَّ سِكِّينًا وَقَالَتِ ٱخْرُجْ عَلَيْهِنَّ ۖ فَلَمَّا رَأَيْنَهُۥٓ أَكْبَرْنَهُۥ وَقَطَّعْنَ أَيْدِيَهُنَّ وَقُلْنَ حَٰشَ لِلَّهِ مَا هَٰذَا بَشَرًا إِنْ هَٰذَآ إِلَّا مَلَكٌ كَرِيمٌ ﴿٣١﴾﴾	يوسف	٣١	٤٥
٥	﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا ٱلذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُۥ لَحَٰفِظُونَ﴾	الحجر	٩	١١٢
٦	﴿وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تُرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ ﴿٦﴾﴾	النحل	٦	٤٤
٧	﴿قَالَ هَٰذَا فِرَاقُ بَيْنِى وَبَيْنِكَ﴾	الكهف	٧٧	٢٧٧
٨	﴿وَهُزِّىٓ إِلَيْكِ بِجِذْعِ ٱلنَّخْلَةِ تُسَٰقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا ﴿٢٥﴾﴾	مريم	٢٥	١٩١
٩	﴿وَمِنَ ٱلنَّاسِ مَن يَعْبُدُ ٱللَّهَ عَلَىٰ حَرْفٍ ۖ فَإِنْ أَصَابَهُۥ خَيْرٌ ٱطْمَأَنَّ بِهِۦ ۖ وَإِنْ أَصَابَتْهُ فِتْنَةٌ ٱنقَلَبَ عَلَىٰ وَجْهِهِۦ خَسِرَ ٱلدُّنْيَا وَٱلْءَاخِرَةَ ۚ ذَٰلِكَ هُوَ ٱلْخُسْرَانُ ٱلْمُبِينُ ﴿١١﴾﴾	الحج	١١	١٩٦
١٠	﴿فَٱتَّخَذْتُمُوهُمْ سِخْرِيًّا حَتَّىٰٓ أَنسَوْكُمْ ذِكْرِى وَكُنتُم مِّنْهُمْ تَضْحَكُونَ ﴿١١٠﴾﴾	المؤمنون	١١٠	٢١١، ٢١٣
١١	﴿تَبَارَكَ ٱلَّذِى نَزَّلَ ٱلْفُرْقَانَ عَلَىٰ عَبْدِهِۦ لِيَكُونَ لِلْعَٰلَمِينَ نَذِيرًا ﴿١﴾﴾	الفرقان	١	٢٧٧
١٢	﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾ وَأَنَّهُمْ يَقُولُونَ مَا لَا يَفْعَلُونَ﴾	الشعراء	٢٢٣: ٢٢٦	٥٤
١٣	﴿فَخَرَجَ عَلَىٰ قَوْمِهِۦ فِى زِينَتِهِۦ ۖ قَالَ ٱلَّذِينَ يُرِيدُونَ ٱلْحَيَوٰةَ ٱلدُّنْيَا يَٰلَيْتَ لَنَا مِثْلَ مَآ أُوتِىَ قَٰرُونُ إِنَّهُۥ لَذُو حَظٍّ عَظِيمٍ ﴿٧٩﴾﴾	القصص	٧٩	٤٥
١٤	﴿وَمَا عَلَّمْنَٰهُ ٱلشِّعْرَ وَمَا يَنۢبَغِى لَهُۥٓ ۚ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْءَانٌ مُّبِينٌ ﴿٦٩﴾﴾	يس	٦٩	٥٤
١٥	﴿وَإِذَا رَأَوْا۟ ءَايَةً يَسْتَسْخِرُونَ ﴿١٤﴾﴾	الصافات	١٤	٢١٣
١٦	﴿فَلَمَّا بَلَغَ مَعَهُ ٱلسَّعْىَ قَالَ يَٰبُنَىَّ إِنِّىٓ أَرَىٰ فِى ٱلْمَنَامِ أَنِّىٓ أَذْبَحُكَ فَٱنظُرْ مَاذَا تَرَىٰ﴾	الصافات	١٠٢	١٩٢

م	الآية	اسم السورة	رقم الآية	رقم الصفحة
١٧	﴿ إِنَّ هَٰذَا لَهُوَ ٱلْبَلَٰٓؤُا۟ ٱلْمُبِينُ ﴿١٠٦﴾ وَفَدَيْنَٰهُ بِذِبْحٍ عَظِيمٍ ﴿١٠٧﴾ ﴾	الصافات	١٠٦، ١٠٧	
١٨	﴿ فَأَمْسِكُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ أَوْ فَارِقُوهُنَّ بِمَعْرُوفٍ ﴾	الطلاق	٢	٢٧٧
١٩	﴿ يَقُولُ ٱلْإِنسَٰنُ يَوْمَئِذٍ أَيْنَ ٱلْمَفَرُّ ﴿١٠﴾ كَلَّا لَا وَزَرَ ﴿١١﴾ ﴾	القيامة	١٠، ١١	١٩٩
٢٠	﴿ كَلَّآ إِذَا بَلَغَتِ ٱلتَّرَاقِىَ ﴿٢٦﴾ وَقِيلَ مَنْ ۜ رَاقٍ ﴿٢٧﴾ وَظَنَّ أَنَّهُ ٱلْفِرَاقُ ﴿٢٨﴾ ﴾	القيامة	٢٦: ٢٨	٢٧٧
٢١	﴿ تَتْبَعُهَا ٱلرَّادِفَةُ ﴾	النازعات	٧	٧٨
٢٢	﴿ وَإِذَا ٱلْمَوْءُۥدَةُ سُئِلَتْ ﴿٨﴾ بِأَىِّ ذَنۢبٍ قُتِلَتْ ﴿٩﴾ ﴾	التكوير	٨، ٩	٢٠٠
٢٣	﴿ هَلْ أَتَىٰكَ حَدِيثُ ٱلْجُنُودِ ﴿١٧﴾ فِرْعَوْنَ وَثَمُودَ ﴿١٨﴾ ﴾	البروج	١٧، ١٨	٢٧٣
٢٤	﴿ أَفَلَا يَنظُرُونَ إِلَى ٱلْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ ﴿١٧﴾ وَإِلَى ٱلسَّمَآءِ كَيْفَ رُفِعَتْ ﴿١٨﴾ وَإِلَى ٱلْجِبَالِ كَيْفَ نُصِبَتْ ﴿١٩﴾ وَإِلَى ٱلْأَرْضِ كَيْفَ سُطِحَتْ ﴿٢٠﴾ ﴾	الغاشية	١٧: ٢٠	٤٤
٢٥	﴿ وَٱلْعَصْرِ ﴿١﴾ إِنَّ ٱلْإِنسَٰنَ لَفِى خُسْرٍ ﴿٢﴾ ﴾	العصر	١، ٢	١٩٧
٢٦	﴿ تَبَّتْ يَدَآ أَبِى لَهَبٍ وَتَبَّ ﴿١﴾ مَآ أَغْنَىٰ عَنْهُ مَالُهُۥ وَمَا كَسَبَ ﴿٢﴾ ﴾	المسد	١، ٢	١٩٥

فهرس الأحاديث النبوية

فهرس الأحاديث النبوية

م	طرف الحديث	رقم الصفحة
١	"السِّواكُ مَطْهَرَةٌ للفَمِّ مَرْضَاةٌ للرَّبِّ"	٢٠٤
٢	"إنَّ اللهَ جَميلٌ يُحبُّ الجمال"	٤٥
٣	"كُلُّكم راعٍ وكلُّكم مسئولٌ عن رعيَّته"	٢٠١، ٢٠٢
٤	"مَا أَسْكَرَ كَثيرُهُ فَقَليلُهُ حَرَامٌ"	٢٠٤
٥	"متى استعبدتم الناس وولدتهم أمهاتهم أحرارًا"	٣٣٣
٦	"وَفِّروا اللِّحَى وحُفُّوا الشَّوارِب"	٢٠٣

فهرس المصطلحات والألفاظ

فهرس المصطلحات والألفاظ

م	المصطلحات والألفاظ	رقم الصفحة
١	الاختزال	٩١
٢	الإستطيقا	٢٧
٣	الاستفهام	١١٨
٤	الأسلوب	١٠٦
٥	الالتفات	١٢٧
٦	الأمر	١١٥
٧	الأيديولوجيا	٦١
٨	الإيقاع	١٣٤
٩	البناء التوقُّعي	٢٧٠
١٠	التَّباب	١٩٥
١١	الترادف	٧٨
١٢	تراسل الحواسُّ	٢٥٠
١٣	التشبيه	٢٥٣
١٤	التضاد	٨٢
١٥	التكرار	١٥٠
١٦	التَّناصُّ	١٨٨
١٧	التَّناصُّ الإيقاعيُّ	١٤٥
١٨	التَّوازي	١٦٥
١٩	التورية	١٧٨
٢٠	جناس الاشتقاق	١٦٠
٢١	الجُوقة	٢٦٧

