الجمهوريّةالجزائريةالديمقراطيةالشّعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر -2-

أبو القاسم سعد الله

كلية اللغة العربية و آدابها و اللغات الشرقية

شعرية الصورة في لافتات أحمد مطر

The poetic image in the banners of Ahmed Matar

رسالة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي
تخصص: مدارس نقدية و تحليل الخطاب

إعداد الطالبة:
زهية سولي

إشراف الأستاذ الدكتور:
زاوي لعموري

لجنة المناقشة:

الدكتور علي ملاحي	جامعة الجزائر -2-	رئيسا و مقررا
الدكتور زاوي لعموري	جامعة الجزائر-2-	مشرفا
الدكتور فاتح علاق	جامعة الجزائر-2-	عضوا مناقشا
الدكتور مشري بن خليفة	جامعة الجزائر-2-	عضوا مناقشا
الدكتور عمر عاشور	المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة	عضوا مناقشا
الدكتور خليفة قرطي	جامعة البليدة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية:2023/2022

Peole´s Democratic Republic of Algeria

Ministry education and Sientific Research

University of Algiers -2-

AbouEl-Kacim SaadAllah

Faculty of Arabic language literature

And Oriental languages

The poetic image in the banners of Ahmed Matar

Thesis submitted incandidacy for the degree of Doctorate

Specialty of criticism´s school and discourse analysis

Supervisor **submitted by**

Dr.Zaoui Lamouri **Zahia Souli**

Board of Examiners

Dr.Ali Mellahi	University of Algiers -2-	**Chairman and raporteur**
Dr. Zaoui Lamouri	University of Algiers -2-	**Supervisor**
Dr. Fateh Allag	University of Algiers -2-	**Discussion member**
Dr.Mecheri BenKhelifa	University of Algiers -2-	**Discussion member**
Dr.Omar Achor	**High school teachers-Bouzaréah**	**Discussion member**
Dr.Khelifa Korti	**University of Blida**	**Discussion member**

School year 2022-2023

بسم الله الرحمان الرحيم

الحمدلله الذي بنعمته الذي تتم

الصّالحات، و الصّلاة و السلام على أشرف

المصطفى صاحب الحجة البيضاء، و

داعي الحيارى إلى سواء القصد والرجاء

إهداء

إلى من قرن الله عبادته بهما: أبي الذي علمني بصرامته معنى المثابرة والتحدي، وأمي التي علمتني بأميتها كل حروف الصبر، ونقشت في ذاكرتي أجمل كلمات العطف والحب، جعلهما الله نورا و ضياء.

إلى زوجي الذي كان نهرا ألجأ إليه عندما تجف أنهر الحياة في حلقي.

إلى بسمتي و فرحتي في الحياة، أبنائيعبدالعظيم وعبدالمتينوعبدالرحمان، أجمل العطايا ورغد العيش.

إلى أختي و إخوتي و زوجاتهم، نور الدنيا و بهجتها.

إليكم جميعا أهدي هذا العمل.

مقدمة:

إذا كان الشعر رسما قوامه الكلمات فإن أول ما سيتبادر إلى الأذهان هو الصورة باعتبارها جوهرالشعر وأساسه، فالرسم يستدعي التصوير والتمثيل الذهني، و الشاعر يسعى دائما من خلال نصوصه الشعرية إلى جعل القارئ يتفاعل مع صوره، و يعيشها في خياله، و يتقاسم معه أحاسيسه ومشاعره، ويكون ذلك بتمثل هذه الصور التي تسكن وجدانه، و قد ارتبط الشعر بالصورة، وهي تعكس قدرة الشاعر، و تسرد مواقفه و تجاربه ضمن نسق فني شعري كثيف الدلالة، يحاول من خلال فتنة القارئ ومغازلته، و الصورة الشعرية بكل أنساقها الفنية و الحسية والمعنوية و الحركية تشكل تقانة شكلية يكاد لا يخلو منها أي عمل فني مهما كان نوعه، فهي العنصر المحرك لأحداث النصوص الشعرية، و هي لم تعد مقصورة على الزينة الشكلية وزخرف القول، بل تجاوزت النظرة الكلاسيكية التي تدعو إلى ضرورة المقاربة بين طرفي المشابهة إلى ابتكار علاقات شعرية جديدة تعتمد على الخلق و التجديد، فهي امتداد لخيال الشاعر الذي يحاول من خلال علاقاته التصويرية استمالة القارئ و إثارة دهشته ، وهذا ما يسعى إليه الشاعر أحمد مطر الذي استعان بالصورة الشعرية لتصعيد لهجته الشعرية التي يسجل من خلالها نقدا لاذعا للأنظمة الحاكمة الفاسدة، حيث كان شعره سياسيا في قالب استهجاني ساخر، و قد تأسس وفق نظام تعبيري خاص، و إن كان في مجمله بسيطا يقترب من حدود الملفوظ اليومي، إلا أنه استطاع أن يرسم صورا شعرية جديدة تقترب من أفق الشعرية، و تزاحم المنجز الشعري لكبار الشعراء، و لعل الرغبة في الغوص في أغوار الصورة الشعرية، وتفكيك آلياتها لدى هذا الشاعر هي من الأسباب التي جعلتنا نخوض في غمار هذا الموضوع، كما أن قناعتنا أن للشعر السياسي أهمية كبيرة، نظرا لكونه يمثل أحد صور الرفض و التمرد، هي ما قادنا لتمثل لافتات أحمد مطر و اختيارها كمدونة للبحث، فلاشك أن الرغبة في التغيير نحو الأحسن

حاجة نفسية تقود الذات الانسانية و تتنازعها دائما. و قد سعينا في ذلك إلى تقصي أنواع الصورة الشعرية،و كيفية حضورها في اللافتات.

يتمحور موضوع بحثنا حول الإشكالية: كيف ارتقى أحمد مطر في تشكيله الشعري إلى الصورة؟و ما هي الآليات التي ارتكز عليها للاستفادة من عناصر الصورة لخلق أنموذج شعري كثيف الدلالة تتجدد تأويلاته و يستجيب في تركيبته لمنظومة التغيرات الهرمية المتنوعة التي مست الشعر العربي ، كونه يهدف بصورة شبه دائمة لمحاورة الواقع ضمن نسق شعري متجدد؟،وهل تمكنت لديه القدرة على ابتكار صور جديدة لم يطرقها الشعراء السابقون؟ وكيف جدد هذا الشاعر في العلاقات الصورية المتداولة عن طريق الاعتماد على الخلق و الانزياح والخروج عن المألوف؟.

يحمل العنوان الصفة التركيبية التي تقوم على إضافة الشعرية للصورة، فطرق الصورة كمكون شعري خالص يفرض على الباحث البحث ملمح الشعرية باعتبارها جوهرالشعر و أساس وجوده ،وسبب علو كعبه، و لذلك كان لزاما علينا الانطلاق من مدخل نعرض فيه مفاهيم الشعرية، منطلقين من آراء القدامى بدأمن أرسطو الذي يعد أول من أشار إلى الشعرية في صورتها التركيبية الأجنبية poetique، كما عرجنا على جهود النقاد العرب القدامى، الذين حاولوا تعريف الشعر مقتحمين عوالمه الخفية التي تأبى الانصياع و الرضوخ، لنصل بعدهاإلى رأي النقاد المحدثين في الشعرية، و يعد النقاد الغربيون أول من كشف النقابعن مفهوم الشعرية على غرار ياكوبسون و تودوروف و جون كوهين، ليقتفي أثرهم النقاد العرب محاولين اختبار شعرية عربية توافق المكون الشعري العربي،من أمثال كمال أبوديب و جمال الدين بن الشيخ و أدونيس.

أما بقية الفصول فكانت تطبيقا إجرائيا، نتناول فيه الصورة التي تختبر حساسية الشعرية، و كيفية تمثلها في خطاب اللافتات، فكان الفصل الأول الذي عنوانه:التناص و الرمز في خطاب اللافتات فرضا أوليا، يكون الانطلاق منه

للكشف عن حدود التجربة الابداعية للشاعر أحمد مطر ، سنتطرق فيه لكيفية توظيف الشاعر لكل من التناص و الرمز، من أجل بيان مكونات الصورة و أنها تشتغل بلغتها الشعرية على مغازلة ذاكرة القارئ، و اقتحام ثقافته لتسافر به عبر عالم الخيال في فضاء اللاموجود، و قد كان هذا الجزء من البحث كفيلا بالكشف عن غزارة اللغة الشعرية التي تنهل من التناص و الرمز الذي اشتغل من خلاله الشاعر على تكثيف الدلالة،و لهذا تفرعت تجربة التناص الشعري لدى هذا الشاعر إلى عناصر سنتطرق إليها بأمثلة من خطاب اللافتات، تركزت حول التناص الديني بنوعيه: مع القرآن الكريم، و مع الحديث النبوي، والتناص الشعبي، و التاريخي، و كذا التناص الأدبيمع الموروث العربي و الثقافة الغربية، أما الرمز و إن لم يتم التركيز عليه بشكل لافت و بارز كما في التناص، إلا أنه كان حاضرا بوصفه عنصرا جماليا يدخل ضمن المنجز الشعري لخطاب اللافتات.

أما الفصل الثاني المعنون بأنماط الصور البلاغية وتشكيلاتها الفنية في خطاب اللافتات، فسنعرض فيه الصورة الشعرية، التي نطرق من خلالها بابي الاستعارة و التشبيهباعتبارهما مركز الصورة و بؤرة الدلالة، كما عرضنا لتشكيلات الصورة الفنية في تماسها مع واقع الشاعر الذي اختزل من خلالها واقع الأمة العربية و الشعوب المظلومة برمتها.

يكشف الفصل الثالث و الأخير عن الصورة في علاقتها مع الفنون الأخرى، سنبين فيه كيف تتكامل الفنون، و يغترف بعضها من نهل الآخر، و كيف تتداخل من أجل أن تحيط بعوالم الشعرية، و قد افتتحنا هذه الجزئية من البحث بالحديث عن علاقة الشعر بالدراما، و كيف استطاع الشاعر أن يحرك صوره لتتراءى للقارئ كلقطات سينمائية، تتصارع ضمنها المشاهد التمثيلية، لتنقل القارئ من فضاء الورقة إلى فضاء الخيال، أما الجزئية الثانية من هذا الفصل فتدور حول علاقة الشعر بالفن التشكيلي، حيث يفيد أحمد مطر من معطيات الفنون التشكيلية، ليرسم لوحات شعرية، تبرز في خطاب اللافتات في علاقة جدلية دينامية ضمن حدود المعادلة

الشعرية التي فرضتها تجربة الواقع لدى الشاعر، و التي يبرز طرفها الأول كغالب، و طرفها الثاني كمغلوب.

و قد فرض علينا البحث التنقيب في بعض المصادر القديمة التي اهتم فيها القدامى بالشعر تعريفا ووصفا وتطبيقا على غرار كتاب "عيار الشعر"لابن طباطبا و"نظرية النظم" للجرجاني، كما استنرنا في طريقنا بمراجع و أبحاث مهمة خاض فيها أصحابها غمار الحديث عن الشعرية و الصورة ، سنكون مجانفين للعدل إذا ذكرنا بعضها و سكتنا عن بعضها، إلا أن عادة البحث و أصوله تفرض علينا أن نذكر أهمها على غرار"الصورة الشعرية" لجابر عصفور و "الصورة الشعرية" للويس دي سيشل،و "الشعر العربي المعاصرلعز الدين إسماعيل،و "التصوير المشهدي الشعري"لأميمة سالم الرواشدةو"جمالية الصورة" لكلود عبيد.

و قد اعتمدنا في بحثنا على آليتي الوصف والتحليل في تقصي الظاهرة الفنية، كما اغترفنا من المنهج الأسلوبي ، ذلك أن الصورة هي إحدى الاجراءات المنهجية التي يخطوها هذا المنهج، و استعنا كذلك بالمنهج التاريخي في مساءلة النص الشعري،وتقفي آثار التجربة الفنية.

في الأخير توجنا البحث بخاتمة لعرض أهم منجزات البحث النظرية والتطبيقية، وبسط أهم النتائج التي تحصلنا عليها من مخابرة النص الشعري و الصورة كمكون من مكونات الشعرية.

ولم يخل طريق بحثنا من الصعوبات والمتاعب التي لم تثننا عن مواصلة المشوار، فمن المعيقات التي كانت سببا في تأخير قطف ثمار البحث قلة المراجع التي تناولت الميدان التطبيقي للصورة بأنواعها في قصائد أحمد مطرو صعوبة الوصول إليها.

المدخل :تحديد الجهاز المصطلحي و المفاهيمي

للشعرية:

أولا: البحث في ذاكرة المصطلح

ثانيا : الشعرية في النقد الغربي

ثالثا : الشعرية في التلقي الترجمي العربي

المدخل: تحديد الجهاز المصطلحي و المفاهيمي للشعرية.

الشعرية من النظريات الحديثة التي تعني بمقاربة العمل الفني مقاربة تعالج المتن والمبنى، وقد اختلفت طريقة الفصل فيها و آلية التحليل حسب التيار الذييتبناها، كما أن هناك من ينسبها للشعر والنثر، في حين يجعلها البعض صفة خاصة بالشعر دون النثر.

أولا:البحث في ذاكرة المصطلح.

من المعلوم تاريخيا ونقديا أن أرسطو هو أول من أشار إلى مصطلح الشعرية في كتابه فن الشعر، و قد ربطها بالمحاكاة ، معتبرا الشاعر محاكيا للمثل العليا ، سعيا منه إلى اعتبار الأعمال الشعرية التي تهتم بموضوع المأساة الإنسانية أقرب إلى إثارة مشاعر الشفقة و الخوف لدى المتلقين ، الذين سيتطهرون* بذلك من مشاعر الدناسة و الحقد و الغل، و بهذا فإن أرسطو يجعل الشعرية مرتبطة بمنابع النفس البشرية ، و متعلقة بذات الإنسان، فنظرية المحاكاة الشعرية " هي تلك التي تمثل الأفعال الإنسانية باللغة، وتعرضها في بنية حكائية مرتبة ترتيبا نسقيا تترابط فيه الوقائع وفقا لمنطقي الضرورة أوالاحتمال، وتسعى بالحكاية التيتسردها وبطريقة عرضها وتشخيص أفعال أبطالها وانفعالاتهم إلى تطهير النفس الإنسانية "[1]، فغرض الشعرية حسب أرسطو مرتبط بمدى تأثيرها في الجمهور عن طريق إثارة بعض الانفعالات و العواطف الممزوجة الدهشة و الخوف، وبالتالي فإننا سنسمح لنفسنا ببعض المجازفة النقدية لنصف شعرية أرسطو أنها نفعية بالدرجة الأولى، و لعل

*التطهير :مصطلح يستعمل في أغلب لغات العالم بلفظه اليوناني katharsis التي هي من مفردات الطب و تعني التنقية و النطهير و التفريغ على المستوى الجسدي و العاطفي،و يعتبر أرسطو أول من طرح التطهير بمعنى الانفعال الذي يحرر من المشاعر الضارة، فقد حدده كغاية للتراجيديا من حيث تأثيرها الطبي و التربوي على الفرد المواطن.

1- يوسف الإدريسي ،التخييل و الشعر ،حفريات في الفلسفة العربية الإسلامية،منشورات ضفاف بيروت،لبنان، ط1 ،2012 ، ص58.