م	المصطلحات والألفاظ	رقم الصفحة
٢٢	الحذف	١٢٠
٢٣	الحوار	١٩١
٢٤	خط ماجلان	٢٦١
٢٥	دشداشات	٢٠٤
٢٦	الدِّلالة	١٨٧
٢٧	الرمزية	٢٢٨
٢٨	الرَّويِّ	١٨٥
٢٩	السُّخرية	٢١١
٣٠	الشرط	١١١
٣١	الصورة الحسيَّة	٢٤٣
٣٢	الصورة الذِّهنيَّة	٢٤٣
٣٣	الصورة الشعرية	٢٣٨
٣٤	الفكاهة	٢١٢
٣٥	الفيثاغورثيون	٣٢
٣٦	القافية	١٨٠
٣٧	اللافتة	٩٣
٣٨	اللغز	٢١١
٣٩	المأساة	٣٣
٤٠	المثل	٢٠٩
٤١	المفارقة	٢٧٦
٤٢	النداء	١٠٩
٤٣	النفي	١٠٦
٤٤	النهي	١١٣

فهرس الأعلام

فهرس الأعلام

م	العلم	رقم الصفحة
١	إبراهيم أنيس	١٨١، ١٨٥
٢	إبراهيم زولي	٩٢، ٩٣
٣	إبراهيم طه أحمد	٤٥
٤	ابن الأثير	١٢١
٥	ابن الخطاب	٣٣٣
٦	ابن الرومي	٤
٧	ابن المعتز	١٢٨
٨	ابن جني	١٢٠، ١٢١
٩	ابن زريق البغدادي	١٧
١٠	ابن سينا	٤
١١	ابن طباطبا العلوي	٣٠٥
١٢	ابنُ عربي	٤٨
١٣	ابن قتيبة	٣٠٦، ٣٤٠
١٤	ابن وهب	١٢٨
١٥	أبو البقاء الرندي	٣٦١
١٦	أبو الحسن علي بن عيسى الرماني	٧٨
١٧	أبو العلاء المعري	٥٥، ٢٠٧
١٨	أبو تمام	٤
١٩	أبو جهل	٢٣٦
٢٠	أبو حيان التوحيدي	٤٦، ٤٧
٢١	أبو فراس	٣١٢
٢٢	أبو لهب	١٩٥، ٢٣٦

م	العلم	رقم الصفحة
٢٣	أبو نواس	٤
٢٤	أبو هلال العسكري	٧٩
٢٥	إحسان عباس	٢٣٨
٢٦	أحمد أمين	٣٠
٢٧	أحمد عبد الغفار	٧٩
٢٨	الأخفش	١٤١، ١٤٢، ٢١٣
٢٩	إدوارد هانزليك	١٩
٣٠	أدونيس	٥، ١٦، ٥٥، ٥٧، ٣٨١، ٣٨٣
٣١	أرسطو	٢١، ٢٣، ٣٣، ٥٤، ١٣٥
٣٢	أرطأة بن سهية	٣٤٠
٣٣	أرنست كاسير	٥٣
٣٤	الأزهريُّ	٢١٣
٣٥	إسحاق رابين	١١٧
٣٦	أفلاطون	٢٨، ٣٠، ٣١، ٣٥، ٤٨، ٥٣، ٦٢
٣٧	أفلوطين	٢٨، ٣٥، ٣٦
٣٨	ألكسندر بومغارتن	٤٠
٣٩	امرئ القيس	٢٠٧
٤٠	أمل دنقل	٣٨١، ٣٩٦
٤١	أنطوان دستوت دي تراسي	٦٤
٤٢	ستيفن أولمان	٧٩
٤٣	إيليا حاوي	٢٢٨
٤٤	باتريك كوانتين	٦٥

م	العلم	رقم الصفحة
٤٥	بارث	١٨٨
٤٦	باومجارتن	٢٧
٤٧	البحتري	٣١٢
٤٨	بدر شاكر السياب	٣٨١
٤٩	برجسون	١٩
٥٠	برونست	١٩
٥١	بريمون	١٩
٥٢	بنكس	٦١
٥٣	بودلير	٢٢٨، ٢٥٠
٥٤	بولس	٢٠٥
٥٥	البياتي	٤، ١٧، ٣٩٦
٥٦	بير كورتي	٢١
٥٧	بيكر	٦٤
٥٨	جابر عصفور	٣٠٥
٥٩	الجاحظ	٢٣، ٥١، ٣٠٤
٦٠	جبران	٤
٦١	عبد القاهر الجرجاني	٧٦، ١٢١، ٢٤١، ٣٠٦، ٣٠٧
٦٢	القاضي الجرجاني	٢٤٢
٦٣	جلجامش	٣٨٠
٦٤	الجواهري	١٧
٦٥	جوتفريد	٦٣
٦٦	جورج سانيتانا	٢٥
٦٧	جوليا كريستيفا	١٨٨
٦٨	جيد	١٩

م	العلم	رقم الصفحة
٦٩	جيرار جينيت	١٨٨
٧٠	الحاتمي	١٢٨
٧١	حازم القرطاجني	٢٤٠، ٣٠٧
٧٢	حسان بن ثابت	٣١١
٧٣	الخليل	٥، ٧، ١٣٤، ١٤٠، ١٨٠
٧٤	خليل حاوي	٥٦
٧٥	دافيد هيوم	٢٣
٧٦	درويش	٣٨١، ٣٩٦
٧٧	دريد بن الصمة	٣١٠
٧٨	الدماميني	١٨٥
٧٩	دولا كروا	٥٥
٨٠	دي سوسير	٥٥
٨١	ديكارت	٥٣
٨٢	ديكارت فاليري	٥٥
٨٣	رامبو	٢٢٨
٨٤	روبير لوث	١٦٥
٨٥	روبير ياوس	١٨٨
٨٦	روجر فراي	١٩
٨٧	رومان جاكبسون	١٦٥
٨٨	زكريا تامر	٢١٦
٨٩	الزمخشري	١٢٠
٩٠	سقراط	٢٨، ٢٩، ٣٠
٩١	سوليير	١٨٨
٩٢	سيبويه	٧٨

م	العلم	رقم الصفحة
٩٣	سيد قطب	٣٠٩
٩٤	سيف الدولة الحمداني	٣٦١
٩٥	السيوطي	٧٩
٩٦	الشابي	٣٨١
٩٧	شكري عيَّاد	١٨٠
٩٨	شلنج	٣٩
٩٩	شمس الدين الكوفي	٣٦١
١٠٠	الشنفرى	٣١١
١٠١	شوبنهاور	٤١، ٤٢
١٠٢	شوقي ضيف	٣٠٧
١٠٣	صفي الدين الحلي	١٤٨، ١٥٣، ٢٠٨
١٠٤	صلاح عبد الصبور	٣٩٦، ٣٩٧
١٠٥	صلاح فضل	٢٢
١٠٦	طرفة بن العبد	١٧
١٠٧	طه حسين	٢
١٠٨	عبد الرحمن شكري	٣٨١
١٠٩	عبد الملك بن مروان	٣٤٠
١١٠	عبده بدوي	١٤٨
١١١	عز الدين إسماعيل	٣٩٧
١١٢	الغزالي	٤٦، ٤٩، ٦٣
١١٣	فاجنر	٤٢
١١٤	فخر الدين الرازي	٧٩
١١٥	الفرَّاء	٢١٣
١١٦	فرناندو ماجلان	٢٦١
١١٧	فرويد	٦٢

م	العلم	رقم الصفحة
١١٨	فريدريك نيتشه	٤٢
١١٩	فلوبير	٢٠، ٢٥
١٢٠	فهد بن عبد العزيز	١٧٩
١٢١	فيثاغورث	٣٢
١٢٢	القباني	٣٨١
١٢٣	قدامة بن جعفر	٣٠٦
١٢٤	القديس أوغسطين	٢١
١٢٥	كارل مانهايم	٦٥
١٢٦	كافور	٣١٣
١٢٧	كانط	٢١، ٣٧، ٣٩، ٦٣
١٢٨	كليف بل	١٩
١٢٩	كولردج	٣١٤
١٣٠	كونديالك	٦٤
١٣١	لوكنت ليل	١٩
١٣٢	ماركس	٦٢، ٦٦
١٣٣	مالا راميه	٢٢٨
١٣٤	مالرو فاليري	١٩
١٣٥	المتنبي	١٧، ٣١٢، ٣١٣، ٣٦١
١٣٦	محمد الماغوط	١٧
١٣٧	محمد قطب	٤٤
١٣٨	محمود عبَّاس العقاد	٢١٢، ٢١٦
١٣٩	مظفر النواب	١٧
١٤٠	الموبز كوليه	٢٣
١٤١	ميخائيل نعيمة	٨، ٣٠٧، ٣٠٨

م	العلم	رقم الصفحة
١٤٢	ميرلونتي	٥٥
١٤٣	ميشال فوكوه	١٨٨
١٤٤	النابغة الذبياني	٣١٢
١٤٥	نابليون	٦٥
١٤٦	ناجي العلي	١٧٣، ٣٢٦، ٤١٤، ٤١٥
١٤٧	نازك الملائكة	٥، ٧، ١٤٢، ٣٩٦
١٤٨	هانس	١٨٨
١٤٩	هايدجر	٣
١٥٠	هنري برغسون	٢١٤
١٥١	هولدرلين	٥٩
١٥٢	هوميروس	٤٢، ٥٣
١٥٣	هيجل	٣٩، ٤٠، ٥٧، ٦٢
١٥٤	يوهان	٦٣

فهرس المصادر والمراجع

فهرس المصادر والمراجع

المصادر والمراجع العربية :

١) إبتسام أحمد حمدان، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي في العصر العباسي، مراجعة: د. أحمد عبد الله فرهود، دار القلم العربي، حلب- سوريا، ط١، ١٩٩٧م.

٢) إبراهيم أنيس:

أ- الأصوات اللغوية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٦، ١٩٨١م.

ب- موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط٢، ١٩٥٣م.

٣) إبراهيم زكريا، أبو حيان التوحيدي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، ط٣٥، (د.ت).

٤) إبراهيم زولي، النص الجديد أدار ظهره للخطاب القديم، زكي الصدير، العرب، (العدد ١٠٥)، سنة ٢٠١٥م.

٥) إبراهيم طه أحمد، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، المكتبة العربية، بيروت- لبنان، ١٩٨١م.

٦) إبراهيم مصطفى إبراهيم، إحياء النحو، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٥١م.

٧) ابن الأثير ضياء الدين نصر الله بن محمد بن محمد بن عبد الكريم، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: د. أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، دار الرفاعي، الرياض، ط٢، ١٤٠٣هـ.

٨) أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي: أساطير ورموز الفكر الإنساني، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس- لبنان، ط١، ٢٠٠٦م.

٩) أحمد الشايب، تاريخ الشعر السياسي إلى منتصف القرن الثاني، دار القلم، بيروت، ط٥، ١٩٧٦م.

١٠) أحمد شرفي الرفاعي، الشعر الوطني الجزائري من سنة ١٩٢٥ إلى سنة ١٩٥٤، دار الهدى، الجزائر، ٢٠٠١م.

١١) أحمد طاهر حسنين، الأسلوبية العربية: دراسة تطبيقية، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م.

١٢) أحمد عبد الرحمن حماد، العلاقة بين اللغة والفكر: دراسة للعلاقة اللزومية بين الفكر واللغة، دار المعرفة الجامعية، ١٩٨٥م.

١٣) أحمد محمد الحوفي، أدب السياسة في العصر الأموي، دار النهضة للطبع والنشر، مصر، ١٩٧٩م.

١٤) أحمد مطر:

أ- الأعمال الكاملة، الإسراء للنشر، نابلس- فلسطين، ٢٠١٥م.

ب- الأعمال الكاملة، إعداد وتقديم: مؤمن المحمدي، دار الحياة للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١١م.

١٥) أحمد مطلوب وكامل حسين البصير، البلاغة والتطبيق، دار الكتب، جامعة الموصل، ط٢، ١٩٩٩م.

١٦) أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م.

١٧) الأخضر جمعي، اللفظ والمعنى في التفكير النقدي والبلاغي عند العرب، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق- سوريا، ٢٠٠١م.

١٨) أدونيس:

أ- زمن الشعر، دار الساقي للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط٣، (٢٠٠٥).

ب-مقدمة ديوان الشعر العربي، دار العودة، بيروت، ١٩٧١م.

١٩) أميرة حلمي مطر:

أ- مدخل إلى علم الجمال وفلسفة الفن، دار التنوير للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ٢٠١٣م.

ب- مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٨٩م.

ج- فلسفة الجمال: أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

٢٠) امرؤ القيس، ديوانه، شرحه: عبد الرحمن المصطفاوي، مطبعة ثامن الحجج، سوريا، ط١، ١٤٢٥هـ.

٢١) أنيس فريحة، نظريات في اللغة، دار الكتاب، بيروت، ١٩٧٣م.

٢٢) إيليا الحاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، سلسلة الثقافة حق الجميع، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠.

٢٣) أيوب سمير، تأثيرات الأيديولوجيا في علم الاجتماع، معهد الإنماء القومي، بيروت، ط١، ١٩٨٣م.

٢٤) البخاري محمد بن إسماعيل، الجامع المسند الصحيح المختصر في أمور النبي ﷺ وسننه وأيامه (صحيح البخاري)، تحقيق وتعليق: الشيخ عبد العزيز بن باز، دار الفكر، بيروت- لبنان.

٢٥) بكري خليل، الأيديولوجيا والمعرفة، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٢م.

٢٦) جابر عصفور:

أ- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٣، ١٩٩٢م.

ب- مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي- مجموعة أعمال جابر العصفور، دار الكتاب اللبناني، ط١، ٢٠٠٣م.

٢٧) الجاحظ عمرو بن بحر أبو عثمان:

أ- البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط٧، ١٤١٨هـ/ ١٩٨٨م.

ب- الحيوان، دار إحياء العلوم، القاهرة، ط٣، ١٩٥٥م.

٢٨) الجرجاني الشريف علي بن محمد، التعريفات، دار إحياء التراث العربي، بيروت – لبنان، ط١، ٢٠٠٣م.

٢٩) الجرجاني عبد القاهر:

أ- أسرار البلاغة، مطبعة المدني، مصر، ط١، ١٩٩١م.

ب- دلائل الإعجاز، المكتبة العصرية، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.

٣٠) ابن جني أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي:

أ- الخصائص، تحقيق: محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٥٢م.

ب- كتاب العروض، تحقيق: أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط١، ١٩٨٧م.

٣١) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط١، ١٩٨٤م.

٣٢) جوزيف الهاشم وأحمد أبو حامة وإيليا حاوي، المفيد في الأدب العربي، المكتب التجاري للطباعة والتوزيع والنشر، بيروت، ط١، ١٩٦٤م.

٣٣) حاتم الصكر، ما لا تؤيده الصفة، بحث في الإيقاع والإيقاع الداخلي في قصيدة النثر خاصة، مهرجان المربد الشعري، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٩م.

٣٤) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط٣، ١٩٨٦.

٣٥) حسني عبد الجليل يوسف، المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ٢٠٠٥م.

٣٦) حسين الصديق، فلسفة الجمال ومسائل الفن عند أبي حيان التوحيدي، دار القلم العربي، حلب- سوريا، ط١، ٢٠٠٣.

٣٧) أبو حيان التوحيدي علي بن محمد بن العباس، الهوامل والشوامل، تحقيق: سيد كسروي، دار الكتب العلمية، بيروت-لبنان، ط١، ١٤٢٢هـ/٢٠٠١م.

٣٨) خالد سليمان، المفارقة والأدب، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ١٩٩٩م.

٣٩) الخطيب التبريزي يحيى بن علي الشيباني، الكافي في العروض والقوافي، تحقيق: حميد سعيد الخالصي، مطبعة شفيق، بغداد، (د.ط)، ١٩٨٢م.

٤٠) الخطيب القزويني جلال الدين أبو عبد الله محمد بن عبد الله بن عمر:

أ- الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، وضع حواشيه إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٣.

ب- شرح التلخيص في علوم البلاغة، تحقيق: محمد هاشم دويدري، دار الجبل للطبع والنشر، ط١، ١٩٩٧م.

٤١) ابن خلدون عبد الرحمن بن محمد، مقدمة ابن خلدون، تحقيق: علي عبد الوافي، دار نهضة مصر، القاهرة، ط٣، (د.ت).

٤٢) أبو داود السجستاني سليمان بن الأشعث، السُنن، تحقيق: صدقي محمد جميل العطّار، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ٢٠٠١.
٤٣) دريد يحيى الخواجة، وظيفة الشعر الجمالية بين قطبي المنفعة والمتعة، اتحاد الكتاب العرب للنشر، دمشق- سوريا، ١٩٩٩.
٤٤) ديزيرة سقال، من الصورة الشعرية إلى الفضاء الشعري، دار الفكر اللبناني، ط١، ١٩٩١م.
٤٥) الذهبي اليوسفي، الأدب والأيديولوجيا في النقد العربي الحديث، الدار المتوسطية للنشر، تونس، ط١، ٢٠١٦.
٤٦) رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقاتها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠٠٦م.
٤٧) راغب نبيل، موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط١، ٢٠٠٣م.
٤٨) ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وأدبه ونقده، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ٢٠٠٠م.
٤٩) رمضان حيوني، الاغتراب في شعر محمد الماغوط، دار الأيام، عمان- الأردن، ط١، ٢٠١٥م.
٥٠) زكي نجيب محمود، فلسفة وفن، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣م.
٥١) الزمخشري جار الله محمود بن عمرو بن أحمد، أساس البلاغة، تحقيق: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية للنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٨.
٥٢) أبو السعود محمد بن محمد بن مصطفى العمادي، إرشاد العقل السليم إلى مزايا القرآن الكريم، دار المصحف، القاهرة، (د.ت).
٥٣) سعيد توفيق، معنى الجميل في الفن: مدخل إلى موضوع علم الجمال، مكتبة النقد الأدبي بالدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط١، ٢٠١٥م.
٥٤) سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥م.
٥٥) سلمان هادي آل طعمة، رواد الشعر الحر في العراق، دار البلاغة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٢م.
٥٦) سمير خليل، تقويل النص: تفكيك لشفرات النصوص الشعرية والسردية والنقدية، دار غيداء للنشر والتوزيع، ٢٠١٥م.
٥٧) سناء حميد العبيدي، نحو منهج جديد في البلاغة والنقد الأدبي، منشورات جامعة قاريونس، بنغازي- ليبيا، ط١، ١٩٩٨م.
٥٨) سوزان عكازي، السخرية في مسرح أنطوان غندور، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس-لبنان، ١٩٩٩م، (د.ت).