هذا ما جعل حازم القرطاجني يرى في كتاب أرسطو نقصا كونه لا يعتد سوى بالمحاكاة ، بعيد عن التخييل الذي يميز الشعر و يشكل جوهر وجوده ، إذ نسجل له قوله:" فإن الحكيم أرسطاطاليس ، و إن كان اهتم بالشعر بحسب مذاهب اليونانية فيه و نبه على عظيم منفعته ، و تكلم في قوانين عنه، فإن أشعار اليونانية إنما كانت أغراضا محدودة في أوزان مخصوصة،و مدار جل أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها"[1].

و المحاكاة الأرسطية تتخذ من الواقع نموذجا للمقاربة الشعرية ، حيث يرى أرسطو في الواقع ملاذ الشعراء و الفنانين و ملهمهم الأول ، بعيدا عن الذاتية المزيفة و الغنائية المفرطة التي تمجد الفرد ، فشعرية أرسطو محاكاة صادقة للواقع من أجل تحقيق منفعة التطهير ، و هذه المحاكاة لا تعني إعادة تصوير الواقع تصويرا آليا فوتوغرافيا ، و لكنه تصوير جمالي ، تتبدى من خلاله قدرة الفنان على مكاشفة مجريات الواقع و أحداثه ضمن قالب فني يختلف عن اللغة العادية.

وقد شكلت نظرية المحاكاة بعدا فنيا ضل يمارس تأثيره على الأدب ، إذ اعتبر البعض أن كتاب فن الشعر الذي عرض فيه مشروعه النقدي يعد أول كتاب خصص بكامله لنظرية الأدب ، و إن لم يكن الغرض منه الاهتمام ببناء نظرية للأدب ، و" لكنه كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام "[2]، لكن البعض يرى فيه الإفراط في الاهتمام بالمأساوي ، على غرار جيرار جينيت الذي يعتبر أن "الجزء الأهم من كتاب " الشعرية" اهتم بالوصف الدقيق للموضوع المأساوي الذي ترك بطريقة ضمنية أشكالا للدراما الجدية التي يقي فيها بروز الطابع المأساوي"[3].

---

[1] ـ أبو الحسن حازم القرطاجني ،منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، تح:محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ، تونس، ط3 ، دت، ص68.

[2] ـ تزفيتان تودوروف، الشعرية، تر:شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ،1990، ص88.

[3] ـ جيرار جينيت ، مدخل لجامع النص، تر:عبد الرحمن أيوب،دار توبقال،المغرب،دط،دت،ص85.

أما الشعرية في التراث النقدي العربي فإننا نجدها بصور مفاهيمية عديدة تصب كلها في محاولة فهم الشعر، و طرح قوانين و مقاييس نقدية تصلح للكشف عن سر الجمالية التي تسكنه ، و قد انطلقت في معظمها من الشعر العربي ، في سعي منها إلى الكشف عن مواطن الجمالية من خلال تعرية الخطاب الأدبي، وقد "ترجمت البويطيقا poétique في حقلنا التراثي العربي القديم بمجموعة من التسميات كالصناعة ، و صناعة الشعر، وعمود الشعر ونظم الكلام ونظرية النظم وفن الشعر و التخييل "[1].

وإذا كانت الشعرية تبحث في الأطر النظرية و المقاييس النقدية التي يراعيها المبدعون في أعمالهم الفنية، فإنها بذلك تعد ذلك المعيار الذي يحتكم إليه النقاد في قياس الشعرية على العمل الأدبي، وملاحظة مدى تحكم المبدع في عمله، وقدرته على خلق أنموذج شعري يثير الدهشة لدى المتلقين، ويبعث على رضاهم، وهي بهذا معيار من معايير الجودة التي تلمسها ابن طباطبا العلوي عند تعريفه للشعر الذي ربطه بالمتلقين، حيث يقول :"الشعر ـ أسعدك الله ـكلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل به عن جهته مجته الأسماع ، و فسد على الذوق ، ونظمه معلوم محدود،فمن صح طبعه و ذوقه لم يحتج إلى الاستـعانة على نظم الشعر بالعروض التي هي مـيزانــه" ([2]).

نلاحظ كيف يبني ابن طباطبا مفهومه للشعر انطلاقا من اعتباره كلاما منظوما، فهو يقصد به الجانب الصوتي المنضوي تحت عنصر الإيقاع الذي يتميز به الشعر عن النثر، و إن كان "هذا التحديد مرج فضفاض، و يفتقر إلى الدقة المنطقية لكي

---

[1] ـ جميل حمداوي ،مفهوم الشعرية و إشكالاتها المنهجية ، صحيفة المثقف ، العدد 4424، أكتوبر، 2018، WWW ,almothakaf,com.

[2]ـ أبو الحسن ابن طباطبا العلوي،عيار الشعر،تح: عباس عبد الستار،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2 ،2005، ص9 .

يقر في الأفهام "[1]، إلا أنه بتثمينه لدور المتلقي يكون قد قطع شوطا مهما في طريق الناقد الحصيف المتمرس، ذلك أن الشاعر يكتب لإرضاء جمهوره و لكسب مزيد من التأييد و الدعم، و المتلقي بطبيعة الحال سيحكم على هذه القصيدة إما استهجانا و إما استحسانا، كما أن الشاعر في رأي ابن طباطبا يعمل على " إيفاء كل معنى حظه من العبارة، و إلباسها ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن شكل و أبهى صورة "[2]، فهو هنا يؤكد على ضرورة اختيار القالب اللغوي المناسب للمعاني التي يريد إيصالها إلى المتلقي ، و لعل مقدرته على إيراد المعاني في معارضها الملائمة هو ما يصنع عنصر الشعرية.

كما لا يدخر ابن طباطبا جهدا في الدفاع عن الشعراء المتصنعين،الذين يشترط عليهم جملة من الأدوات الشعرية التي يقيس من خلالها مدى تحقق عنصر الشعرية عند شاعر دون آخر، بل و يعتبرها ضرورة فنية وجب على الشاعر أن يكون ملما بها حتى يتمكن من الوصول إلى مرتبة الشعراء المجيدين الذين لا يجانب القبح قصائدهم، و التي من بينها " التوسع في علم اللغة ، و البراعة في فهم الأعراب،و الرواية لفنون الآداب ..."[3]

و إذا كان ابن طباطبا يتحدث عن معيار الصنعة التي يتفق على أنها ضرورة فنية حتى يتمكن الشاعر من الوصول إلى الذروة ، فإن ابن سلام الجمحي يعتبرها معرفة مشتركة يتفق على دورها سائر الناس من عرب و عجم، حيث يقول :"و للشعر صناعة و ثقافة يعرفها أهل العلم، كسائر أصناف العلم و الصناعات : منها ما تثقفه العين، و منها ما تثقفه الأذن، و منها ما تثقفه اليد، و منها ما يثقفه اللسان،من ذلك اللؤلؤ و الياقوت، ولا تعرفه بصفة و لا وزن، دون المعينة ممن يبصره ...يعرف ذلك العلماء عند المعاينة و الاستماع له بلا صفة ينتهى إليها، و لا

---

[1] ـ عبد الملك مرتاض،قضايا الشعريات،منشورات دار القدس العربي، وهران،الجزائر،ط1،2009،ص22.

[2] ـ ابن طباطبا، المصدر السابق، ص10.

[3] ـ المصدر نفسه، ص10.

علم يوقف عليه، و إن كثرة المدارسة لتعدي على العلم به ،فكذلك الشعر يعلمه أهل العلم به"[1].

نلاحظ كيف يشترط ابن سلام الجمحي معيار الصنعة في قول الشعر، و ضرورة أن يكون الشاعر على دراية بقواعدها و شروطها، و التي من بين صورها الحفظ و الإطلاع و المعرفة بأخبار السابقين و أنسابهم و أحوالهم و العلم بقصائدهم وأشعارهم و حفظها،و"لذلك فإن من أراد أن يسلك في عداد أهل هذه الصناعة فعليه أن يهيئ نفسه لمثل هذا العمل الطويل القاسي، وعليه أن يتدرج في مسالكه الوعرة، فيبدأ المرشح لهذا العمل بتدريب نفسه على حفظ القصائد زمنا طويلا، و أن يصاحب شاعرا، و أن لا يفارقه إلى سواه، و أن يكون وفيا لأستاذه، ويحافظ على طريقته (صناعته) الشعرية بعد وفاته"[2].

فصناعة الشعر تقتضي العلم و الدراية و المعرفة الشاملة بالأحداث، فإذا تمكن للشاعر هذا الحظ الوافر من الأخبار و الاطلاع، و "الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر، و التصرف في معانيه في كل فن قالته العرب فيه ، و سلوك مناهجها في صفاتها و مخاطباتها و حكاياتها و أمثالها و السنن المستدلة منها، وتعريضها و إطنابها و تقصيرها، و إطالتها و إيجازها...و إيفاء كل معنى حظه من العبارة، و إلباسها ما يشاكله من الألفاظ حتى يبرز في أحسن شكل"[3].فمصطلح الصنعة إذن يمكن أن يكون حسب رأي ابن طباطبا و ابن سلام هو المعادل الموضوعي للشعرية، لكون هذه الأخيرة تشترط على المبدع أن يكون على دراية باللغة التي يكتب بها.

---

[1] ـ ابن سلام الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ،تح: محمود محمد شاكر ،مطبعة المدني، القاهرة، مصر، دط، دت، ص من 5 إلى 7.

[2] ـ خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2008،ص78.

[3] ـ ابن طباطبا، عيار الشعر، ص10 .

من جهة أخرى يحصر بعض النقاد العرب القدامى الشعرية في البنية الشكلية، ويرونها مقياسا أوليا لمقاربة النصوص الشعرية، ذلك أن الصياغة اللفظية هي أول ما تقع عليه عين القارئ، وهي أول عناصر الاتصال بينهما، فلا ريب إذن أن تكون هي النموذج الأمثل للنقد و المقاربة، لا بل الصورة المثلى للشعرية، و من هؤلاء أبو العباس ثعلب الذي يرى في النسيج اللغوي الشكلي صورة لشعرية الشعر التي تتخذ من**التعريض** وهو العدول عن التعبير المباشر و الصريح عن المعنى المراد إيصاله للمتلقي،و **الاستعارة** و **الأسلوب البديعي**[1] من معايير و أسس فحص مدى قدرة الشاعر على طبع شعره بالشعريةو لا شك أن الصورة الصوتية التي تنتظم وفقها الألفاظ و تتلاءم لعنصر مهم في البناء اللغوي لكنها لاتؤدي لوحدها وظيفة الشعرية، حيث ينقصها المعنى الذي انسجمت و تلاحمت من أجل إيصاله إلى المتلقي، و هذا ما جعل ثلة من النقاد القدامى ينظرون إليه على أساس أنه محور الشعرية، ذلك أن الدلالة هي ما يتوخاه القارئ في النص الشعري، و هي ما يهدف الشاعر إلى إيصاله إلى المتلقي، و من هؤلاء ابن جني الذي يقول :" إذا رأيت العرب قد أصلحوا ألفاظها و حسنوها و حملوا حواشيها و هذبوا بها و صقلوا غروبها وأرهفوها ، فلا ترين أن العناية إذ ذاك هي بالألفاظ، بل هي عندنا خدم للمعاني، و تنويه بها و تشريف منها، و نظير ذلك إصلاح الوعاء و تحصينه و تزكيته و تقديسه، و إنما المبغي بذلك منه الاحتياط للموعى عليه،و جواره بما يعطر بشره و لا يعكرُ صفوه"[2].

نلاحظ كيف ينتصر ابن جني للمعنى و يرى في الألفاظ خدما له، ثم يستعير لذلك مثال الإناء و ما يحمله، حيث يبالغ صاحبه في الاعتناء به و حسن تحفظه رغبة فيما يحمله، و طلبا للزاد الذي بداخله، كذلك هي الألفاظ إذا زينها صاحبهاو وضعها

[1] ـ ينظر، مسلم حسب حسين، الشعرية العربية، أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها،دار الفكر للنشر و التوزيع،البصرة ، العراق، ط1 ، 2013، ص157، 158 .

[2] ـ ابن جني، الخصائص،ج1،تح:محمد علي النجار،دار الهدى للطباعة و النشر،بيروت،لبنان،ط2،دت، ص 217.

في أبهى حلة ، و أجمل صورة ، فإنه يبغي من وراء ذلك إقناع المتلقي بما يريده ، و ينوي تبليغه فكرة معينة، و هنا تتجلى، و التفتيش في أعماقها من خلال سبر معانيها.

من جهة أخرى، يتصدى جماعة من النقاد العرب القدامى للرأي القائل بضرورة الفصل بين اللفظ و المعنى، و الانتصار لأحدهما دون الآخر انطلاقا من اعتباره الصورة المثلى لاكتشاف عناصر الشعرية و أبعادها الجمالية، حيث يرى هؤلاء أن شعرية الشعر و تحقق عنصر الجمالية يظهر من خلال تشاكل المستويين الدلالي و الشكلي واتحادهما، بل واعتبارهما بنية موحدة لا ينفصل أحدهما عن الآخر،من هؤلاء عبد القاهر الجرجاني بطرحه لنظرية النظم التي يحاول من خلالها أن يوحد البنية الكلية للخطاب، و ذلك بغرض التصدي لإشكالية الثنائية، حيث يقول:"فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق"[1]. نتبين من خلال هذا القول أن الألفاظ قبل أن تنتظم وفق رسالة لغوية لفظية، يجب أن تلتئم في النفس أولا، و بهذا يكون الجرجاني قد أسس لنظرية النظم انطلاقا من المزاوجة بين البنية الصوتية المتمثلة في الرسالة (اللفظ) و البنية الدلالية المتمثلة في مضمون الرسالة.

فضلا عن ذلك، فإن عبدالقاهر الجرجاني يتصور الخطاب اللغوي انطلاقا من اعتباره مجموعة من الوحدات التي تنتظم وفق سياق معين، تنسجم في الألفاظ، و تتحد ليشد بعضها برقاب بعض، حيث يقول:"و اعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشك أن لا نظم في الكلم و لا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، و يبنى بعضها على بعض و تجعل هذه بسبب من تلك "[2]، يريد عبد القاهر الجرجاني أن يبين أن المفردة داخل السياق لا تؤدي وظيفتها إلا من خلال تلاحمها

[1] ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، صحح أصله محمد عبده و محمد محمود،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،دت ، ص 43.

[2]ـ المصدر نفسه، ص 44.

مع أجزاء النسيج اللغوي ، و لا ريب أن الانسجام و التآلف داخل الخطاب الشعري وتلاحم الوحدات فيما بينها و ائتلافها مع بعضها البعض يعد من الأسس الجمالية التي تكشف عن الشعرية في الخطاب.