٥٩) سيبويه عمرو بن عثمان، الكتاب، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥م.

٦٠) السيد أحمد عبد الغفار، التصور اللغوي عند الأصوليين، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط١، ١٩٨١م.

٦١) سيد قطب:

أ- التصوير الفني في القرآن الكريم، دار الشروق للطباعة، القاهرة، ط١٨، ٢٠٠٦.

ب- النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ط٥، ١٩٨٣.

٦٢) السيوطي جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر:

أ- المزهر في علوم اللغة وأنواعها، شرحه وضبطه وصححه وعلق على حواشيه: محمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر، بيروت، (د. ط).

ب- همع الهوامع في شرح جمع الجوامع في اللغة العربية، تحقيق: د. عبد العال سالم مكرم، المجلد الأول، مؤسسة الرسالة، بيروت، لبنان، ط١، ١٤٢٧هـ.

٦٣) شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي دراسة سيكولوجية التذوق الفني، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد ٢٦٧ لسنة ١٩٧٨م.

٦٤) شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠٥م.

٦٥) شمس واقف زاده، الأدب الساخر: أنواعه وتطوره مدى العصور الماضية، فصلية دراسات الأدب المعاصر، (السنة الثالثة)، (العدد الثاني عشر)، طهران- إيران، ٢٠١١.

٦٦) شوقي ضيف، في النقد الأدبي، دار المعارف، مصر، ط٢، ١٩٦٦م.

٦٧) صالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام ١٩٤٨م: دراسة نقدية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط١، ١٩٧٩م.

٦٨) صفاء خلوصي، فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المثنى، بغداد، ط٥، ١٩٧٧م.

٦٩) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر، دار اقرأ، بيروت- لبنان، ١٩٨١م.

٧٠) صلاح فضل:

أ- علم الأسلوب و مبادئه و إجراءاته، دار الشروق للطبع والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٨.

ب- مناهج النقد المعاصر، دار الأطلس، القاهرة، ط٤، ٢٠٠٥م.

٧١) ابن طباطبا العلوي محمد بن أحمد بن محمد بن أحمد، عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٠م.

٧٢) طراد الكبيسي، كتاب المنزلات (منزلة القراءة)، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط١، ١٩٩٦م.

٧٣) طلعت أبو العزم، الرؤية الرومانسية للمصير الإنساني لدى الشاعر العربي الحديث، دار عين للدراسات، القاهرة، ١٩٩٥م.

٧٤) طه وادي، جماليات القصيدة المعاصرة، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠.

٧٥) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت- لبنان، ط٣، ١٩٨٣م.

٧٦) عباس محمود العقاد:

أ- ابن الرومي، حياته من شعره، منشورات المكتبة العصرية، صيدا- بيروت، ط١، ١٩٨٢م.

ب- دراسات في المذاهب الأدبية والاجتماعية، وكالة الصحافة العربية ناشرون، مصر، ٢٠١٨.

ج- ساعات بين الكتب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط٤، ١٩٦٨م.

د- اللغة الشاعرة: مزايا الفن والتعبير في اللغة العربية، مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة- مصر، ٢٠١٢.

هـ- جحا الضاحك المضحك، دار الكتاب العربي، بيروت-لبنان، ط١، ١٩٨٦م.

٧٧) عبد الحليم حنفي، شعر الصعاليك منهجه وخصائصه، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٧م.

٧٨) عبد الحميد هيمه، البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة للطباعة والنشر، الجزائر، ١٩٩٨م.

٧٩) عبد الرحمن بدوي، الإنسانية والوجودية في الفكر العربي، دار القلم، بيروت، ١٩٨٢م.

٨٠) عبد الرحمن محمد القعود، الإبهام في شِعر الحداثة: العوامل والمظاهر وآليات التأويل، سلسلة عالم المعرفة، رقم٢٧٩، مطابع السياسة، الكويت، ٢٠٠٢م.

٨١) عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية: نحو بديل ألسني في النقد العربي، دار سعاد الصباح للطباعة، الكويت، ط٤، ١٩٩٣م.

٨٢) عبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٨٠م.

٨٣) عبد القادر الغزالي، اللسانيات ونظرية التواصل، رومان جاكبسون أنموذجًا، دار الحوار، اللاذقية- سوريا، ط١، ٢٠٠٣م.

٨٤) عبد القادر فيدوح، الجمالية في الفكر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

٨٥) عبد الكريم راضي جعفر، رماد الشعر: دراسة في البنية الموضوعية والفنية للشعر الوجداني الحديث في العراق، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٨م.

٨٦) عبد الله العروي، مفهوم الأيديولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٤، ١٩٨٨م.

٨٧) عبد الله محمد الغذامي:

أ- الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية: قراءة نقدية لنموذج إنساني معاصرٍ، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، النادي الأدبي الثقافي، المملكة العربية السعودية، ط١، ١٩٨٥م.

ب- الصوت القديم الجديد: دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.

٨٨) عبد الناصر هلال، تراجيديا الموت في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥.

٨٩) عبد الواحد حسب الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة ومطبعة الإشعاع الفنية، القاهرة، ط١، ١٩٩٩م.

٩٠) العربي الذهبي، شعريات المتخيل: اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠م.

٩١) العربي عميش، القيم الجمالية في شعر محمود درويش، دار كوكب العلوم للنشر، الجزائر، ٢٠١٢م.

٩٢) ابن عربي محيي الدين، الفتوحات المكية، تحقيق: أحمد شرف الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.

٩٣) عربية توفيق لازم، حركة التطور والتجديد في شعر العراق الحديث، مطبعة الإيمان، بغداد، ط١، ١٩٧١م.

٩٤) عز الدين إسماعيل:

أ- الأدب وفنونه، دار الفكر، بيروت، ط٦، ١٩٧٦م.

ب- الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٢م.

ج- الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الأكاديمية للنشر، مصر، ط١، ٢٠١٠.

د- الشعر في إطار العصر الثوري، دار الحداثة، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٨٥م.

٩٥) العسكري أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل:

أ- الصناعتين، تحقيق: علي البجاوي وأبي الفضل إبراهيم، مطبعة عيسى البابي الحلبي للنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٧١م.

ب- الفروق اللغوية، علَّق عليه ووضع حواشيه: محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت - لبنان، ط٢، ٢٠٠٣م.

٩٦) عصام شرتح:

أ- آفاق الشعرية: دراسة في شعر يحيى السماوي، دار الينابيع، دمشق، ط١، ٢٠١١م.

ب- تقنيات التشكيل الشعري في الشعر العربي المعاصر: دراسة في بنية القصيدة المعاصرة، دار دجلة للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ٢٠١٨م.

٩٧) عفيف بهنسي، فلسفة الفن عند التوحيدي، دار الفكر، بيروت، ١٩٨٧م.

٩٨) علاء الدين رمضان السيد، ظواهر فنية في لغة الشعر العربي الحديث: دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، ١٩٩٦م.

٩٩) علي عبد الإمام الأسدي، الثنائيات الضدية في شعر أبي العلاء المعري: دراسة أسلوبية، تموز للطباعة والنشر، دمشق، ط١، ٢٠١٣م.

١٠٠) علي عبد الواحد وافي، فقه اللغة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٤٥م.

١٠١) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة دار العلوم، القاهرة، ١٩٧٩م.

١٠٢) عليان حمزة، وجه في الأحداث، لافتات أحمد باقية، جريدة القبس الكويتية، ٢٠١٦م.

١٠٣) عمر عبد المعطي أبو العينين، الفروق الدلالية بين النظرية والتطبيق، منشأة المعارف، الإسكندرية، ٢٠٠٣م.

١٠٤) عمران خضير حميد الكبيسي، لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط١، ١٩٨٢م.

١٠٥) عودة خليل أبو عودة، التطور الدلالي بين لغة الشعر الجاهلي ولغة القرآن الكريم (دراسة دلالية مقارنة)، مكتبة المنار، الأردن، ١٩٩٥م.

١٠٦) غالي شكري، شعرنا العربي إلى أين، دار الشروق، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٩١م.

١٠٧) الغزالي أبو حامد محمد بن محمد:

أ- إحياء علوم الدين، الجزء الأول، دار ابن حزم للنشر، ط١، ٢٠٠٥، بيروت– لبنان.

ب- فضائح الباطنية وفضائل المستظهرية، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، المجلد الأول، ط١، ١٩٦٤.

١٠٨) فاطمة حسين العفيف، الجانب النفسي للسخرية في الشعر العربي المعاصر: محمد الماغوط ومحمود درويش وأحمد مطر نماذج، دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية، الجامعة الأردنية، (مج ٤٣)، (العدد٣)، ٢٠١٦م.

١٠٩) فاطمة محمد محمود عبد الوهاب، في البنية الإيقاعية للقصيدة العربية الحديثة، قراءة في نصوص موريتانية، دار المعرفة، الجزائر، ٢٠٠٩.

١١٠) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: أحمد عارف الزين، مطبعة العرفان، صيدا– لبنان، ١٩٣٠م.

١١١) ابن قتيبة عبد الله بن مسلم الدينوري، الشعر والشعراء، تحقيق: د. مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٨٥م.

١١٢) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.

١١٣) كمال أبو ديب:

أ- جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، لبنان، ط١، ١٩٩٥م.

ب- في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت– لبنان، ط١، ١٩٨٧م.

١١٤) كمال أحمد غنيم، العناصر الفنية في الإبداع في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

١١٥) كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، دار النهضة العربية، بيروت، (د.ت).

١١٦) ماهر دربال، الصورة الشعرية في ديوان "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ٢٠٠٩.

١١٧) ماهر مهدي هلال، جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، سلسلة دراسات، دار الحرية للطباعة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، عدد ١٩٥، ١٩٨٠.

١١٨) المتنبي أحمد بن الحسين، شرح ديوان المتنبي، وضعه: عبدالرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، ١٩٨٦م.

١١٩) محمد إبراهيم حور: صفي الدين الحلي (حياته وآثاره وشِعره)، دار الفكر المعاصر للنشر، بيروت- لبنان، ١٩٩٠.

١٢٠) محمد بركات حمدي أبو علي، البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق، سلسلة الأدب والبلاغة والبيان القرآني، وائل للنشر، عمان- الأردن، عدد ٦، ٢٠٠٣.

١٢١) محمد بنيس:

أ- الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاته- ٣ الشعر المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط٣، ٢٠٠١م.

ب- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب: مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط٢، ١٩٨٥م.

١٢٢) محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.

١٢٣) محمد حسين علي الصغير، أصول البيان العربي: رؤية بلاغية معاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٦٨م.

١٢٤) محمد خرماش، المرجعية الاجتماعية في تكوين الخطاب الأدبي، حوليات الجامعة التونسية، (العدد ٣٨)، ١٩٩٥م.

١٢٥) محمد خطابي، لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩١م.

١٢٦) محمد راضي جعفر، الاغتراب في الشعر العراقي: مرحلة الرواد دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

١٢٧) محمد رضا مبارك، اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي (تلازم التراث والمعاصرة)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩٧م.

١٢٨) محمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٩م.
١٢٩) محمد بن سعود البشر، أيديولوجيا الإعلام، دار غيناء للنشر، الرياض، ط١، ٢٠٠٨م.
١٣٠) محمد شفيع الدين السيد، قراءة الشعر وبناء الدلالة، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٩م.
١٣١) محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠١م.
١٣٢) محمد صالح الضالع، الأسلوبية الصوتية، دار الغريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٢م.
١٣٣) محمد عبد العظيم، من قضايا النص الشعري: مسائل في المعنى، مركز النشر الجامعي، تونس، ط١، ٢٠٠٩م.
١٣٤) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية: قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر (لونجمان)، القاهرة، ط١، ١٩٩٧م.
١٣٥) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٧.
١٣٦) محمد فكري الجزار، الخطاب الشعري عند محمود درويش، إيتراك للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط١، ٢٠٠١م.
١٣٧) محمد فؤاد ديب السلطان، الغضب والتمرد في شعر أحمد مطر، قسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأقصى بغزة (فلسطين).
١٣٨) محمد قطب، منهج الفن الإسلامي، دار الشروق، بيروت- لبنان، ط٦، ١٩٨٣.
١٣٩) محمد كنوني، اللغة الشعرية: دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٧.
١٤٠) محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، تحقيق: إبراهيم الترزي، دار إحياء التراث العربي، بيروت- لبنان، ١٩٨٤.
١٤١) محمد مفتاح، التشابه والاختلاف: نحو منهجيةٍ شموليةٍ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٩م.
١٤٢) محمود أمين العالم، ثلاثية الرفض والهزيمة: دراسة نقدية لثلاث روايات لصنع الله إبراهيم (تلك الرائحة/ نجمة أغسطس/ اللجنة)، دار المستقبل العربي، القاهرة، ط١، ١٩٨٥م.
١٤٣) محمود البستاني، الإسلام والأدب، المكتبة الأدبية المختصة الأولى، قم – إيران، ١٤٢٢هـ.
١٤٤) محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دار جرير، الأردن، ط١، ٢٠١٠م.
١٤٥) مجموعة من المؤلفين، آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، تعريب وتقديم: محمد خير البقاعي، جداول للنشر والترجمة والتوزيع، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٣م.

١٤٦) مسلم بن الحجاج أبو الحسن القشيري النيسابوري (ت: ٢٦١هـ)، المسند الصحيح المختصر بنقل العدل عن العدل إلى رسول الله ﷺ، صحيح مسلم، تحقيق: محمد فؤاد عبد الباقي، دار إحياء التراث العربي، بيروت.

١٤٧) مسلم حسب حسين، جماليات النص الأدبي: دراسة في البنية والدلالة، دار السياب للنشر، لندن، ٢٠٠٧م.

١٤٨) مشوح وليد، الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٩م.

١٤٩) مصطفى جمال الدين، الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، النجف- العراق، ط١، ١٩٧٤م.

١٥٠) مصطفى السيوفي، الأدب الضاحك، الدار الدولية للاستثمارات الثقافية، القاهرة، ط١، ٢٠٠٨م.

١٥١) مصطفى عبد الرحمن إبراهيم، في النقد الأدبي عن العرب، مكة للطباعة، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٥٢) ابن المظفر الحاتمي محمد بن الحسن، حلية المحاضرة، الجزء الأول، تحقيق: جعفر الكتاني، دار الرشيد للنشر، سلسلة كتب التراث، العراق، ٨٢، ١٩٧٩م.

١٥٣) ابن المعتز عبد الله بن محمد المعتز بن المتوكل، البديع، نشره وعلَّق عليه: أغناطيوس كراتشفوسكي، منشورات دار الحكمة، حلبوني، (د.ط، د.ت).

١٥٤) المعري أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان، ديوان المعري، قصيدة سقط الزند، دار صادر، بيروت، ١٩٨٠م.

١٥٥) مهدي المخزومي، في النحو العربي نقد وتوجيه، دار الرائد العربي للنشر، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٨٦.

١٥٦) مهدي سامي، الموجة الصاخبة (شعر الستينيات في العراق)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٤م.

١٥٧) المناوي محمد عبد الرؤوف الشافعي، التوقيف على مهمات التعاريف، تحقيق: جلال الأسيوطي، عالم الكتب للنشر، القاهرة، ط١، ١٩٩٠.

١٥٨) الموسوعة العربية الميسرة، المكتبة العصرية، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٠م.

١٥٩) ميخائيل نعيمة، الغربال، مؤسسة نوفل، بيروت، ط١٢، ١٩٨١م.

١٦٠) نازك الملائكة:

أ- ديوان نازك الملائكة، دار العودة، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٧٩م.

ب- شظايا ورماد (المقدمة)، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٤٩م.

ج- قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط٢، ١٩٦٥م.

١٦١) نبيل محمد توفيق السمالوطي، الأيديولوجيا وقضايا علم الاجتماع النظرية والمنهجية والتطبيقية، دار المطبوعات الجديدة، الإسكندرية- مصر، ١٩٩٠.