و لعل الناقد العربي القديم الوحيد الذي أشار إلى الشعرية في صورتها اللفظية كما هي هو أبو حازم القرطاجني الذي استعار مصطلح الشعرية من أرسطو ، فقد أشار إليه عدة مرات في كتابه منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، كما أنه خالف النقاد القدامى في تعريفهم للشعر بإضافته لعنصر التخييل ، حيث يقول :" الشعر كلام مخيل موزون ، مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك ، و التئامه من مقدمات مخيلة ، صادقة كانت أو كاذبة ، لا يشترط فيها بما ـ هي شعر ـ غير التخييل "[1]. فالتخييل هو ملهم الشاعر ، و لاشك أن كل صوره و تشكيلاته الفنية ، و طريقته الجديدة في النظم مردها إلى الخيال ، فالشعر إذن حسب القرطاجني يتركب من جانب لفظي يرتبط وفق الوزن و الإيقاع ، و جانب ذهني معنوي مرتبط بالتخييل . حيث يتصور الشاعر ما يجري في قصيدته ، ليهم برسم أولى تمثيلاته و تجسيد أرقى مشاهده الشعرية، منطلقا من الصور التي يلهمه بها خياله .

فالتخييل إذن يوفر للشاعر إمكانية خلقتلك الصور الشعرية عن طريق محاكاة الواقع ، غير أنها ليست مجرد محاكاة آلية تجريدية ، و لكنها محاكاة مرتبطة بالبعد الشعري ، حيث ينتقل الشاعر بالموضوع من واقعه الحسي إلى واقعه التخييلي ، و بالتالي يصبح الشعر تصويرا تجميليا للواقع، فالقرطاجيني يرى أن " الاعتبار في الشعر إنما هو التخييل، لا يشترط في ذلك صدق و لا كذب ، بل أيهما ائتلفت الأقاويل المخيلة منه بالغرض، لأن صنعة الشاعر هي جودة التأليف و حسن المحاكاة "[2]، فالشعرية حسبه مرتبطة بالتخييل سواء كان هذا الشعر الذي يتصنعه الشاعر صادقا أو كاذبا، إذ أن المعيار الذي يحتكم إليه ليس أخلاق الشاعر ، و إنما قدرته التخييلية التي تبين عن موهبته الشعرية ، فمخيلة الشاعر هي التي تقوده إلى

[1] ـ أبو حازم القرطاجني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، ص 89.

[2] ـ المصدر نفسه،ص 81.

نسج صوره الشعرية التي سينقلها عن الواقع ، لا عقله الذي سيدعوه إلى ضرورة التمييز ما بين الصدق و الكذب ، و لاشك أن تخييلات الشاعر التي قادته إلى تشكيل صوره ، ستعمل أَثَرَها كذلك في المتلقي الذي سينفعل بتلك الصور الشعرية ، ليرسم لها مشاهد في ذهنه ، فالتخييل هو " ذلك التأثر الانفعالي الذي يحدث للمتلقي بفعل العمل الشعري ، بحيث يكون معادلا تماما للأثر الذي يحدث للمبدع بفعل مشاهدته لعناصر الطبيعة مما يدفعه إلى محاكاتها بالقول في حالة الشعر "[1].

و قد تحدث القرطاجيني عن قوة التخييل و تأثيرها في المتلقي بقوله " و التخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه و نظامه ، و تقوم في خياله صورة أو صور ينفعل بها لتخيلها و تصورها ، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة الانبساط و الانقباض "[2]، فإذا تمكنت للشاعر القدرة على إثارة مشاعر الدهشة لدى المتلقي ، تمكنت له فنون الكلام و تحققت الشعرية في أعماله ، و إذا استطاع الشاعر أن يثير في مخيلة المتلقي صور الفجيعة في المراثي ، و أن يثير في ذهنه كذلك مشاعر السرور في التهاني ، فإنه سيكون بذلك في أحسن مواقع التخييل و أعلاها منزلة و أجلها مكانة ، و بهذا سيتمكن الشاعر من خلال محاكاته أن يخلق عملا يصح أن نصفه بالشعرية ، حيث يرى القرطاجيني في معرض حديثه عن بيت شعري أورده أن " الأقاويل التي بهذه الصفة خطابية بما يكون فيها من إقناع ، شعرية بكونها متلبسة بالمحاكاة و الخيالات "[3].

خلاصة هذه النظرة السريعة ، و تفحص مقولة الشعرية في أراء النقاد العرب القدامى تكشف لنا عن محاولات هؤلاء النقاد المتجذرة في عمق تراثنا النقدي ، لتأصيل مفهوم الشعر من خلال البحث عن المعايير التي تبين قدرة الشاعر في التصرف في فنون القول ليعجن منها قصيدة شعرية ، يستغورها النقاد للتفتيش عن

---

[1] ـ عبد الستار البدراني وحسين الحمداني ، فلسفة الخيال في الشعر العربي المعاصر ،دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014، ص 12.

[2] ـ حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء و سراج الأدباء ، ص 89 .

[3] ـ المصدر نفسه ، ص 67 .

عنصر الشعرية فيها سواء في بنائها الشكلي أو من خلال تقصي دلالاتها المتنوعة ،أو انطلاقا من المزاوجة بينهما و اعتبارهما بنية موحدة و متلاحمة لا ينفصل فيها الشكل عن المضمون.

ثانيا : الشعرية في الوعي النقدي الغربي .

أما الشعرية في النقد الحديث فإن أول من تحدث عنها و أشار إلى إجراءاتها و مستوياتها النقدية هم النقاد الغربيون على غرار رومان ياكوبسون الذي تحدث عنها في كتابه قضايا الشعرية التي يرى أن موضوعها:" هو قبل كل شيء الإجابة عن السؤال التالي : ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا ؟وبما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى ،و عن الأنواع الأخرى للسلوكيات اللفظية ، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات "[1].

فالشعرية حسب رومان ياكوبسون تبحث عما يخلق عنصر الجمالية وما يكفل للنص الأدبي بنوعيه الشعري و النثري ما يحقق شعريته و يخلق منه عملا أدبيا ، و ذلك من خلال التركيز على المظهر الشكلي الذي يتجلى في الجانب الصوتي ، كذلكالجانب الدلالي الذي يمثل المعنى الحقيقي للكلمات ، و للبحث عن الغرض الحقيقي للكلمات يتساءل ياكوبسون "كيف تتجلى الشاعرية ؟ إنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة و ليست مجرد بديل عن الشيء المسمى و لا كانبثاق للانفعال . و تتجلى في كون الكلمات و تركيبها و دلالاتها و شكلها الخارجي و الداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع ، بل أنها لهل وزنها الخاص و قيمتها الخاصة"[2].

---

[1] ـ رومان ياكوبسون ، قضايا الشعرية ، تر :محمد المتولي و مبارك حنون ، دار توبقال ، الدار البيضاء،المغرب،ط1، 1988 ، ص27.

[2] ـ المصدر نفسه، ص 19 .

يمكن القول من خلال هذا التعريف المبدئي الذي يقترحه ياكوبسون للشعرية أنها تركز ـ فيما تركز عليه ـ على الكشف عن العلاقات التي تربط عناصر الخطاب الأدبي ، و ذلك من خلال الكشف عن قيمة الكلمة كوحدة لغوية تؤدي وظيفتها من خلال العلاقات التي تربطها بالسياق الداخلي و الخارجي ، ولعل كمال أبوديب يتفق مع رومان ياكوبسون في هذا ،حيث يقول :" الشعرية خصيصة علائقية ، أي أنها تجسد في النص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا ، لكنه في السياق الذي أنشأت فيه هذه العلاقات ، و في حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها ، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية و مؤشر على وجودها"[1].

لكن ياكوبسون ينطلق في تحليله للنسيج اللغوي من تحديد وظائف اللغة ، لا من الألفاظ و دلالاتها و علاقاتها ، حيث يفترض أن الرسالة اللغوية تتم ضمن ستة عوامل ، فهي تنطلق من **المرسل** الذي يرجا منه بث **رسالة** معينة إلى **المرسل إليه** ، و لكي يكون لتواصل سليما بينهما لابد من توفر ثلاثة أمورهي:

السياق :و هو المرجع الذي يحال إليه المرسل إليه، حتى تتمكن لديه الآليات التي تسهل له فهم الرسالة.

وسيلة اتصال: هي القناة التي يتم التواصل من خلالها ، سواء كانت منطوقة مسموعة ، أو عن طريق الإيماءات و الإشارات و الرموز.

السنن : و هي الشفرة التي ينقل بها المرسل الرسالة إلى المرسل إليه ، قد تكون كلاما ، أو رموزا أو إشارات متفق عليها سلفا. وهي"ذات مدلول واحد يحيل على نظام ترميز un code مشترك كليا أو جزئيا بين المرسل و المتلقي".[2]

---

[1] ـ كمال أبوديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان،ط1،1987،ص14 .

[2] ـ الطاهر بومزبر،التواصل اللساني و الشعرية،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1،2007،ص27.

هذه العوامل الستة مجتمعة هي مدار القول وأساسه، حيث "تشكل في مجملها دارة التواصل،ولا يمكن استبعاد نقطة منها،لأنها تشبهالدارة الكهربائية تماما، و الخطاب فيها هو التيار، فلو أسقطنا عنصرا في الدارة لانقطع التيار، أو على الأقل تختل الدارة الكهربائية، و يتشوه مخططها البياني ، وكذلك الأمر بالنسبة للدارة التواصلية الكلامية،فغياب عنصر منها يعرقل السير العادي للرسالة".[1]

يفترض رومان ياكوبسون أن كل عامل من هذه العوامل الستة يؤدي وظيفة لسانية محددة، و أن تنوع الرسائل لا يكمن في احتكار وظيفة واحدة، و إنما في الاختلافات الهرمية التي تميز هذه الرسائل[2]، حيث ينسب للرسالة الوظيفة المرجعية ،و ينسب للمرسل الوظيفة الانفعالية، وينسب للمرسل إليه الوظيفة الإفهامية،و تشغل السنن الوظيفة الميتالسانية أو وظيفة شرح، و يتحتم على السياق أن يؤدي الوظيفة المرجعية،أما الرسالة اللغوية فهي التي ترتبط بكل هذه العناصر و تشترك معها في صنع مكونات الخطاب ، حيث يرى ياكوبسون أن" استهداف الرسالة بوصفها رسالة و التركيز على الرسالة لحسابها الخاص هو ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة ".[3]

و لا يحصر ياكوبسون الشعرية في الشعر فقط، بل يرى إمكانية تطبيقها على النثر أيضا ، ذلك أنها تهتم بالأثر الفني ، أي ما يصنع شعرية الخطاب بغض النظر عن جنسه، حيث يعتبر بأنها " ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة. و تهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف

[1] ـ الطاهر بومزبر ، التواصل اللساني و الشعرية،ص15-16.

[2] ـ ينظر،رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية ، ص28.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 31 .

الأخرى للغة، و إنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية "[1].

لكن و إن كان ياكوبسون يرى أن الشعرية تهتم بالخطاب الأدبي و تشمله بكل أجناسه ، إلا أن الملاحظ على تطبيقاته أنها كلها مقتصرة على الشعر دون غيره، "إنه ينظر إلى هيمنة الوظيفة الشعرية في هذا الشعر، مع اعتنائه بالوظائف الثانوية الأخرى، فهو لم يشغل بهيمنة الوظيفة الشعرية خارج الشعر الذي اتخذه مادة تطبيقية. إن المنطقة الشعرية التي رصدها ياكوبسون تتجاهل كثيرا من الأنواع الفنية المكتوبة الأخرى التي تتوفر على الوظيفة الشعرية"[2].

ما يمكن استخلاصه أن شعرية رومان ياكوبسون تركز على الوظائف التي يتأسس عليها الخطاب، مع تسليط الضوء على الوظيفة الأدبية التي يرى أنها تظهر بصورة أكثر وضوحا في الشعر، و الملاحظ عليه أنه لا يعتد بالجانب التأويلي الذي يكشف عن مدلولات أعمق، حيث لا يتحدث هذا الناقد عن دور السياق في صياغة العمل الأدبي، و ذلك ربما راجع لتأثره بمدرسة الشكلانيين الروس التي ترى في العمل الأدبي نسقا مغلقا، و بنية مجردة عن كل الملابسات الخارجية،و لهذا جاءت شعرية ياكوبسون مركزة على بعض الجوانب الداخلية في الأدب على غرار اهتمامه بمفهوم التوازي.

في جانب آخر، لا يقصي تزفيتان تودوروف النثر، بل يقترح مصطلح العمل الأدبي، ويرى أنه" ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة و عامة، ليس العمل إلا انجازا من إنجازاتها الممكنة.ولكل ذلك فإن هذا

---

[1] ـ رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، ص35 .

[2]ـ حسن ناظم ،مفاهيم الشعرية،دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم ،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان ،ط1، 1994، ص 95.

العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن ، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص التي تصنع فرادة العمل الأدبي ، أي الأدبية"[1].

شعرية تودوروف لا تعنى بالأدب في حد ذاته كبنية كلية ، و إنما تسعى إلى"معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل "[2]، و هي نظرة جديدة مبنية على اعتبار الأدب الممكن محورا للدراسة ، فمن المعلوم أن كل أديب سيضع في ذهنه قبل أن يبدأ بتجريد عمله أن هناك متلقيا سيتلقف عمله ، و بالتالي سيسعى جاهدا إلى إرضائه ،وكسب تأييده ، سيسعى إلى كتابة الأدب الذي يمكن أن يثير شهية المتلقي ، و يدفعه إلى الرغبة في القراءة ، إنه الأدب الممكن كما سماه تودوروف ، ذلك الأدب الذي يتميز بمجموعة من الخصائص التي تصنع فرادته ، و تميزه عن غيره ،و بهذه الخصائص و المتغيرات النوعية التي صنعت هذا العمل الأدبي سنتمكن في نظر تودوروف من إطلاق صفة الشعرية عليها دون غيرها ، و بالتالي ليس كل عمل أدبي صالحا لوصفه بالشعرية ، بل سننفيها عن الأعمال التي تخلو من الخصائص التي تكفل لها تحقيق عنصر الشعرية ، و هذا يفترض أن هناك أعمالا شعرية تخلو من الشعرية ، و هذا ما يصطدم مع أراء رومان ياكوبسون الذي أطلق مفهوم الأدبية على الرسالة اللغوية باعتبار صورتها الصوتية التي تتمثل في طريقة نظهما.

إن الأدب الممكن يفرض على سبيل المجازفة قارئا ممكنا، إذ أن " الكاتب بتصويره لموضوع أو حدث أو شخصية لا يفرض أطروحة ، بل يحث القارئ على صياغتها : إنه يعرض بدل أن يفرض ، و إذن يحفظ للقارئ حريته و في الآن ذاته يحثه على أن يصير أكثر فاعلية ، و بواسطة استعمال إيحائي للكلمات ،و استعانته بالقصص ، و الأمثلة و الحالات الخاصة ، يحدث العمل الأدبي ارتجاجا في المعنى

[1] ـ تزفيتان تودوروف، الشعرية،ص23.

[2] ـ المرجع نفسه، ص23.