١٦٢) نصار ناصيف، الأيديولوجيا على المحك: فصول جديدة في تحليل الأيديولوجيا ونقدها، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤م.
١٦٣) النعمان القاضي، شعر التفعيلة والتراث، دار الثقافة، القاهرة، (د. ط)، ١٩٧٧م.
١٦٤) نعمان محمد أمين طه، السخرية في الأدب العربي، نشر خاص، القاهرة، ط١، ١٩٧٩.
١٦٥) نعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق، ١٩٨٢م.
١٦٦) نوال بن صالح، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر: دراسة نقدية في تجربة محمود درويش، الأكاديميون للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١، ٢٠١٦.
١٦٧) نورا مرعي، تنوع الدلالات الرمزية في الشعر العربي الحديث، نماذج من: خليل حاوي، أدونيس، محمود درويش، بدر شاكر السياب، دار الفارابي للنشر، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠١٦م.
١٦٨) هلال الجهاد، جماليات الشعر العربي، دراسة في فلسفة الجمال في الوعي الشعري الجاهلي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت- لبنان، ط١، ٢٠٠٧م.
١٦٩) وسيلة خزار، الأيديولوجيا وعلم الاجتماع: جدلية الانفصال والاتصال، منتدى المعارف، بيروت، ط١، ٢٠١٣م.
١٧٠) وليد قصاب:
أ- في الأدب الإسلامي، دار الفكر المعاصر، دمشق- سوريا، ط١، ٢٠١٥.
ب- مقالات في الأدب والنقد، البرناسية مذهب الفن للفن، دار البشائر، دمشق، ط١، ١٤٢٦هـ.
١٧١) ابن وهب الكاتب إسحاق بن إبراهيم بن سليمان، البرهان في وجوه البيان، تحقيق: أحمد مطلوب وخديجة الحديثي، مطبعة العاني، بغداد، ط١، ١٩٦٧م.
١٧٢) ياسين النصير، غير المألوف في اليومي والمألوف: بحث في سوسيولوجيا الشعرية، دار نينوى، دمشق، ٢٠١٢م.
١٧٣) يمنى العيد، الدلالة الاجتماعية لحركة الأدب الرومانطيقي في لبنان بين الحربين العالميتين، نسخة منقحة، دار الفارابي، بيروت- لبنان، ط٢، ١٩٨٨م.
١٧٤) يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت- لبنان، ط١، ١٩٧٨.
١٧٥) يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام ١٩٥٨م: دراسةٌ نقديةٌ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٦م.
١٧٦) يوسف عز الدين، الاشتراكية والقومية وأثرهما في الأدب الحديث، معهد البحوث والدراسات العربية، مطبعة الجبلاوي، بغداد، ١٩٩٦م.
١٧٧) يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي: اعتذاريَّات النابغة الذبياني نموذجًا، عالم الفكر، الكويت، سنة ٣٥، (العدد١)، تموز- يوليو/ أيلول- سبتمبر ٢٠٠٦م.
١٧٨) يوسف فرحات، ديوان الصعاليك، دار الجبل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩٢.

المصادر والمراجع المترجمة إلى العربية:

١) أ.أرتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المجلس الأعلى الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر، مصر، العدد٤١٦، ط١، ٢٠٠٥م.

٢) أرسطوطاليس، فن الشعر، ترجمة: عبدالرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٥٣م.

٣) أرنست كاسير، الدولة والأسطورة، ترجمة: أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٥م.

٤) أ. س. رابوبرت، مبادئ الفلسفة، ترجمة: أحمد أمين، هنداوي للثقافة والنشر، القاهرة، ٢٠١٢م.

٥) أف بلمر، علم الدلالة، ترجمة: مجيد الماشطة، منشورات الجامعة المستنصرية، بغداد، ١٩٨١م.

٦) إليزابيث دور، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، بيروت، مطبعة عيتاني الجديدة، بيروت، ١٩٦١م.

٧) أوفسيانيكو م. و. سيمر نوفا، موجز تاريخ النظريات الجمالية، ترجمة: باسم السقا، دار الفارابي، بيروت، ط٢، ١٩٧٩م.

٨) جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، مراجعة: نظمي لوقا، تقديم: سعيد توفيق، المركز القومي للترجمة، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٠م.

٩) جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط١، ١٩٩٨م.

١٠) جورج سانتيانا، الإحساس بالجمال: تخطيط النظرية الجمالية، ترجمة: د. محمد مصطفى بدوي، مراجعة وتقديم: د. زكي نجيب محمود، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠٠١م.

١١) جوردون جراهام، فلسفة الفن: مدخل إلى علم الجمال، ترجمة: محمد يونس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط١، ٢٠١٣.

١٢) جوليا كريستيفا، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، منشورات توبقال، الدار البيضاء، ١٩٩١م.

١٣) دي سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي: المفارقة وصفاتها، ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٣م.

١٤) رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٨م.

١٥) رينيه ويليك وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط٢، ١٩٨١م.

١٦) ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة، ترجمة: د. كمال بشر، دار غريب، القاهرة، ط١٢، (د.ت).

١٧) فريديريك نيتشه، فلسفة الفن والوهم وإبداع الحياة، ترجمة: سمير الزعبي، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٩م.

١٨) كارل مانهايم، الأيديولوجيا واليوتوبيا، ترجمة: محمد رجا الدريني، الناشرون شركة المكتبات الكونية، ط١، ١٩٨٠م.

١٩) مارتن هيدغر:

أ- إنشاء المنادى: قراءة في شعر هولدرلين وتراكل، ترجمة: بسام حجار، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٥م.

ب- في الفلسفة والشعر، ترجمة: عثمان أمين، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ١٩٦٣م.

٢٠) هيجل، مدخل إلى علم الجمال، فكرة الجمال، ترجمة: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط٣، ١٩٨٨م.

الرسائل الجامعية:

١) سرى سليم عبد الشهيد العطار، البناء الفني لشعر العرجي، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بابل، ٢٠٠٢م.

٢) سعد مردف، شعرية الخطاب الجمالي والأيديولوجي في ديوان عبد الله البردوني، دكتوراه العلوم في الأدب العربي: تخصص الأدب الحديث، قسم اللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة العقيد الحاج لخضر، باتنة – الجزائر، ٢٠١٥م.

٣) شاكر عبد المنعم، الفلسفة اليونانية. تراجم، رسالة ماجستير، جامعة الإسكندرية، مصر، ٢٠٠٦.

٤) عبد الحفيظ مراح، ظاهرة العدول في البلاغة العربية: مقاربة أسلوبية، رسالة ماجستير، كلية الآدب واللغات، جامعة الجزائر، ٢٠٠٦م.

٥) عصلة أحمد، الموت في الشعر العربي الحديث، أطروحة دكتوراه، جامعة حلب، سوريا، ١٩٩٥م.

٦) علي كاظم محمد علي المصلاوي، لغة شعر ديوان الهذليين، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة بابل، العراق، ٢٠٠٥م.

٧) كرد محمد، الشعر والوجود عند هيدغر، دكتوراه علوم في الفلسفة، قسم الفلسفة بجامعة وهران، الجزائر، ٢٠١٢/٢٠١١م.

٨) مسلم مالك بعير الأسدي، لغة الشعر عند أحمد مطر، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية، كلية التربية، جامعة بابل، العراق، ٢٠٠٧م.

٩) مها علي محمد الشنطاوي، أسلوب التقديم والتأخير بين النحو والبلاغة: شعر الهذليين نموذجًا، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، الأردن، ١٩٩٨م.

١٠) نادية بوذراع، الحداثة في الشعرية العربية المعاصرة بين الشعراء والنقاد: عبد الوهاب البياتي ومحي الدين صبحي أنموذجًا، مذكرةٌ مقدمةٌ لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي، تخصص الشعرية العربية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠٠٧/٢٠٠٨، جامعة باتنة، الجزائر.

المجلات والدوريات:

١) بدوي عبده بدوي، قضايا حول الشعر، مجلة الشعر، القاهرة، ١٩٨٥، (عدد ٣٨).
٢) تركي إبراهيم بن منصور، الحذف في البلاغة العربية: أحكامه – صوره – بلاغته، مجلة الحكمة، (العدد ٣٨)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة القصيم، المملكة العربية السعودية، ٢٠٠٩م
٣) جلال عبد الله خلف، الرمز في الشعر العربي، مجلة كلية الأدب، كلية القانون والعلوم السياسية، جامعة ديالى، (العدد ٩٧).
٤) جليل رشيد فالح، فن الالتفات في مباحث البلاغيين، مجلة آداب المستنصرية، بغداد، (العدد٩)، ١٩٨٤م.
٥) حامد كاظم عباس، جدلية اللغة والفكر، مجلة كلية الآداب، (العدد ٩٧).
٦) رائد عكلة خلف، تراسل الحواس في شعر ابن الرومي، مجلة جامعة الأنبار للعلوم الإنسانية، (العدد٢)، ٢٠٠٩م.
٧) ستنا محمد علي، الإعجاز بإيجاز الحذف في القرآن الكريم، مجلة العلوم والبحوث الإسلامية، جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا، كلية اللغات، (العدد ٢)، فبراير ٢٠١١م.
٨) سمير الديوب، مصطلح الثنائيات الضدية، مجلة عالم الفكر، عدد (١)، المجلد (٤١)، سبتمبر ٢٠١٢.
٩) سيد أمير محمود أنور غلام رضا كلجين راد، الرمزية في الأدبين العربي والغربي، مجلة التراث الأدبي، مطبعة الإرشاد– طهران، (العدد٦) ، السنة الثانية، ١٣٨٩هـ.
١٠) طالب المعمري بن أحمد بن محمد، تأثيرات الأيديولوجيا: الالتزام السياسي والرؤية الشعرية (أحمد مطر نموذجًا)، حوليات آداب عين شمس، كلية الآداب، مصر.
١١) عادل ضرغام، تشكيل الأيديولوجيا في رواية النيل الطعم والرائحة لإسماعيل فهد إسماعيل، مجلة علامات، ٢٠٠٩م.
١٢) علي الخرابشة، وظيفة الصورة الشعرية ودورها في العمل الأدبي، مجلة الآداب، (العدد١١٠)، ٢٠١٤م
١٣) علي متعب جاسم، التناص أنماطه ووظائفه في شعر محمد رضا الشبيبي، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، (العدد١٠)، كلية التربية، جامعة ديالى، العراق، ٢٠٠٩.
١٤) محسن محمد إسماعيل، الصورة الشعرية عند يحيى الغزال، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (العدد٧٥)، ١٩٩٩م.