، و يحرك جهازنا التأويلي الرمزي "[1].فللقارئ إذن في رأي تودوروف دور في تذوق شعرية العمل الأدبي و الكشف عنها ، و بالتالي يكون قد أشار من طرف خفي إلى شعرية القراءة و التلقي التي تعتد بالقارئ ، و تعتبره محور العمليةالتفاعلية التفسيرية، و إذا تحدثنا عن القارئ سيستحضر عقلنا اللاواعي رولان بارت الذي بنى كل أرائه النقدية على القارئ معتبرا إياه الأب الجديد للنص بعد أن انفصل عن والده الحقيقي الكاتب، فقد "مات المؤلف بوصفه مؤسسة: و اختفى شخصه المدني، و الانفعالي، و المكون للسيرة.كما أن ملكيته قد انتهت. و لهذا فإنه لم يعد في مقدوره أن يمارس على عمله تلك الأبوة الرائعة "[2]، فالأدب الممكن هو ذلك العمل الفني الذي يستطيع أن يخلق في القارئ اللذة و الشغف، و هو الأدب الذي يرضي شهوة المتلقي، و يوقظ في خوالجه كل المشاعر الجمالية و الانفعالات التي من شأنها أن تكشف بدورها عن كل ما هو جمالي في النص.

و بالتالي فإنه حسب تودوروف " لا يمكن اقتطاع العمل من قارئه ، فالقيمة كامنة في العمل، و لكنها لا تبرز إلا في اللحظة التي يستنطقه فيها قارئ ما. ليست القراءة فعل تجلية للعمل الأدبي فقط، و إنما هي أيضا عملية تقويم."[3] و كأن هذا القارئ سيسعى لإزالة الستار للكشف عن مفاتن النص من خلال عملية التأويل.

ولا يمكن الكشف عن صفة الشعرية في العمل الأدبي دون الاستعانة ببقية العلوم الأخرى كعلم النفس و الانثروبولوجيا وعلم الاجتماع و اللسانيات، بل يرى تودوروف أن هناك نوعا من التكامل بين الأدب و غيره من العلوم فلا يمكن للشعرية الاستغناء عن بقية العلوم و المعارف "فالعلاقة بين الشعرية و العلوم الأخرى، التي لها أن تتخذ العمل الأدبي موضوعا هي علاقة تنافر(كما يبدو من

---

[1] ـ تزفيتان تودوروف، الأدب في خطر ، تر: عبد الكبير الشرقاوي ، دار توبقال ، المغرب، ط1، 2007، ص46.

[2] ـ رولان بارت، لذة النص،تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا،ط2،2002،ص54.

[3] ـ تودوروف ، الشعرية، ص 83.

الوهلة الأولى على الأقل).و هذا في الحقيقة أمر يأسف له الانتقائيون شديد الأسف".[1]

فالعلاقة ما بين الشعرية و بقية العلوم هي علاقة تكامل، إذ لا يمكن عزل العمل الأدبي عن ملابساته الخارجية، و الظروف التي وجد فيها ، و لهذا يرى تودوروف "أن الشعرية ليست الوحيدة في اتخاذ الأدب موضوعا لها فإن اللسانيات (كما هي على الأقل)ليست علم اللغة الوحيد. فموضوعها نمط معين من البنى اللسانية (الصوتية و النحوية و الدلالية) دون أنماط أخرى تدرس في نطاق الأنثروبولوجيا أو التحليل النفسي في نطاق فلسفة اللغة. و تستطيع الشعرية أن تجد في كل علم من هذه العلوم عونا كبيرا مادامت اللغة جزء من موضوعها، و ستكون العلوم الأخرى التي تعالج الخطاب أقرب أقربائها علما"[2].

نلاحظ أن تودوروف لا يقصي السياق و يرى فيه عنصرا مهما في الكشف عن صفة الشعرية، و تحديد الخصائص النوعية التي تتحكم في ولادة العمل الأدبي، وبالتالي لا يمكن الحكم على العمل الفني انطلاقا من اعتباره بنية مغلقة ، يركز فيها على النسق الداخلي، لأن في هذا إجحافا في حق الأدب و انتقاصا من قيمته الفنية.إذ أن " الناثر الفنان ينمو في عالم مليء بكلمات الآخرين، فيبحث في خضمها عن طريقه فهو لا يجد كلمات "لسانية" محايدة و متحررة من تقويمات الآخرين و توجيهاتهم، بل يجد كلمات تسكنها أصوات أخرى، و هو يتلقاها بأصوات الآخرين "[3]. فلا شك أن المعاني التي يستحضرها أديب ما قد سبقه إليه آخرون، و ليس لأي كان القدرة على خلق أنموذج شعري جديد، إذ من المتعارف عليه أن أي شاعر ليس له القدرة على قرض القصيد دون أن يكون له رصيد لغوي و معرفي و شعري لابأس به ،فقد تحصلت له موهبته الشعرية من خلال الاطلاع الواسع و الدراية و

---

[1]- تودوروف، الشعرية ،ص24-25.

[2] - المرجعنفسه ، ص 28 .

[3] - المرجع نفسه، 41 .

الحفظ على حد تعبير ابن طباطبا ـ كما أشرنا سابقا ـ فـ" قليلون هم المبدعون الذين يخترعون شفرة خاصة بهم، و هؤلاء هم المفلقون من الشعراء الذين قال فيهم الخليل بن أحمد : أمراء الكلام يتصرفون فيه أنى شاءوا "[1]. فالنص ما هو إلا فسيفساء من النصوص، يمارس التناص الذي يعيش في ذاكرة الكاتب ، حتى و لم يتعمد ذلك، فإنه لاوعيه سيخونه.

إن العمل الأدبي الذي يقترحه تودوروف نموذجا للدراسة يتكون حسبه من العناصرالتي تمس المظاهر أو المستويات اللفظية و التركيبية و الدلالية، و قد أفرد كل مظهر من هذه المظاهر بالدراسة و التحليل " ومن أجل إثراء هذه المستويات فإن تودوروف يستند إلى تراث نقدي يرجع في أصوله إلى الاجتهادات المثمرة لنظريات السرد المعاصرة (ج.جينيت بالخصوص) وبحوث المورفولوجيين الألمان، ومفهوم وجهة النظر المأثور عن التراث النقدي الأنجلوساكسوني حول أعمال هنري جيمس".[2]

وإذا كانت دراسة هذا الناقد تتنازعها ثلاث مستويات يسعى من خلالها للكشف عن قيمة العمل الأدبي من خلال التفتيش عن الشعرية فيه، فإنه يولي الأهمية للجانب الدلالي، و يرى في ذلك صعوبة المهمة الواقعة على عاتقه ، ذلك أن هذا المستوى لم يجد اهتماما مع النظريات السابقة التي أهملته و أقصاه بعضها ، وحتى يتسلح بسلاح الناقد المتمرس الذي لا يجانب الانطباعية و الذاتية ، و يلتزم الموضوعية يلجأ تودوروف إلى الاستعانة بالمقاربة اللسانية حيث يقول: "علينا في البداية مقتفين خطى اللسانيات المعاصرة، أي أن نميز بين نمطين من الأسئلة الدلاليـة:
أسئـــلة شكلية و أخرى مادية ، أي ما هي الكيفية التي يدل بها من النصوص؟ و علام يدل؟".[3]

---

[1] ـ إبراهيم عبد المنعم إبراهيم ، بحوث في الشعرية و تطبيقاتها عند المتنبي، مكتبة الآداب ،القاهرة ، مصر، ط1 ،2008، ص 9.

[2] ـ عثماني الميلود ،شعرية تودوروف ،عيون ،الدار البيضاء ، المغرب ،ط1 ،1990،ص26.

[3] ـ تودوروف ، الشعرية ،ص 33.

انطلاقا من هذين السؤالين يبني تودوروف مقاربته الشعرية للعمل الأدبي ، متعرضا في كل مرة للنظريات التي سبقته بشيء من النقد و الاعتراض تارة و قليل من التبني و التأييد تارة أخرى ، و هذا ما جعل نظريته تتميز بالبعد التاريخي ، و لعل هذا الرصد المتنوع لتحولات الشعرية هو ما جعل بعض الباحثين يصفه بأنه "كان الناقد المهم الذي عني بشكل خاص بتأصيل مفهوم الشعرية ، و التنظير له في النقد الحديث منذ الستينيات و حتى الوقت الحاضر ، و لا يكاد يخلو مؤلف من مؤلفاته من هذا المصطلح".[1]

وإذا كان تودوروف يقيس الشعرية على العمل الأدبي برمته ، فإن جون كوهين يحصرها في الشعر فقط ، و يرى فيه مجموعة من السمات و الخصائص التي تميزه عن النثر ، و تخول له إمكانية إطلاق مصطلح الشعرية عليه ، حيث يذهب إلى أن "الشعرية علم موضوعه الشعر"[2]. وقد انطلق من أرضية الأعمال الشعرية في بناء مقارباته التحليلية التي تتميز بالاغتراف من عدة نظريات ، خصوصا عندما يصف الشعرية بأنها علم ، حيث يقترب من حدود التجريدية، فالمقاربة الحاصلة بين الشعرية و العلمية التي اقترحها جون كوين تذكرنا بمدرسة الشكلانيين الروس التي ترى ضرورة التركيز على الخصائص الفنية التي تميز العمل الأدبي ، وتطرح السياق والظروف الخارجية جانبا ، كما تذكرنا أيضا بالنظرية الألسنية التي تعتبر العمل الأدبي نسقا مغلقا .

إن هذا التأثر نلمحه مع كل رواد الشعرية في النقد الغربي ، الذين تزامنت نظرياتهم في العصر الحديث مع انتشار المذهب البنيوي ، و هيمنة آراء الناقد الفرنسي فردينان دي سوسير الذي على اعتمد مبدأ المحايثة الرامي إلى دراسة اللغة في ذاتها و لذاتها. فجون كوهين "أراد لشعريته أن تصطبغ بصبغة علمية يقرأ من

---

[1]ـ فضل ثامر ، اللغة الثانية ،في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث ، المركز الثقافي العربي ، بيروت،لبنان، دط،1994،ص102.

[2] ـ جون كوين ،النظرية الشعري، بناء لغة الشعر،تر:أحمد درويش، دار غريب،القاهرة،ط4،2000 ،ص29.

خلالها المنتوج الشعري و ما يكتنزه هذا المنتوج من جمالية أسلوبية ، يقرأ بنظرة وصفية عمودية ، تحاشي مسألة وضع النص الشعري في سياقات غير لغوية قاتلة"[1].

و إذا كان جون كوهين ينسب الشعرية للشعر فقط دون النثر، إلا أنه يرى أن مصطلح شعري يطلق على كل ما يثير فينا المشاعر ، و على كل المواضيع التي تعالج بطريقة فنية راقية [2]، و هذا يعني بالضرورة أن الشعرية ليست مجرد مبادئ جمالية ذات صلة بالشعر فقط " بل صارت تشمل الأعمال الفنية بصفة عامة . فأصبحنا نتحدث عن شعرية الرواية و شعرية الرسم و شعرية الموسيقى أي في كل ما يثير فينا العاطفة أو الانفعال الشعري "[3] ، و الأكثر من ذلك يرى جون كوين أنه ليس علينا أن نفكر في" رفض الاستعمالات الحديثة لكلمة شعر، إذ لا نعتقد أن الظاهرة الشعرية تنحصر في حدود الأدب، كما لا نعتقد أن البحث في الكائنات الطبيعية أو شروط الحياة، باعتبارها من عوامل هذه الظاهرة، بحث غير مشروع . فمن الممكن بالطبع أن نسعى لإيجاد شعرية عامة من شأنها أن تثير الانفعال الشعري."[4] وبالتالي سيصبح من الممكن إطلاق وصف الشعرية على كل ما يستهوي الناظر و يؤثر في مشاعره ، و يهيج أحاسيسه ، و هذا ما يجعل البعض يصف اللوحة الفنية أو المقطوعة الموسيقية و حتى اللقطة الدرامية مثلا بالشعرية.ذلك أنها تركت أثرا في نفسه و جعلته يعايش فنيتها و يتقاسم معها كل لحظات جماليتها من خلال تأثيرها فيه.

---

[1] ـ بشير تاوريريت،الشعرية و الحداثة ، بين أفق النقد الأدبي و أفق النظرية الشعرية،دار رسلان، دمشق، سوريا،ط1،2008،ص49.

[2] ـ ينظر، جون كوهين،النظرية الشعرية،ص29.

[3] ـ مصطفى رجوان ، الشعرية و انسجام الخطاب، لسانيات النص و شعرية جون كوين ، كنوز المعرفة ،عمان ، الأردن،ط1،2020،ص32 - 33.

[4] ـ جون كوين ، بنية اللغة الشعرية ،تر: محمد الولي و محمد العمري ،دار توبقال ،الدار البيضاء ، المغرب،ط1 ،1986 ،ص10.

لكن بالرغم من إقرار كوين بأن الشعرية ليست نظرية خاصة بالشعر دون غيره إلا أنه اختاره كنموذج أولي للتطبيق، لعل ذلك راجع للغة الشعر الغنية بالصور المتنوعة و العلاقات الجديدة التي ينشئها الشاعر، وقدرته على التلاعب باللغة من خلال ابتكار أوجه مشابهة لم يسبقه إليها غيره، هو ما جعل كوهين يركز في شعريته على الشعر المنظوم التام ،و يقصي الشعر التعليمي و الشعر المنثور، فالشاعر في نظره يكون كذلك بكلماته لا بأفكاره،حيث يقول :"لا يعد الشاعر شاعرا لأنه فكر أو أحس، ولكنه شاعر لأنه عبر، و هو ليس مبدع كلمات و لكن عبقريته تكمن في اختراع الكلمة"[1]. يقصد بذلك تلك الطريقة الجديدة التي ألبسها الشاعر لنظمه حتى اصطبغ بصفة الشعرية التي تسعى إلى "إيجاد ألفاظ جديدة أو إضفاء دلالات جديدة غير معهودة على ألفاظ قل تداولها في نوع من الاستعادة الدلالية ضمن استعمالات أدبية غير محدودة في أفقها"[2].فالشعر في نظر كوهين" لا يستريح إلى كونه صيغة لغوية فقط ، أو مجرد طريقة في التعبير، يريد أن يكون كالعلم أو الفلسفة تعبيرا عن حقيقة جديدة، اكتشافا لجانب مجهول من العالم".[3] فإذا كانت الفلسفة تسعى إلى اكتشاف ذلك الجانب من الحقيقة الغامضة من خلال البحث المستمر في الغيبيات و البواطن، فإن الشعر هو الآخر اكتشاف لطريقة جديدة في القول، هو ما تسعى الشعرية إلى استجلائه و سبر أغواره و استكناه معالمه.

إن تلك الطريقة الجديدة التي استلهمها الشاعر من تجاربه ، وتمكنت له من خلال المحاولات الكثيرة، ستوصله إلى الثورة على القديم الجاهز والتمرد على القوالب المتوارثة، وذلك يتجسد في مفهوم الانزياح الذي يعني العدول عن المألوف، وهذا ما يسعى كوين إلى الوصول إليه، حيث أن الشعرية التي يهدف إلى تأسيسها " هي شعرية علمية و بنيوية ، شعرية تبحث عن شكل للأشكال ، عن عامل مشترك عام للشعر ، أي عن الثوابت التي تتعالى عن النزوع اللامتناهي للنصوص الفردية التي

---

[1]- جون كوهين ،النظرية الشعرية، ص31.

[2] - علي ملاحي، المجرى الأسلوبي للشعر العربي المعاصر،دار الأبحاث، الجزائر،ط1،2007،ص77.

[3]- جون كوين، المرجع السابق،ص69.

تتجسد حسب كوهين في مفهوم الانزياح".[1] و الذي يرى أنه أكثر وضوحا في الشعر دون النثر الذي يفتقر حسبه إلى هذه الخاصية،وهذا ماكان يسعى دائما إلى إبرازه ،حيث كان يريد تعريف الشعر من خلال تمايزه عن النثر الذي يرى فيه كلاما عاديا.

و لذلك اقترح مصطلح الانزياح كمعادل موضوعي للشعرية التي سترتكز عليه باعتباره" ذلك الحدث الأسلوبي المليء باللغة المجازية، المشكلة لبنية اللغة الشعرية، يشكل عنصر المفاجأة لدى المتلقي بقدرته على التحرر من سلطة المكان و الزمان، و فتح أفق الخيال على تعدد القراءات و تعدد الصور الفنية".[2]

إن الانزياح يتمثل في كسر المألوف، و تخطي ما جرت عليه العادة في اجترار الصور العادية التي دأب السابقون على استعمالها، وذلك يكون بصدم أفق انتظارالمتلقي بعلاقات جديدة تنم عن قدرة الشاعر و تكشف عن مدى إمكانية قياس الشعرية على أعماله، فـ"الانزياح هو الصفة الأسلوبية التي تجعل لغة كاتب من الكتاب ذات خصوصية في إطار النظام العام للسان الذي تنتمي إليه"[3].

لعل هذا التركيز على الانزياح و عناصره ، و الاهتمام به بصفة مفرطة قد فتح الباب للنقاد الذين يعيبون عليه ربط مفهوم الشعرية بالانزياح دون غيره، إذ " من المؤاخذات على شعريته طابع الاجتزاء في بنى النص ، حين أغرق في الحديث عن انزياحات داخل أنساق من النص دون أخرى ، مما جعله يتجاوز قطاعا كبيرا من القصيدة الواحدة ، في أثناء عمليات التحليل لعدم احتفائها بهذه الخاصية الأسلوبية".[4]

---

[1] ـ عمر أوكان ، اللغة و الخطاب، رؤية للنشر و التوزيع،القاهرة ، مصر،ط1،2011،ص280.

[2] ـ محمد مصابيح،شعرية النص بين النقد العربي و الحداثي،طكسيج للدراسات و النشر و التوزيع،دط ، 2014، الدويرة ، الجزائر،ص164.

[3] ـ عبدالملك مرتاض،الشعريات،ص195.

[4] ـ سعد مردف ، شعرية الخطاب الجمالي و الأيديولوجي في ديوان عبد الله البردوني،أطروحة دكتوراه مخطوطة، 2015 ،إشراف عبد القادر دامخي،جامعة العقيد الحاج لخضر ، باتنة ، الجزائر،ص29.

مما يعاب عليه كذلك حصر الشعرية في الشعر دون النثر ، بالرغم من إقراره أن للفنون الأخرى نصيبا في الشعرية ، فللنثر هو الآخر مزايا فنية تضاهي ما للشعر، كما أنه من الممكن أيضا أن يكون غنيا بصور الانزياح التي من الممكن دراستها كمستوى من مستويات الشعرية، و لكن يبقى لهذا الناقد دور بارز في التأصيل لمفهوم الشعرية من خلال سعيه إلى الربط ما بين البلاغة القديمة و النقد الجديد.فهو يرى فيهاـالبلاغة القديمةـ أنها تتصف بالمعيارية، و طغيان المنطق،إذ أنها تبحث فقط في تعريف و تصنيف و ترتيب الألوان المختلفة للمجاوزات، فقد حصرت مهمة البلاغة القديمة في التصنيف و التقنين، و رسم الحدود الفاصلة بين هذا اللون و ذاك، دون البحث عن الدلالات و التقابلات و العلاقات التي تميز هذه الألوان نفسها،و لكن رغم ذلك يعود لها الفضل في كشف المزيد من المزايا الفنية للنص الأدبي، و بهذا يمكن القول إن شعرية جون كوين تركز كذلك على الجانب الدلالي، فهو يرى أنه"ما لم تكن لقصيدة ما دلالة فلن تعتبر بعد قصيدة،لأنها لم تعد لغة"[1]، فالدلالة شرط أساسي قي شعرية جون كوين.وهو بهذا يقصي الشعر التعليمي الخالي من الدلالات البعيدة و المخفية، و الإشارات المكثفة التي يمكن أن يقف عليها الناقد في دراسته.

ثالثا : الشعرية في التلقي الترجمي العربي.

مما لاشك فيه أن النقاد العربيمثلون الطرف المتلقي للشعرية، ذلك أنهم ليسواالسباقين لاستحداث الجهاز المصطلحي للشعرية، فقد توضحت مفاهيم الشعرية و ظهرت معالمها بفعل الترجمات المختلفة لأعمال النقاد الغربيين ، لكن رغم ذلك هناك تباين بين ما كتبه هؤلاء و بين ما جاء به النقاد في الوطن العربي " فالكاتب الغربي يرى في الشعرية متغيرات لا يستقر عندها و بالتالي تعترض سبيله و لذا يحاول ما استطاع إيجاد مخرج لهذه الأشكال و يسير على خطاه الكاتب الشرقي حديثا ، يترجم ما يكتبه في قضية العنوان و لكنها تختلف مضمونا رغم حداثتها

[1] ـ جون كوين ، بنية اللغة الشعرية ،ص 31 .

المعاصرة و هذه هي الشعرية"[1]. فالشعرية ذات مفهوم غير دقيق و شامل ظل يشوبه الغموض و التناقض، فإذا كان النقاد الغربيون لا يتفقون على مفهوم مشترك ، و لا يقفون على رأي موحد حول الشعرية ، فما بالك بالنقاد العرب؟

من دواعي اليقين و أسباب عدم الشك، أن العرب مغاربة كانواأم مشارقة قد تلقوا ما جاء من عند النقاد الغربيين ترجمة و قراءة و تحليلا و تمحيصا،إذ "أن المسار النقدي الغربي ظل هو الذي يوجه النقد الأدبي العربي و يفرض عليه في كل مرحلة إبدالاته الخاصة و المتجددة. و لما كانت هذه الإبدالات تصل إلينا متأخرة كنا مضطرين إلى ملاحقتها و مواصلة متابعة الإبدالات الجديدة على إيقاع متواتر خارجي عنا "[2]، هذه التراكمات المعرفية،و النظريات النقدية الغربية التي كانت في بعضها تُستجلى مكامنها على عجالة، طلبا لنظريات أخرى جديدة ، بسبب تباطؤ الترجمة، و هذا الانتقال السريع من نظرية إلى أخرى قد كرس من فوضى المصطلح، و ضاعف من أزمة النقد العربي الذي وجد نفسه أمام تيارين، تيار الأصالة و التراث الذي يرى في القديم الثوب الأبدي الذي يحرم استبداله بغيره، و تيار المعاصرة الذي يدعو إلى التجديد و مواكبة النظريات الغربية و تجاوز الموروث بكل أشكاله. و بين التيارين تيار ثالث يدعو إلى المزاوجة ما بين القديم و الجديد لصياغة نظرية عربية تنطلق من الذات نحو الآخر.و يُعزي عبد العزيز حمودة إلى هذه الازدواجية سبب الأزمة العربية في التعامل مع النظريات الغربية " فالمصطلح الذي لا يشير إلى دلالات معرفية محددة، بل يحدث إرباكا داخل الواقعين الحضاري و الثقافي اللذين ارتبط بهما حري بأن يحدث فوضى في الدلالات المعرفية عند أصحاب الأطر الثقافية والقيم المعرفية المغايرة تماما. هذه الفوضى التي ارتبطت بالمصطلح النقدي الذي أفرزته أطر ثقافية و معرفية

[1] ـ عبد العزيز ابراهيم ، شعرية الحداثة ،اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا، دط ،2005، ص8.

[2] ـ سعيد يقطين و فيصل الدراج ،آفاق نقد عربي معاصر،دار الفكر،دمشق،سوريا،ط1،2003،ص30.

مختلفة عن أطرنا الثقافية و المعرفية في العالم العربي، هي حقيقة يجب على الحداثيين العرب التسليم بها لنخرج من الأزمة"[1].

و قد تأثرت الشعرية بهذه النزاعات النقدية، إذ برز نقاد يتبنون الشعرية الغربية بكل مقاييسها، و نقاد آخرون يزاوجون بين هذا و ذاك، و نقاد آخرون ينسبون لأنفسهم الفضل في ابتكار شعرية عربية جديدة.

و من المعلوم أن العرب ليسوا هم السباقون لابتكار مقولة الشعرية في النقد الحديث، و لعل هذا من أسباب اختلاف المصطلحات،و تباين الترجمات و تضارب الآراء، فليس هنالك مصطلح موحد يتفق عليه الجميع، ويقفون عليه أثناء مقاربة النصوصالأدبية،على خلاف النقاد الغربيين الذين يتفقون على مصطلح poétiqueالذي أشار إليه أرسطو.

ولذلك، فإننا سنصطدم بترجمات كثيرة لمصطلح poétiqueفي حقل الدراسات النقدية العربية، على غرار مصطلح الشاعرية الذي اقترحهالغذامي كبديل عن الشعرية التي يراها قاصرة على الشعر دون النثر،و كذلك لاعتبارات تاريخية تتمثل فيحضور مصطلح الشاعرية في التراث النقديالعربي , و كأنه ينطلق من الذات في قراءة هذا المصطلح، حيث يقول"وبدلا من أن نقول شعرية مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعرو لا نستطيع كبح جماح هذهالحركة لصعوبة مطاردتها في مسارب الذهن، فبدلا من هذه الملابسة نأخذ بكلمة الشـاعرية لتكون مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبيـة في النثرو في الشـعر(...)و يشمل فيما يشمـل مصطلح الأدبيةالأسلوبية"[2].فهو يرى في هذا المصطلح الشمولية و الاتساع بالمقدار الذي

[1] ـ عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت ، دط، دت ، ص 33- 34 .

[2] ـ عبدالله الغذامي ، الخطيئة و التكفير،من البنيوية إلى التشريحية،نظرية و تطبيق،المركز الثقافي العربي،بيروت ،لبنان، ط6 ،2006،ص22.

يجعل منه قادرا على امتصاص غيره من الترجمات، واستخدم هذا المصطلح كذلك سعيد علوش في كتابه " عنف المتخيل في أعمال
المتخيل في أعمال إميل "[1]. من الترجمات المعتمدة كذلك مصطلح الإنشائية الذي أشار إليهعبدالسلام المسدي في كتابه الأسلوبية والأسلوب، معتبرا إياه الترجمة الأحسن و الأقرب إلى نظيرتها الغربية، كما يعده تحصيلا حاصلا للتطور النقدي الذي شمل الأسلوبية، إذ يقول :"فأما الذي تفجر فهو البويتيقا الجديدة، و التي تضيق رؤاها حينا، فتصلح لها عبارة "الشعرية" و تتسع مجالا و استيعابا أحيانا أخرى فتحسن ترجمتها بمصطلح الإنشائية "[2]الذي يرى فيه أكثر شمولية، و هو الأنسب للترجمة نظرا لأن بقية المصطلحات تتناسل منه،و استخدم هذا المصطلح كذلك حمادي صمود في كتابه "التفكير البلاغي عند العرب"[3]، كما نجد في طرف آخر بعض النقاد الذين يستعيرون المصطلح الغربي كما جاء في أصله ، فيقترحون البويطيقا كتعريب مباشر لـpoétique ، على غرار سعيد يقطين[4].

لقد تبنى كل ناقد الترجمة التي يراها مناسبة ، و بالأحرى اختار المصطلح الذي يتناسب مع الطريقة التي ينوي من خلالها الولوج إلى النص الشعري، حيث" تعود طبيعة الاختلاف حول طبيعة هذا المصطلح إلى زاوية النظر التي ينظر من خلالها هذا الشاعر أو الناقد أو المدرسة أو المذهب الأدبي إلى العنصر الأهم في الشعر"[5].

إن هذه الاختلافات و التباينات في المصطلح ستؤدي لا محالة إلى الاختلاف في المفاهيم و الرؤى، و سيتولد عنها شعريات لا شعرية ، و لعل هذا ما أدى إلى ظهور الشعرية الأسلوبية ، و الشعرية الأدبية ،وشعرية النثر ،و نظرية الشعرو غيرها من المقولات الأدبية التي تستند في مجملها على نظيرتها الغربية

---

[1] ـسعيد علوش ، عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي ، مركز الإنماء القومي ، دط،دت،ص 62-63.

[2] ـ عبد السلام المسدي، الأسلوبية و الأسلوب،الدار العربية للكتاب،تونس،ط3،دت،ص 25 .

[3] ـ حمادي صمود،التفكير البلاغي عند العرب،دار الكتاب الجديدة المتحدة،بيروت،لبنان،ط3 ،2010،ص281.

[4] ـ ينظر سعيد يقطين و فيصل الدراج ، آفاق نقد عربي معاصر ،ص37.

[5] ـ خليل الموسى،جماليات الشعرية،ص13.

poétique. و هذا الصراع في الشعرية ما بين شعرية قديمة مرتبطة بالتراث النقدي العربي، وشعرية أخرى جديدة مرتبطة بالنقد الغربي ليس وليد الصدفة، ولكن مرده إلى الصراع القائم بين الأنا و الآخر ، صراع البحث عن الهوية، ومحاولة إثبات الذات في مقابل الآخر، لعل هذا الصراع قد غذى النقد العربي المعاصر، و أدى إلى ولادة أراء نقدية كثيرة تمثل في مجملها قفزة نوعية تكشف عن قدرة الناقد العربي ، فإذا كان الاختلاف في المصطلح يمثل مشكلة إلا أنه جهة قد نما النقد العربي و أثراه، و ساهم في بلورة الشعرية كمفهوم ذي قيمة معتبرة، حتى برز في الوطن العربي نقاد لهم فضل السبق في التعريف بالشعرية، و بسط مفاهيمها، بل و في محاولة لابتكار مقاييس نقدية جديدة تنطلق منها الشعرية.

وحتى لا نخوض في جدل المصطلح و نقحم نفسنا في متاهة لا مخرج منها ، فإنه من نافلة القول أن مصطلح poétique تتنازعه ترجمات كثيرة نابعة من قناعة كل باحث، و قد تحدث حسن ناظم عن هذه الترجمات بإسهاب حيث أحصى ما يقارب ثلاثة عشر مصطلحا من بينها بويطيقا ،بويتيك ، نظرية الشعر، فن الشعر، فن النظم ، الفن الإبداعي، علم الأدب، علم الشعر وغيرها[1].لكن المصطلح الأكثر شيوعا و المتداول بكثرة في حقل الدراسات العربية هو الشعرية إذ تبناه نقاد كثيرون و رأوا فيه الترجمة الأنسب و الأكثر ملائمة .حيث يعتبرونه خصب الدلالة ، يتميز ببعده عن جفاف المصطلحات الأخرى ، دون أن يقتصر على فن الشعر وحده ، فهو يشمل كل النصوص الأدبية[2]. ولكن رغم اتفاق جل الدارسين على استخدام مصطلح الشعرية كمقابل لـpoétiqu، إلا أن المفهوم الذي يشير إليه سيظل يشوبه الغموض و عدم الاستقرار, و سيظل متصفا بالزئبقية نظرا لارتباطه بالتوجه النقدي الذي ينتمي إليه ، وبالتالي " يصعب الامساك به إلا من خلال فترة محددة أو عندمدرسة معينة أو ناقد ما ، و لذلك كان معيار الشعرية مختلفا مكانيا و زمانيا ، فهو عند أرسطو المحاكاة ، وهو عند الرومانسيين الشكل العضوي ، و هو الانزياح عند جان

[1] ـ ينظر، حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية،ص14-18.