١٥) محمد راتب حلاق، الشعر والفكر، مجلة الموقف الأدبي، العدد (٣٦٨)، كانون الأول ٢٠٠١م.
١٦) محمد طواع، هيدغر والشعر، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، العدد الثامن، ١٩٩٨م.
١٧) محمد علي غوري، مدخل إلى نظرية الجمال في النقد العربي القديم: مفهوم الجمال، مجلة القسم العربي، (العدد ١٨)، ٢٠١١م.
١٨) محمد مزوز، أزمة الحداثة وعودة أدونيس، مجلة فكر ونقد، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، (العدد٢٠)، ١٩٩٨م.
١٩) محمود زكي نجيب، الأيديولوجيا ومكانها من الحياة الثقافي، مجلة فصول، المجلد الخامس، (العدد٤)، مصر، ١٩٨٥.
٢٠) محيي الدين صبحي، الرؤيا بوصفها تعبيرًا عن جدلية الإبداع والواقع، مجلة الوحدة، (العدد ١٥٣)، جويلية- أوت، ١٩٩١م.
٢١) نوال بن صالح ، شعر النكتة عند أحمد مطر، مجلة مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، قسم الأدب العربي، جامعة بسكرة، (العدد ٥)، ٢٠٠٩م
٢٢) نور الدين السيد، تحليل النص الشعري: رثاء صخر نموذجًا، مجلة اللغة والأدب، (عدد ٨)، جامعة وهران، شارع ديدوش مراد، الجزائر، ١٩٩٦م.
٢٣) هادي الحمداني، القافية ودورها في التوجيه الشعري، مجلة الأقلام، بغداد، (العدد ٧)، ١٩٦٨م.
٢٤) يان مورفسكي، مجلة فصول، (مجلد ٥)، (العدد الأول)، ١٩٨٤م.
٢٥) يونس حمش خلف محمد، مجلة أبحاث، كلية التربية الأساسية، معهد إعداد المعلمين، (مج١٠)، (العدد٢)، نينوى، ٢٠١٠م.

المعاجم:

١) إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، المكتبة العلمية، طهران، (د.ت).
٢) أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب، القاهرة، ط١، ١٤٢٩هـ/ ٢٠٠٨م.
٣) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: عرض وتفسير ومقارنة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبرس، الدار البيضاء- المغرب، ١٩٨٥
٤) عبد النور جبور، معجم المصطلح الأدبي، دار العلم للملايين، ط١، بيروت- لبنان، ٢٠١٠.
٥) الفيروز آبادي مجي الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، تحقيق: أبو الوفا نصر المصري الشافعي، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٩٧١م.
٦) مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٧٩م.
٧) ابن منظور جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ١٩٥٦م.

المواقع الإلكترونية :

١) www.allukah.net
٢) www.almrsal.com
٣) موقع اتحاد الكتاب العرب: http://www.awu-dam.org
٤) الندوة العالمية للشباب الإسلامي، بحث بعنوان البرناسية (مذهب الفن للفن)، موقع صيد الفوائد، Http//saaid.net/feraq/mthahb/107.hmt
٥) فيثاغورث، شبكة النور، www.alnoor.se/article.q
٦) وائل يوسف العريني، الفن للفن، المبحث الأول، ٢٠٠٧، شبكة الألوكة alukah.net.

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الموضوع **الصفحة**

المقدِّمة..... ب
المدخل: التجربة الحداثية في الشعر المعاصر ودور أحمد مطر فيها ١
المبحث الأول: التجربة الحداثية في الشعر المعاصر ٢
المبحث الثاني: دور أحمد مطر في التجربة الحداثية ١٠
الفصل الأول: الخطاب الشعري بين القيمة الجمالية والحضور الأيديولوجي ١٨
المبحث الأول: لزوم القيمة الجمالية للخطاب الشعري..... ١٩
المبحث الثاني: القيمة الجمالية بين الفلسفة والنقد الأدبي..... ٢٦
أ- نظرية الجمال عند القدماء ٢٦
ب- مفاهيم الجمال ونظرياته بين الغرب والعرب ٢٨
أولاً: عند الغرب ٢٨
عند الفلاسفة القدامى..... ٢٨
عند الفلاسفة المحدثين ٣٧
ثانيًا: عند العرب ٤٣
أسس نظرية الجمال عند العرب ٤٥
المبحث الثالث: جدلية العلاقة بين الشعر والفكر ٥١
المبحث الرابع: حتمية الحضور الأيديولوجي في الخطاب الشعري..... ٦١
الفصل الثاني: عناصر التشكيل الجمالي ٧٥
المبحث الأول: التشكيل اللغوي ٧٦
أ- الترادف ٧٨
ب- التضاد ٨٢
ج- الاختزال ٩١
المبحث الثاني: التَّشكيل اللُّغوي..... ١٠٠
أولاً: التقديم والتأخير (الرتبة النحوية) ١٠١
الأسلوب ١٠٦
النفي..... ١٠٦

النداء ١٠٩
الاستغاثة..... ١١٠
الشرط..... ١١١
النهي ١١٣
الأمر ١١٥
الاستفهام..... ١١٨
ثانيا: الحذف ١٢٠
ثالثًا: الالتفات ١٢٧
الالتفات لغة ١٢٧
أما اصطلاحًا ١٢٧
ومن نماذج الالتفات عند مطر قوله..... ١٢٨
المبحث الثالث: التشكيل الإيقاعي ١٣٣
الإيقاع..... ١٣٤
الإيقاع لغةً ١٣٤
واصطلاحًا..... ١٣٥
الإيقاع عند أحمد مطر ١٣٦
أولاً- الموسيقى الخارجيَّة عند مطر ١٣٦
١- الوزن..... ١٣٧
أ- الرَّمَل ١٣٨
ب- الرَّجز..... ١٣٩
ج- المتدارَك..... ١٤١
د- بحر الكامل ١٤٣
هـ- بحر الوافر ١٤٤
و- بحر المتقارَب..... ١٤٦
ز- بحر البسيط ١٤٨
٢. الإيقاع الداخليُّ عند أحمد مطر ١٤٩
أولاً- حلقة الحروف ١٥٠
١- التكرار ١٥٠
٢- التَّجانس بين الحروف..... ١٥٢
٣- المزاوجة بين الحروف..... ١٥٤

٤- تكرار الحروف وعلاقتها بالنَّغم ١٥٥
٥- صفات الحروف وارتباطها بالمعنى الشعري ١٥٦
٦- تكرار حرف المدِّ ١٥٧
ثانيًا: حلقة الألفاظ ١٥٨
١- الجناس التَّام ١٥٨
٢- الجناس الناقص ١٦٠
٣- جناس الاشتقاق ١٦٠
ثالثًا: حلقة الأسماء ١٦٢
رابعًا: تكرار لفظ القافية ١٦٣
خامسًا: التَّوازي: ١٦٥
أ- التوازي النحوي الصرفي ١٦٦
ب- التّوازي المتقابل ١٦٧
سادسًا: حلقة العبارات ١٦٩
أ- تكرار العبارة ١٦٩
ب- ردُّ العجز على الصَّدر ١٧١
ج- التقسيم الصوتي ١٧١
د- تواصل السطور الشعرية ١٧٢
هـ- التَّصريع ١٧٣
و- فواصل صامتة ١٧٤
سابعًا- الموسيقى الفكرية ١٧٥
أ- الطِّباق ١٧٦
ب- المقابلة ١٧٧
ج- التورية ١٧٨
د- القافية ١٨٠
القافية في شِعر أحمد مطر ١٨١
١- القافية المتكرِّرة ١٨٢
٢- القافية المزدوجة ١٨٣
٣- القافية المتعدِّدة ١٨٤
أنماط القافية عند مطر ١٨٥
هـ- حروف الرَّويِّ عند مطر ١٨٥