[2] ـ ينظر ، إبراهيم عبد المنعم إبراهيم ،بحوث في الشعرية و تطبيقاتها عند المتنبي ، المقدمة.

كوهين و التماثل عند رومان ياكوبسون ،و التناص عند كريستيفا و جينيت ، و هو عند بارت و إيكو النص المفتوح "[1].

منالنقادالعرب الذين خاضوا في مفهوم الشعرية محاولين التأصيل له الناقد و الشاعر السوري علي أحمد سعيد المعروف بأدونيس، حيث عمد إلى الكشف عن النظرية الشعرية في الأدب العربي منطلقا من التراث،فقد "انتبهأدونيس إلى قيمة التعرف العلمي الرصين غير العاطفي إلى هوية التراث و طبيعة خطابه الإنساني و الحضاري والفكريو الثقافي و الأدبي، و ضرورة استكشاف البنية التحتية الأصيلة المكونة لحقيقة و حجم الضوءالذي تنطوي عليه هذه البنية"[2]. إن هذا التمثل للتراث قد دفع أدونيس إلى قراءة هذا التراث قراءة متبصرة يبحث من خلالهاعن صور الشعرية لا من خلال عرض أراء النقاد القدامى،و التفتيش ما بين مذاهبهم و أقوالهم عن بعض خلفياتها و أطرها النظرية، و لكنه بحثعن الشعرية في الأدب العربي أي من خلال استبطان الموروث الفني الشعري، منطلقا في دراسته من العصر الجاهلي الذي رأى فيه الشعرية في أكمل صورتها الفنية متجلية في الشفوية ـ آنذاك ـ إذ أن الشعر كان يلقى ارتجالا لا من بطون الكتب،و هذا يدل على تمكن الإنسان العربي الجاهلي من فنون اللغة العربية و درايته بقوانينها و علومها، حتى تمكن له قرض أرقى أنواع القصيد شفهيا، هذه القصائد التي مازال صيتها الفني و لازالت طريقتها تسحر النقاد و تلهب عقولهم و هم يتباحثون فنيتها و يتدارسون علو كعبها اللغوي،و هي تتمنع عنهم تارة ، و تكشف عن سحرها و جماليتها و شعريتها تارة أخرى، هذه القصيدة التي ولدت مسموعة لا مقروءة، وهذا ما ذهب إليه أدونيس في قوله:"ولد الشعر الجاهلي نشيدا ، أعني أنه نشأ مسموعا لا مقروء ،

[1] ـ خليل الموسى،جماليات الشعرية،ص 13 .

[2] ـ محمد صابر عبيد،شيفرة أدونيس الشعرية ،منشورات الاختلاف،الجزائر العاصمة ،الجزائر، ط 1،1430،2009،ص77.

غناء لا كتابة. كان الصوت في هذا الشعر بمثابة النسيم الحي ، و كان موسيقى جسدية ، كان الكلام و شيئا آخر يتجاوز الكلام."[1]

يشير أدونيس إلى قيمة الغنائية في القصيد الجاهلي ، فمن المتعارف عليه أن " الغنائية صفة لصيقة بالشعر، إذ نشأ الشعر العربي غنائيا بطبيعته و طبيعة أدائه و أهله و نفسيته و حضارة مجتمعه ، و الغنائية تعبير مباشر عن أحاسيس الشاعر و حالاته النفسية "[2]،كما أن لها دورافي التأثير على أذن السامع الذي سيطرب بما سيسمع ، فيستشعر وجدانه قيمة ما يسمعه ،وتتفاعل خوالجه، فينجح الشاعر في كسب رهان أولى أساليب الإقناع ، وهنا تتجلى الشعرية في ملامحها الأولى من خلال استمالة المتلقي، وذلك عندما تتسربل الغنائية جسد السامع، ولقد كشف أدونيس أنه عندما نسمع القصائد المنشدة فإننا "لا نسمع الحروف وحدها ، وإنما نسمع كذلك ، الكيان الذي ينطق بها ، نسمع ما يتجاوز الجسد إلى فضاء الروح .و ليس الدال هنا، في الكلمة بذاتها معزولة، بل في الكلمة مقرونة بالصوت، في الكلمة ـ الموسيقى، الكلمة ـ النشيد. و هو هنا ليس مجرد إشارة إلى دلالة ما، و إنما هو طاقة متعددة الإشارات ".[3]

يبين أدونيس أن تناغم الإيقاع مع اللغة سيؤدي إلى جعل القصيدة تعيش أعلى درجات الإمتاع الغنائي، بفعل عنصر الإنشاد الذي سيبعدها عن الرتابة و سيجعل منها طاقة متجددة من خلال الإشارات و الدلالات المفتوحة التي سيستثمرها عقل المتلقي ، و هذا ماكان ليكون لولا الطريقة الإنشادية التي نظمت بها ، و لاشك أن الإنشاد"أداة المنشد لإيصال رسالته إلى المتلقي ، ويتضح خطره في الشعر لأنه يشكل عنصرا يعتمد الصوت إيقاعا "[4]، وإذا كان البعض يرى في الشعر الجاهلي

---

[1] ـ أدونيس ، الشعرية العربية،دار الآداب،بيروت ، لبنان ، ط6 ، 2012 ،ص9.

[2] ـ بوعيشة بوعمارة ، قصيدة الحداثة من الغنائية إلى الدرامية ، نحو قصيدة متكاملة ، مجلة رؤى فكرية ، العدد الخامس ، فيفري، 2017،ص80.

[3] ـ أدونيس، الشعرية العربية، ص10.

[4] ـ عبد العزير إبراهيم ، شعرية الحداثة ، ص153 .

أنه ذاتي غنائي [1]، فإن أدونيس يرى فيه المحطة التي تنطلق منها الذات نحو الآخر ، و التي يعبر من خلالها الفرد عن الجماعة "فقد كان على الشاعر الجاهلي أن يعطي للمشترك العام ، و لحضور الجماعة ، الحياتي و القيمي و الأخلاقي، صورة مفردة ، بلغة شعرية متفردة. و يمكن القول إن الشاعر الجاهلي لم يكن، في هذا ، يقول نفسه بقدر ما يقول الجماعة، أو إنه كان لا يقول نفسه إلا عبر قول الجماعة" [2]. و بالتالي فإن الانشاد خاصية من خصائص الشعرية الشفوية .

لقد كان للشفوية التي تتخذ من الغنائية صورة مثلى عن أرقى أنواع التعبير الشعري دور بارز في النهوض بالشعرية العربية ، و في كشف المزيد من الجمالية التي تسكنها ، إن الشعر الغنائي كان " و ما يزال قيثارة الإنسان العربي ، و أعرق فنونه القولية، و من ثمة تحكمت نماذجه الأولى في الصياغة الشعرية على مر الأجيال ، وكانت كل موجة من أمواج التجديد في أبنيته و صوره تنحسر أمام ذلك التراث الذي صنعه أهله على المد الزمني البعيد"[3].

هذه الشفوية الشعرية الجاهلية التي كانت تستند على الغنائية وجدت ضالتها في التقعيد و الممارسة النقدية ، حيث شهدت الشعرية العربية نقلة نوعية تمثلت في الانتقال من الشفوية إلى الكتابة و التدوين ، حيث جرى حفظ اللغة العربية من اللحن و الخطإ ، خصوصا مع تمازج الحضارة العربية مع غيرها من الأمم و الحضارات المختلفة عنها ثقافيا و فكريا، حيث كان الهدف هو التأسيس للهوية العربية و الحفاظ على القرآن الكريم ، و هذا ما أكده أدونيس قائلا:"في هذا المناخ وضعت قواعد اللغة خوفا من أن يتسرب اللحن أو الخطأ أو التحريف إلى القرآن الكريم و الحديث.

---

[1] ـ عبدالله بن أحمد الفيفي ، الشعر الجاهلي بين الغنائية والموضوعية ،حوليات آداب عين شمس،المجلد 35، سبتمبر ،2007،مصر، ص 827.

[2] ـ أدونيس ، الشعرية العربية، ص 10 .

[3] ـ محمد فتوح أحمد ، الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر،دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ،1984، ص174 .

و وضعت أوزان الشعر لحفظ إيقاعاته و تمييزها عن غيرها من الأوزان و الإيقاعات الشعرية"[1].

من هذا المنطلق، و على ضوء الشعرية الجاهلية، جرى التأسيس للشعرية العربية المكتوبة التي كان همها تفصيل قواعد معينة يبتغى من ورائها تمييز ما للذات من أثر فني في مقابل الآخر الوافد ، و رغبة في الحفاظ على مكونات الهوية العربية الإسلامية ، حيث عمل الخليل بن أحمد الفراهيدي على حفظ إيقاعات و أوزان الشعر العربي ، و ضلت الغنائية و النشيد تتسربل النقاد ،و هذا ما "أدى إلى الفصل بين الشعر و الفكر"[2]. لكن في عصر الإسلام و بفعل رقي الفكر و تشجيع الإنسان على ضرورة إعمال العقل ، و تمتعه بشيء من الحرية ، استطاع الشاعر العربي أن يتصل بالفكر و أن يثور على الذهنية الجاهلية ،و أن يبتكر معاني جديدة ،" و قد تجلت شعرية الفكر مبشرة بحداثة غير مسبوقة في ظل ثقافة الحرية و حرية السلوك الإنساني "[3].

لقد قامت الثورة على الأشكال و المعاني القديمة ، و بدأ التجديد يسكن الشعر ، خصوصا مع أبي تمام الذي أحدث في الشعر ما ليس فيه ، فالقوانين التي وضعت للشعر و جعلت معيارا أوليا لا يجوز الخروج عنه أصبحت تقيد العملية الشعرية ، وتفرض عليها حدودا مسبقة و ترى فيها ضرورة فنية لا يجوز الخروج عنها ، "و قد سادت هذه القواعد فاصلة بين الشعر و اللاشعر . و ساعد في ترسيخها مناخ التقعيد و العقلنة و الصراع الأيديولوجي بين العرب و غيرهم"[4].

و بالتالي فإن أدونيس يرى في الشعر التغير و الثورة و التمرد و الخروج عن العادة و المألوف ، فليست الشعرية هي تلك القواعد الجاهزة ،و لكن الشاعر بإمكانه

---

[1] ـ أدونيس ، الشعرية العربية ، ص 19.

[2] ـ المرجع نفسه، ص27 .

[3] ـ محمد مصابيح ، شعرية النص بين النقد العربي و الحداثي ، ص170 .

[4] ـ أدونيس ، المرجع السابق،ص 34.

أن يفرض الشعرية على تجربته الفنية إذا ما استطاع أن يبتكر الجديد ، و أن يصنع لنفسه نموذجه الفني الخاص، و الدعوة إلى الثورة على المقاييس الجاهزة ليست غريبة على أدونيس الذي سعى "إلى التمرد على ما يسميه الذهنية التقليدية، و الوصول بهذا التمرد إلى أقصى ما تنتجه التجربة الشعرية "[1]. كما أن الشاعر الحديث في نظره لا يكون نفسه " إلا إذا اختلف عن أسلافه ، فكل إبداع اختلاف، ومن هذه الزاوية يمكن القول : ليس الشاعر الذي يتجاوز أشكال الموروث هو الذي يكون غريبا عن التراث، بل الشاعر لا يتأصل في لغته الموروثة إلا إذا كان بمعنى ما، غريبا فيها "[2]. وهذا ما يشير من طرف خفي إلى أن أدونيس لا يرفض الموروث بكل أشكاله و لا يرى في الشعرية الثورة على كل قديم ، ذلك أن هذا القديم يمثل الدافعية الأولى و الشرارة الأساسية التي ينبغي الانطلاق من تجربتها لخوض غمار تجربة شعرية أخرى، وهذا ما أراد الناقد الجزائري جمال الدين بن الشيخ تبيانه من خلال تقصيه للشعرية العربية ، فقد أكد أن أي شاعر مجدد لابد أن يكون متأثرا بالقديم، و عليه أولا أن ينطلق من الأرضية التي انطلق منها أسلافه على غرار الشاعر أبو تمام الذي " يتميز عن المحدثين بطبيعة إلهامه المهيمنو بكتابته، إلا أنه يستعير منهم لغتهم في العديد من قصائدهم الغزلية ...و هو يتبنى ضروب أغراض الشعراء القدامى ، إلا أنه يتميز عنهم بالتيه"[3].

هكذا بدأت الحداثة العربية ترسم معالمها الأولى و تتوضح ، خصوصا مع القرآن الكريم ، هذه الحداثة التي مكنت الشاعر العربي من فرض ذاته و تأكيد حضوره الفني ،عن طريق اللغة التي سعى النقاد القدامى إلى كشف النقاب عن مفاتنها التي

---

[1] ـ رابح ملوك ، قصيدة النثر ، إشكالية المصطلح ، مجلة الخطاب ، العدد الثاني ،ماي ، 2007 ، تيزي وزو ، الجزائر ، ص 103.

[2] ـ أدونيس ،الثابت و المتحول ، بحث في الإبداع و الاتباع عند العرب ، الجزء الرابع،دار الساقي ، لبنان،دت ،دط ، ص 210 .

[3] ـ جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية،تر : مبارك حنون و آخران ، دار توبقال ، الدار البيضاء، المغرب، ،ط1 ، 1996،ص298.

بقيت محصورة في النظرة الجاهلية المحدودة، و قد كتب للغة أن تنال حظها من الدراسة في ظل السعي إلى تفسير القرآن الكريم و تدارسه، حيث "لم يكن القرآن الكريم رؤية أو قراءة جديدة للإنسان و العالم و حسب، و إنما كان أيضا كتابة جديدة، و كما أنه يمثل قطيعة مع الجاهلية، على مستوى المعرفة ، فإنه يمثل أيضا قطيعة معها ، على مستوى الشكل التعبيري"[1].

هذه الطريقة الجديدة في القول، و هذه الطريقة الجديدة في النظم و الانسجام، وكذلك المعاني التي أسس لها القرآن الكريم ، جعلت الشاعر العربي يرتقي بشعره شكلا و مضمونا، و هذا أدى إلى ولادة شعرية عربية تتقاطع مع الشعرية الجاهلية.فالأسلوب القرآني "رفع من منزلة العربية رفعا يدركه الخاص و العام، فنقلها من الجمود إلى الحركة، و من الركود إلى الخلق و الإبداع ، و من التعبير بطريق متشابه بين المتكلمين و المبدعين إلى التعبير و الترميز و الإيحاء بطرائق شتى"[2].

من خلال سعيه لتفحص الشعرية العربية ، عمل أدونيس على تتبع المسار الزمني للشعر العربي مبتدءا بالعصر الجاهلي و نظرة الشاعر الجاهلي الذي قزمت بداوته و محدودية تفكيره من شعرية الشعر، و ذلك عندما تم ربطها بالإيقاع، ثم مع مجيء الإسلام توسعت هذه الرؤيا لتتحرر من الغنائية و الشفوية ، ولكن تم الإجحاف في حق الشعر و الشاعر من جديد ، وذلك عندما تم رسم حدود للعملية الإبداعية ، و طلب من الشاعر مجاراتها ، فقد كانت الرغبة في الحفاظ على اللغة العربية و القرآن الكريم تملي شروطها على النقاد مما جعلهم ينسجون ثوبا معينا للشعرية ، و يجبرون الشعراء على ارتدائه.