* حروف شائعة ١٨٦
* حروف متوسطة الشيوع ١٨٦
* حروف نادرة ١٨٦
المبحث الرابع: التشكيل الدلالي ١٨٧
أولاً: التَّناصُّ ١٨٨
١- آليَّات التناص عند أحمد مطر ١٩٠
أ- الامتصاص ١٩٠
ب- الحوار ١٩١
ج- التناص مع القرآن الكريم ١٩٣
١- التناص اللفظي مع القرآن الكريم ١٩٤
٢- التناص مع كلمة مفردة ١٩٧
٣- التناص مع معاني القرآن الكريم ١٩٩
٤ - التناصُّ مع الحديث الشريف على مستوى المعنى واللفظ ٢٠١
أ- على مستوى المعنى ٢٠١
ب- على مستوى اللفظ ٢٠٣
٥- التناص مع الإنجيل ٢٠٥
٦- التناص مع النصوص الشِّعريَّة القديمة ٢٠٦
٧- التناص مع المثل واللُّغز ٢٠٩
ثانيًا: السُّخرية ٢١١
دوافع السخرية عند مطر ٢١٥
موضوعات السُخرية في شعر مطر ٢١٦
١- السخرية من السُّلطة وسياستها غير الرشيدة ٢١٦
٢- السخرية من الحكام باعتبارهم مسئولين ٢١٩
٣- السخرية من الزمن ٢٢٣
٤- السخرية من الجيوش العربية ٢٢٥
٥- السخرية من الإعلام العربي ٢٢٦
٦- السخرية من الشعراء ٢٢٦
٧- السخرية من رجال الأَمْن ٢٢٧
ثالثًا: الرمز ٢٢٨
١- الرموز الطبيعيَّة ٢٣١

٢- الرمز اللغوي ٢٣٤
٣-الرمز التاريخي ٢٣٦
المبحث الخامس: التشكيل الجمالي للصورة الشعرية ٢٣٨
الصورة الشعرية ٢٣٨
١- الصورة الشعرية عند مطر ٢٤٤
أولاً- الصورة المفردة الجزئية ٢٤٤
أ- بناء الصورة المفردة عن طريق تبادل المدرَكات عند مطر ٢٤٥
ب- تراسل الحواسُّ ٢٥٠
ج- التشبيه ٢٥٣
د- مزج المتناقضات ٢٥٦
ثانيًا- الصورة المركبة الكليَّة ٢٥٧
أ- البناء الدراميُّ ٢٦١
ب- البناء المقطعي ٢٦٩
ج- البناء التوقُّعي ٢٧٠
د- البناء اللَّولَبي ٢٧٢
هـ- البناء الدائريُّ ٢٧٤
ثالثًا- المفارقة التصويريَّة والحوار ٢٧٦
١- المفارقة وأنواعها عند مطر ٢٧٧
أ- المفارقة اللاشخصيَّة ٢٧٨
ب- مفارقة الاستخفاف بالذَّات ٢٨٢
ج- مفارقة الفجاجة ٢٨٥
د- مفارقة الكشف عن الذَّات ٢٨٧
هـ- مفارقة التنافر البسيط ٢٩٠
و- المفارقة الدراميَّة ٢٩٣
ز- مفارقة الأحداث ٢٩٦
ح- المفارقة ذات المعطيات التُّراثية ٢٩٧
النمط الأول: المفارقة ذات الطرف التراثي الواحد ٢٩٨
النَّمط الثاني: المفارقة التصويرية ذات الطرفين ٣٠١
النَّمط الثالث: تحوير النص التراثي ٣٠٢
الفصل الثالث: المنظور الأيديولوجي في الخطاب الشعري ٣٠٣

توطئة..... ٣٠٤
المبحث الأول: التجربة السياسية..... ٣١٠
١- علاقة الشاعر بالسُّلطة..... ٣١٥
٢- رؤية الشاعر للوطن..... ٣٢١
٣- قضية الحرية..... ٣٢٥
أ- حرية القالب الشعري عند أحمد مطر..... ٣٢٦
ب- اللغة..... ٣٢٦
ج- الموضوعات..... ٣٢٦
المبحث الثاني: التجربة الاجتماعية..... ٣٣٤
١- الظلم والقمع..... ٣٣٥
٢- الرفض والتمرد..... ٣٤٠
٣- الفقر والجهل..... ٣٤٦
المبحث الثالث: التجربة الوجدانية..... ٣٥٩
أولاً: جدليَّة الغربة والاغتراب..... ٣٦٠
١- الاغتراب الوجودي (القلق الوجودي)..... ٣٦٢
الاغتراب والمنفى..... ٣٦٨
٢- الاغتراب اللغوي..... ٣٧٤
ثانيًا: الموت..... ٣٨٠
فلسفة الموت عند أحمد مطر..... ٣٨٢
دلالات الموت عند أحمد مطر..... ٣٨٤
أ- الموت الطبيعي (اندثار الجسد)..... ٣٨٤
ب- الموت على قيد الحياة..... ٣٨٨
ج- موت القِيَم..... ٣٩٢
ثالثًا: ظاهرة الحزن في شعر مطر..... ٣٩٦
الخاتمة..... ٤١٠
أولاً: ترجمة للشاعر أحمد مطر..... ٤١٣
المولد والنشأة..... ٤١٣
المنفى..... ٤١٤
مذهبه الأدبي واتجاهه الفكري..... ٤١٥
ثانيًا: ترجمة الديوان..... ٤١٧

الفهارس الفنيَّة.....٤١٨
فهرس الآيات القرآنية.....٤٢٠
فهرس الأحاديث النبوية.....٤٢٣
فهرس المصطلحات والألفاظ.....٤٢٥
فهرس الآعلام.....٤٢٨
فهرس المصادر والمراجع.....٤٣٦
فهرس الموضوعات.....٤٥٤
الملخص باللغة العربية.....٤٦٢
Abstract.....٤٦٣

ملخص الرسالة

١. الملخص باللغة العربية.

٢. الملخص باللغة الإنجليزية (Abstract).

الملخص باللغة العربية

الخطاب الشعري عند أحمد مطر بين الوظيفة الجمالية والطرح الأيديولوجي

سعاد

جامعة عبد الحميد بن باديس، ٢٠٢٠

تحرَّت الباحثة في هذه الأطروحة دراسة العلاقة بين الظاهرة الجمالية والطرح الأيديولوجي للمواضيع في تجربة الشاعر أحمد مطر الشعرية، التي ميَّزت صبغتها الفنية والإبداعية وشكَّلت سماته الشعرية، وقد تتبَّعت الباحثة الوسائل والوسائط الأسلوبية والفنية المستخدمة ورصدتها معللة أبعادها الدلالية والفكرية.

وقد تضمنت الدراسة مقدمة ومدخلًا وثلاثة فصول؛ إذ عرض المدخل لتطورات القصيدة الشعرية وتحولاتها العميقة ودور أحمد مطر الريادي في هذه التحولات.

وتناول الفصل الأول تعريف كلٍّ من الجمال والأيديولوجيا وأثر كلٍّ واحد منهما في صناعة النص الشعري، وموقف الشاعر بينهما بين الإرادة والحتمية، وأبعاد التلاحم بينهما على مستوى العملية الإبداعية.

أما الفصل الثاني فقد تناول التشكيل اللغويَّ والتركيبيَّ والدلاليَّ والإيقاعيَّ وتحقيقه للأبعاد الجمالية والفنية للنص.

أما الفصل الثالث فكان الجانب التطبيقي؛ إذ عرض المنظور الأيديولوجي للشاعر من خلال التجربة الشعرية المتمثلة في التجربة السياسية والاجتماعية والوجدانية ومادة السخرية التي اتخذها الشاعر لطرحه.

وأنهت الباحثة الدراسة بخاتمة لأبرز النتائج التي توصَّلتْ إليها، ثمَّ عرض لقائمة المصادر والمراجع المعتمد عليها في هذه الدراسة.

Abstract

The poetic discourse of Ahmad Matar between aesthetic function and ideological presentation.

By: Suad

Abdul Hamid Bin Badis University, 2020

In this thesis, the researcher investigated the relationship between the aesthetic phenomenon and the ideological presentation of the topics in the poetic experience of the poet Ahmed Matar which affected his artistic and creative character and shaped its poetic features. The researcher tracked and monitored the stylistic and technical means and methods to explain its semantic and intellectual dimensions.

The study included an introduction, preface, and three chapters, she presented in the preface the poem's developments and its profound transformations, and the pioneer role of Ahmad Matar in these developments.

The first chapter deals with the definition of beauty and ideology, the impact of each of them on creating the poetic text, the position of the poet between will and determinism and the dimensions of cohesion between them at the level of the creative process.

The second chapter deals with the linguistic, structural, semantic and rhythmic formation and its achievement of the aesthetic and technical dimensions of the text.

The Third chapter deals with the practical side by presenting the ideological perspective of the poet through the poetic experience of political, social, and emotional experience and satirical way he used in his presentation.

The researcher ended the study with a conclusion for the most prominent results she reached, and then presented a list of the sources and references used in this study.