---

[1] ـ أدونيس ، الشعرية العربية، ص 39 .

[2] ـ عبد الجليل مرتاض ، الظاهر و المختفي ، طروحات جدلية في الإبداع و التلقي ، ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون ، الجزائر،دط، 2005، ص 65.

لقد تعمد أدونيس أن يتتبع المراحل التاريخية للشعرية العربية، ليبين أن العملية الإبداعية ترفض الأحكام الجاهزة ، و أن الشعر يتنامى و يتحرك بموجب الرغبة في التغيير ، وبالتالي فإن الشعر في نظر أدونيس لا ينمو إلا في نوع من الاختلاف و الضدية و التميز من خلال الاتيان بالجديد فهو القائل:" إذا كانت الكيمياء كما يعرفها جابر بن حيان إعطاء الأجسام أصباغا لم تكن لها، فإن كيمياء الشعر هي إعطاء الكلمة معنى لم يكن لها "[1]و هنا تتجلى الشعرية و تظهر ، حيث أن سعي الشاعر إلى فتنة القارئ من خلال خرق أفق انتظاره، و كسر حدود العادة و الرتابة هو ما سيخول له أن يكون شاعرا متمكنا، و هو ما سيوصله إلى محطة الشعرية، و هذا التغيير، وهذه الثورة، و التمرد على المألوف هو نلمسه في قصائد أدونيس الذي بحث عن شعرية عربية تمثلها قبل أن يجدها.

إن هذا الهجس بالتغيير و الرغبة في كسر قيود العادة ، هو ما نجده أيضا في شعرية كمال أبوديب التي دعا الشاعرَ من خلالها إلى ضرورة ابتكار علاقات جديدة ، هي ما ستطبع شعره بالشعرية، ونظام العلاقات المستوحى من النظرية الألسنية هو ما يعول عليه أبوديب في طرحه النظري عن الشعرية التي يرى أن كل تعريف لها ينبغي أن يتم ضمن مستويات العلائقية، يقول " كل تحديد للشعرية يطمح إلى امتلاك درجة عالية من الدقة و الشمولية ينبغي أن يتم ضمن مستويات العلائقية أو مفهوم أنظمة العلاقات "[2].

يقوم النظام في العلاقات على التجديد والابتكار، و هو ما يحيلنا على الإنزياح الذي يعني الابتعاد بالعبارة عن العادة و المألوف، وهذا ما يذكرنا بشعرية جون كوين التي ربطها بالانزياح ، غير أن كمال أبوديب لا يكتفي بربط الشعرية بالانزياح على المستوى اللغوي فقط، و لكنه يسعى إلى فضح" أسرار البنية العميقة

[1] ـ أدونيس ، الثابت و المتحول ،بحث في الابداع و الاتباع عند العرب ، الكتاب الثاني ،دار العودة ،بيروت،ط2 ، 1979،ص 118.

[2] ـ كمال أبوديب ، في الشعرية ، ص 13.

و تحولاتها طموحا إلى فهم عدد محدد من النصوص أو الظواهر في الشعر و الوجود ، بل إلى أبعد من ذلك بكثير ، إلى تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة و الإنسان و الشعر ، إلى نقله من فكر تطغى عليه الجزئية و السطحية إلى فكر يترعرع في مناخ الرؤية المعقدة "[1].

لقد سعى كمال أبوديب إلى ربط الشعرية بالمواقف و التصورات و الرؤيا الإنسانية ، أراد أن ينتقل بالنسيج اللغوي من مجرد اعتباره نسقا مغلقا إلى قراءته انطلاقا من استنطاق الدلالات التي تسكن هذا النسق ، و هذا ما جعله يقترح مصطلح الفجوة : مسافة التوتر كسمة من سمات الشعرية "أصف الشعرية بأنها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر ، لا بل أنها موحدة الهوية لها أو الوظيفة الوحيدة لها "[2]. و يقصد بالفجوة مسافة التوتر ، تلك العلاقات الجدية المتكونة على مستوى اللغة ، و التي تحيل القارئ إلى دلالات غزيرة و متنوعة ، فلم تعد الشعرية محصورة في النسيج الغوي ، ولكن تعدت ذلك لتتناغم مع التجربة الإنسانية و تتزاوج مع الرؤيا الكلية ، لقد أصبحت الشعرية في نظر هذا الناقد تعتمد على الفكر في تواؤمه مع الفن ، و كيف يصنع لنا هذا التزاوج شعرية تكشف عن أصالة التجربة الفنية ، وتعطي للنص الأدبي حقه من الجمالية. وهنا نستطيع القول إن كمال أبوديب هو الآخر يسعى للثورة على الشكل أي لدحض تلك الأقاويل التي تعتبر النص بنية مغلقة ، و بالتالي فإن شعريته " تتأسس على الرفض على مستوى الرؤيا و التخطي على مستوى الشكل "[3]. لقد سعى أبوديب إلى تقصي الرؤية الكلية للوجود و ربط النص الشعري بها .إن اللغة التي كتب بها النص الأدبي ، أي الوجود الفيزيائي ، و الفضاء البصري للكلمات هو محرك الشعرية ، و قد اختار كمال أبوديب قصائد كثيرة ليقيس عليها طرحه النظري ،وذلك باعتماد مبدأ الفجوة

---

[1] ـ كمال أبوديب ، جدلية الخفاء و التجلي ، دراسة بنيوية في الشعر الجاهلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان، ط3 ، 1984 ، ص 8.

[2] ـ كمال أبوديب ، في الشعرية ، ص 23.

[3] ـ آمنة بلعلى ، نحو بديل تأويلي للشعر ، مجلة الخطاب، العدد الثاني، ماي ،2007 ، دار الأمل ، تيزي وزو، الجزائر ، ص27 .

مسافة التوتر كمبدإ للمقاربة ، و كنموذج أولي ينطلق منه لتقصي الشعرية و اكتشاف وجودها في قصيدة دون أخرى .

و إذا كان النص في نظر أبوديب يتجلى في كونه مجموعة من العلاقات ، فلا ريب أن يتطرق للتضاد و المشابهة و دورهما في تعزيز الدلالة و إنتاجها ، و قد تبين ذلك في تحليلاته التي قام بها، حيث " يقف في تحليله للقصيدة عند الثنائيات ، فيشير إلى أن القصيدة تنمو عبر الثنائيات الضدية " [1].

تلعب هذه الثنائيات دورها في تجسيد الشعرية ، و ذلك بخروج بالكلمات عن معناها المعجمي و القاموسي ، فالشاعر " يمارس فاعلية جماعية و يمتاح من الروح الجماعية بمجرد أنه يستخدم لغة اصطلاحية معروفة مدركة ، لكنه لا يستخدم هذه اللغة بما هي اصطلاح مدرك ، بل يدخلها في بنى جديدة تكتسب فيها دورا و فاعلية و دلالات جديدة " [2].إذ تكتسب الألفاظ قيمتها الفنية من خلال العلاقات التي تربطها مع ما قبلها و مع ما بعدها ، فينجم عن ذلك التأسيس لعلاقات جديدة غير مألوفة ، لعلاقات تعمل على الكشف عن شعرية الخطاب الأدبي من خلال الخروج بالعبارة من العادة و المألوف إلى الجديد أو فلنقل إلى الدهشة إذا ما اعتمدنا على الفرضية القائلة بأن الهدف من أي نص أدبي هو التأثير في المتلقي و خرق أفق انتظارة ، و لتأكيد ما يذهب إليه ، شفع أبوديب رأيه بتحليله لقصيدة الجرح لأدونيس ، و سعى من خلالها إلى الكشف عن الشعرية من خلال ملاحظة خروج اللغة عن الدلالة السياقية الاصطلاحية إلى دلالات جديدة ، ترتبط بالوعي الإنساني، و تتواشج مع الفكر و الثقافة ، وهذا ما يعول عليه هذا الناقد .

كما أن شعرية هذا الناقد لا تخص الشعر دون النثر ، بل تتجلى فيهما معا ، انطلاقا من مفهوم الانحراف الذي هو خروج باللغة عن الاستعمال العادي ففي وصفه للانحراف يقول : " باستخدام مفهوم : الفجوة مسافة التوتر لفهم فاعلية مبدأ

---

[1] ـ فاتح علاق ، في تحليل الخطاب الشعري ، دارالتنوير ، حسين داي ، الجزائر ، ط2، 2008 ، ص 70 .

[2] ـ كمال أبوديب ، في الشعرية ، ص 39 .

التنظيم و تميز لغة الشعر به يمكن أن نصف كلا الشعر و النثر بأنهما سويان معياريان باعتبارهما أصلين متوازيين لا مجال للمفاضلة القيمية بينهما "[1]، حيث أن الانحراف هو المقياس الذي تقاس عليه الشعرية ، و هو الذي ينبغي معاينته للكشف عن البنى الجمالية في النص، و هو ليس ميزة خاصة بالشعر و لكنه يشملهما معا، و يحدد كمال أبوديب طبيعة هذا الانحراف بقوله :"إن نمط الانحراف الذي يمكن تقبله باعتباره مصدرا للشعرية هو الانحراف الداخلي : أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلا :دلاليا، أو تصوريا ، أو فكريا ، أو تركيبيا "[2].يربط أبوديب الشعرية بالانحراف الذي يمكن ملاحظته في إطار التضافر الكلي لبنى النص و علائقه ، لا على أساس الظاهرة المفردة كدراسة الإيقاع على حدى مثلا. فتناغم مكونات النص و ائتلافها وتضافرها لنسج الدلالة ، و بأخذ بعضها برقاب بعض من أجل الوصول إلى نسج قطعة واحدة متناسقة ، هو ما سيخلق الشعرية ، و لاريب أن هذه العلاقات و التشكيلات للكي تكتسب جمالياتها و تتمكن من مغازلة المتلقي لابد أن تكون مستحدثة لم يُسبق إليها من قبل .

و من ذلك خروج الكلمات عن طبيعتها ، الأمر الذي يجعلها تكتسب صفة الانزياح الذي يقترب بها من الشعرية ، حيث أن هذا الاستعمال غير العادي للغة سيخرق أفق انتظار المتلقي ، و يكسر بنية توقعاته "و يذكر هذا بما يسميه ياكوبسون "تابل الشعرية" و يضعه تحت تسميتي "التوقع الخائب" و "الانتظار المحبط"(...) و من المناسب أن نشير إلى أن ثمة صلة ترابط بين أبوديب و ياكوبسون و كذلك كوهن لكون شعريتهم ذات اتجاه لساني"[3]. و قد أقر أبوديب في بدايته طرحه النظري عن الشعرية أن دراسته تستمد أصولها من اللسانيات و تنطلق منها.[4]

---

[1] ـ كمال أبوديب ، في الشعرية، ، ص 75.

[2] ـ المرجع نفسه،ص 141.

[3] ـ حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 125 .

[4] ـ ينظر ، كمال أبوديب ، في الشعرية، ص 13.

بل إن كمال أبوديب يستثمرعدة مفاهيم لسانية و يستعملها للكشف عن الشعرية في النص الأدبي على غرار مفهم البنية العميقة و البنية السطحية لتشومسكي ، لكنه لا يراه مقتصرا فقط على الجانب اللغوي ، و لكنه يوسع من حدود هذا المفهوم ليربطه بالبنية الفكرية الثقافية ، و ذلك ما أكده قائلا : " و بتوسيع هذا المفهوم ، يمكن أن ننقل البنية العميقة و البنية السطحية من مستوى المكونات اللغوية الجزئية إلى مستوى الدلالة ، و الإيقاع ، و التصور ، و الموقف ، و الرؤيا ، و اللهجة ، و يمكن أن نستعمل مفهوم البنية السطحية و البنية العميقة من مستوى الجملة اللغوية الأولية إلى مستوى النص الشعري الكامل".[1] و بالتالي تصبح اللغة محيلة على الواقعو الثقافة و المجتمع بعقائده و أفكاره ، و هذا ما يعني أن كمال أبوديب لا يمارس وظيفة الناقد الأمين على النص بوصفه بناء لغويا محضا، و لكنه ينظر إليه باعتباره لوحة فنية تعكس أبعادا دلالية تنشأ انطلاقا من ملاحظة البنية السطحية التي تحيل على البنية العميقة.

من المفاهيم التي يسوقها كمال أبوديب لإسقاطها على الشعرية ثنائية الذات و الآخر ، و التي يرى فيها صورة من صور الفجوة: مسافة التوتر، ويصف هذه الثنائية بقوله:"لاشك أن هذا التصور من بين أكثر منابع الشعرية طغيانا في الأدب العالمي و هو ، بشكل خاص ، منبع رئيسي للشعرية في الشعر العربي الحديث . و قد تشكل منه اتجاه شعري كامل عرف بأسماء متعددة بين أبرزها الرفض"[2]. و هو ميزة خاصة بأدونيس الذي ثار على الموروث في أشعارة ، ودعا إلى تجاوزه في أعماله النقدية لأنه رأى فيه سمة خاصة بعصره ، ولأدباء عصره ما يميزهم ، فالشعرية ترتقي و تتطور من زمن لآخر. و هذا ما يؤكده أبوديب الذي اعتبر أن

[1] ـ المرجع نفسه ، ص58.

[2] ـ المرجع نفسه ،ص70.

أدونيس يؤسس للقطيعة و الانفصام على صعيد الثقافة عند دراسته لقصيدة ملك الرياح [1].

يقوم الرفض على تجاوز الواقع ، و التمرد على الأشكال الجاهزة ، إن على مستوى اللغة و الفن ، أو على مستوى الفكر ، حيث يهدف شعراء الرفض إلى خلق أعمال فنية يسعون من خلالها إلى فضح أيديولوجية معينة ، أو الترويج لأفكار تناقض فكر الآخر ، من هؤلاء أحمد مطر الذي يعد شاعر الطبقة الشعبية الرافضة لأنظمة الحكم العربية. " فالرفض ليس عملا منكرا و لا مستهجنا، لأن أعظم الأعمال و أعاظم السير تكونت من نطفة الرفض و من طاقاته . فالأنبياء رفضوا أوضاعا فاسدة أو ضارة ، و أرسوا مكانها قيما خالدة صالحة للبشر ...و مشاهير الكتاب و الأدباء المبدعين رفضوا بعض الأساليب المكررة الخاملة "[2].

و يستثمر كمال أبوديب كذلك نظرية القراءة و التلقي التي تشرك هذا الأخير في العملية الإبداعية ، و تراه محركا فعليا لها ، فهو من حهة الدافع الأساسي لكتابة هذا النص الأدبي ، و من جهة أخرى يعمل على فك شفراتها ، من خلال فضح الدلالات التي تسكنها ، و لذلك يرى أبوديب أن " كل نص يطرح إشكالية القراءة و التلقي ، على تفاوت و تغاير في درجة عمق طرح هذه الإشكالية بين نص و نص، و شعرية النص هي أحدى وظائف درجة العمق التي بها تطرح هذه الإشكالية. "[3]

نلاحظ أن هذا الناقد لا يجد حرجا في استعارة المفاهيم النقدية التي تناسب شعرية الفجوة مسافة التوتر، حيث لا يقوم جهده على إلغاء الآخر و تجاوزه، و إنما يأخذ من غيره ما يناسب نظريته، و يمضي جاهدا في التأسيس لنظرية شعرية نقدية عربية ، لكنها في الحقيقة لا ترتقي لمستوى الناقد العربي الطموح الذي يسعى

---

[1] ـ ينظر، كمال أبوديب ، في الشعرية، ص 71 .

[2] ـ بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة ، التأصيل و الإجراء النقدي ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، ط1، 1425،2005 ، ص145-146.

[3] ـ كمال أبوديب ، المرجع السابق، ص 73.

إلىاستحداث نظرية جديدة ، تنتمي لفكر و تراث يختلف عن الفكر و الثقافة الغربية ، حيث لم يستطع أبوديب تجاوز النظريات النقدية الغربية ، مما يجعلنا نردد في قرارة أنفسنا أن ما جاء به هذه الناقد لا يمثل سوى تسمية للمسميات بغير أسمائها ، فقد جاءنا بمصطلح الفجوة : مسافة التوتر في سابقة جديدة و التفاتة نقدية متميزة ، لكن المقاييس التي استثمرها ليست سوى أقاويل نقدية غربية ، وهو لا يخفي ذلك ، إذن شعريته هي إعادة بلورة لأراء قديمة ، وطرحها في سياق جديد .وهذا ما رآه حسن ناظم عندما اعتبر أن أبوديب حاول "أن يمنح مفهوم الفجوة : مسافة التوتر شمولية تسمو على مفاهيم الشعرية الأخرى و تحتويها في آن واحد ، غير أن هذه الشمولية لا تخلو من تصور غير دقيق ، فقد يختزل أبوديب بعض المفاهيم وصولا إلى شموليته المنشودة "[1] .كما يرى البعض أن هذا الخلط المنهجي لا يعاني منه أبوديب فقط ، و إنما هو مشكلة أزمة مشتركة بين الكثير من النقاد، حيث يصف إعمال أبوديب بأنها " خلطة بمقادير طريفة و مليئة بالدلالة على طبيعة المشكلة التي لا يعاني منها أبوديب وحده ، و أنما تعاني منها مساحة واسعة من الخطاب النقدي العربي المعاصر "[2].

و إذا كان للنقاد المشارقة دور في تقصي مفهوم الشعرية ، و التكريس له سواء بتأصيله كمفهوم غربي النشأة ، أو بمحاولة الكشف عن شعرية عربية متجذرة في القدم ، أو السعي لتأسيس شعرية عربية جديدة ، فإن النقاد المغاربة لم يكونوا بمنأى عن هذه التطورات و التغيرات الحاصلة في الساحة النقدية ، إذ لهم فضل السبق في هذا المجال ، نظرا لكونهم أول من كشف عن الشعرية الغربية بفعل الترجمة لأعمال النقاد الغربيين على غرار ما قام به محمد المتولي ، ومبارك حنون، و شكري المبخوت، و رجاء بن سلامة و غيرهم من المترجمين الذين ساهموا في التأسيس لوعي نقدي مغاربي مبكر ، لكن المشارقة كانوا هم السباقون في استغلال

[1] ـ حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، ص 131 .

[2] ـ سعد البازعي،استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث،المركز الثقافي العربي،الدر البيضاء ، المغرب،ط1 ،2004،ص190.

هذه الترجمات ، من خلال استقرائها ، و استنطاقها من أجل التأسيس لشعرية عربية ، تستمد أصولها من النقد الغربي في بعض أقوالها و مصطلحاتها ، لكنها تتغذى من الفكر العربي ، و تعتمد عليه حتى تستوي على سوقها .

من بين النقاد المهتمين بفضاء الشعرية ، الناقد الجزائري الطاهر بومزبر الذي تناول مفهوم الشعرية من خلال شرحه لنظرية التواصل ، كما تناولها في كتاب خاص بعنوان أصول الشعرية العربية ، حيث سعى من خلاله إلى الكشف عن أصالة التراث النقدي العربي ، و دوره في الارتقاء بالشعرية العربية ، وهو الأمر نفسه الذي نحاه الناقد المغربي رشيد يحياوي من خلال مؤلفه الشعرية العربية الأنواع و الأغراض ، إذ عمل على الكشف عن تمثل النقاد القدامى للشعرية من خلال طروحاتهم النقدية لمفهوم الشعر ، وكذا الأنساق التي التمسوها في التأسيس لشعرية عربية تنم عن مكانة النقد العربي ، و دوره في الارتقاء بالذهنية العربية ، حيث يصرح بغايته من بحثه عن الشعرية العربية قائلا :" نريد بالشعرية العربية مجموع المبادئ التي أسست عند العرب تصورهم للنمط الشعري في علاقاته الداخلية و الخارجية ، و من الطبيعي أن تكون الشعرية بهذا المعنى مفهوما فضفاضا كفضفضة الشعر . و رغم ذلك نصبو لتجلية أسسها مختارين أبوابا و مداخل لم تكن مفتوحة على مصاريعها"[1].

إذ تطرق في مؤلفه إلى أنساق الأنواع الشعرية ، باعتبارها صورة من صور تكون الشعرية ، فتحدث عن بعض الأغراض التي لم تنل حظها من الدراسة، كالقريض و الدوبيت و الموشح و الزجل و القوما ، كما تحدث عن أغراض الأنساق الشعرية ، ولم يفوت الحديث عن النثر ، و ما ينضوي تحته من خطابة و رسالة و غيرها ، و كان في كل مرة يسوق أراء النقاد ، ويعرض أقوال الشعراء،ليبين أن الشعرية العربية القديمة له دورها في النهوض بالشعر العربي ، و

[1] ـ رشيد يحياوي ، الشعرية العربية ، الأنواع و الأغراض ، أفريقيا الشرق،الدار البيضاء ، المغرب ،ط1، 1991، غلاف الكتاب.

" من هنا تبقى الشعرية العربية حاملة لقوانين نجد ما يشابهها في الشعريات المعاصرة التي رامت مسح تلك الأرخبيلات و تحسس نتوءاتها . و تبقى الشعرية العربية حاملة لخصوصيات المرحلة القديمة"[1] .و كأن الباحث هنا يريد أن يقول أن لكل مرحلة خصوصيات تتأثر بها الشعرية ، لذلك لا يجب تجاوزها أو وصفها بالجمود و النقصان .

إن البحث في النقد العربي القديم عن صور الشعرية و أصولها المعرفية ، كان الغرض منه تبيان قيمة الأحكام النقدية ، و دورها في تمثل الشعرية ، فليست هذه الأخيرة حكرا على النقد الغربي دون غيره، و هذا ما جعل الباحث المغربي جمال الدين بن الشيخ يؤلف كتابه الشعرية العربية ، ويتعمد اختيار لغة الآخر لكتابته ، و كأنه موجه بالأساس للأجانب ، و ذلك حتى يتمكنوا من الاطّلاع على آليات الشعرية العربية القديمة ، و أن للإنسان العربي القديم حسٌّ نقدي ، و لديه ما لغيره من قوة التحكم في العبارة و فنون القول ، و كذا التمكن من براعة النقد و التحليل ، فالشعرية العربية القديمة لا تخلو من تلك الأحكام التي يتردد صداها في النقد الحديث و المعاصر ، لذلك لا يجوز تجاوز هذا النقد ، و الحجر عليه .

تبعا لذلك استفتح جمال الدين بن الشيخ كتابه حول الشعرية العربية بتمهيد مطول تعرض فيه لطريقة القدامى في استقراء القصائد و المعايير النقدية التي يتخذون منها إجراء لمقربة النصوص الشعرية ، و كأنه يسعى من خلال ذلك لإبراز آليات الشعرية العربية التي لا تخلو من نظرة نقدية ثاقبة ، يسعى من خلالها النقاد لتشريح القصيدة بغية البحث عن مكامن الشعرية فيها ، أو من خلال رصد مجموعة من القواعد النقدية التي لم يكن غرض النقاد من سنّها الكبح من جماح التجربة الشعرية ، بقدر ما كان الغرض منها السعي بالارتقاء بالشعرية العربية من خلال استخراج قواعد الشعرية من هذه القصيدة ذاتها ، و ذلك انطلاقا من القصيدة الأم التي تعتبر

[1] ـ رشيد يحياوي ، الشعرية العربية ،غلاف الكتاب .

النموذج الأول للاحتذاء ، و هي القصيدة الجاهلية التي استلهم منها **المرزوقي** قواعد الجمالية ممثلة في عمود الشعر.

يرى جمال الدين بن الشيخ أن الأدب العربي نشأ شعريا منذ العصر الجاهلي ، و قد حدث أن اتفق العلماء و النقاد و النحاة على غزارة شعريته طيلة مدة زمنية تصل إلى خمسة عشر قرنا بلغ فيها الشعر العربي ذروته، و اتصل من خلالها بأعلى مراتب الجمالية ، و تحققت فيه الشعرية بأبهى صورها الراقية التي تمكنت من لأسر قلوب المتلقين الذين رأوا في الشعر تلك الرسالة النبيلة التي تشبع طموحهم الفني فقد"استغرقت هذه الاستمرارية خمسة عشر قرنا و هي تشهد على ثبات مثال نادر في الشعر الإنساني ندرة تستحق الوقوف عندها"[1].

هذا الشعر الذي يرى فيه جمال الدين ين الشيخ نابعا من حدود التجربة الإنسانية التي اكتسبته بفعل الصنعة ، فمن غير المعقول أن يولد هذا الزخم الفني أبتر ، مقطوع الأصل ، و من الضرورة بمكان أن يكون لهذه التجربة محطات عظيمة وجب عليها الوقوف عندها ، و الاغتراف من نبعها تتمثل في ضرورة تلقي ما قاله الأولون بالحفظ و القراءة ، فعلى الشاعر أن يكون على دراية بفنون أسلافه ، و أن يكون على اطلاع بأشعار قامات الشعر الكبرى ، فصناعة الشعر تقتضي من الشاعر أن يكون ملما بالثقافة و الفن السائد في عصره ، و هو كما يقول صاحب العمدة " و الشاعر مأخوذ بكل علم مطلوب ، بكل مكرمة لاتساع الشعر و احتماله كل حمل من نحو ، و لغة ، و فقه ، و حساب و فريضة ، و ليأخذ نفسه بحفظ الشعر ، و الخبر ، و معرفة النسيب ، و أيام العرب"[2].و هكذا سيتمكن الشاعر من قرض قصيده بأريحية تامة ، لأنه بفعل تقصيه لأخبار العرب ، و معرفته للشعر و

---

[1] ـ جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، ص5 .

[2] ـ ابن رشيق القيرواني ، العمدة في محاسن الشعر و نقده و آدابه ،ج1، تح : عبدالحميد هنداوي ،المكتبة العصرية،لبنان ،ص197.

أغراضه و أضربه ، ودرايته لكيفية نظمه بفعل الاطلاع الواسع و الحفظ و التلقين سيتمكن من ولوج عالم الشعر من بابه الواسع ، و لن يقع في مزالق الخطأ .

و قد تنبه جمال الدين بن الشيخ إلى قيمة الصناعة الشعرية ، وذلك في خضم حديثه عن طبيعة الإبداع الأدبي و العناصر المكونة له ، حيث اعتبر الصناعة معادلا للأثر الأدبي ، إذ لا يمكن بأي حال من الأحوال عزل الشاعر عن مجتمعه ، كما لا يمكن رد التجربة الشعرية للإلهام الإلهي ، و اعتبار الشاعر شبيها بالإله ، أو أن له شيطانا يعلمه الشعر ، وهذه الأمور هي ما جعلت بن الشيخ يربط الشعر بالصناعة التي يرى فيها ضربا من ضروب الشعرية" يتعلق الأمر بصناعة حقا بصناعة تضطلع بها إرادة خاضعة لمتطلبات متنوعة ، إن هذه الإرادة تنجز مشروعا و هي تتلوه أو تكشف عنه في تحققه بالوسائل المحددة التي تتوفر عليها ، و مراحل هذا التحقق و الشكل و المحتوى المسلمين للمشروع ، و دلالة الأثر الأدبي ، هي التي تحدد ما يمكن بشكل صائب تسميته إبداعا"[1].فهو بذلك يرى في الصناعة عنصرا محركا للشعر بل الملهم الأول للإبداع ، و بالتالي فإن " مدلول الصنعة يتجسد إبداعيا في جودة النسيج ، و ما يشيع فيه من ألوان جمالية ، متعلقة بدرجة تحضر الشاعر و نوعيته ، انتظاما و تناغما "[2].

و لا يخفى على أحد أن الشعرية قد بلغت أعلى درجاتها في العصور القديمة خاصة في البيئة البغدادية ، و لذلك آثر جمال الدين بن الشيخ إلا أن يقتص منها فترة زمنية محددة ليخصها بالدراسة و التحليل و النقد، و ليتفحص من خلالها تحولات الشعرية العربية ، وذلك ضمن بيئة معينة أيضا ، يرى فيها ذلك المكان الذي يمكن النقاد من ممارسة وظيفتهم النقدية للشعر ، حيث يتمتع هذا المكان بالحظوة الثقافية ، وهذا ما يؤهله لأن يبلغ درجة الكمال الشعري و النقدي و الفني ، فـ" المصادر التي نتوفر

---

[1] ـ جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، ص 51 .

[2] ـ مصطفى درواش ، خطاب الطبع و الصنعة ، رؤية نقدية في المنهج و لأصول ،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا ، 2005 ،ص26 .

عليها تعبر بحق عن هذا التفوق المطلق الذي يجعل بغداد وحدها في الذروة "[1].كما أنه " في بغداد يمكن الخضوع للحقل الثقافي و امتلاك بعض الحظ في يوم من الأيام للمساهمة في توجيهه"[2].

بعد أن أوضح جمال الدين بن الشيخ حقيقة الإبداع الشعري ،و نسب شعريته إلى الصنعة ، راح يتتبع المسار الزمني للشعرية العربية ليبين كيف أن وظيفة هده الأخيرة تتغير حسب الفترة الزمنية التي ولدت فيها ، فالشاعر الجاهلي مثلا كلن مرتبطا بعرف القبيلة و نهجها ، لذلك كان شعره موجها نحو خدمة أغراض القبيلة و العشيرة ، أي أن شعره شعر جماعي ، لا يرتبط في عمومه بالذات الشعرية و متطلباتها النفسية ، بقدر ما هو قبلي إنساني يهدف إلى تمجيد الجماعة التي ينتمي إليها الشاعر ، هنا يبرز التقاطع بين بن الشيخ و أدونيس الذي رأى هو الآخر أن الشعر ينطلق من الذات نحو الجماعة التي ترى في الشاعر مجلى وعيها القومي و لسانها المنافح عن أعراضها و تقاليها و مبادئها ، لكن هذه الوظيفة سرعان ما تبدأ بالتلاشي و الاندثار عندما أصبح الشاعر يرى في نفسه المنطلق الأساسي في قصائده، ف" وظيفة الشعر قد تغيرت ...لقد خسر الشاعر الأولوية التي كان يتمتع بها بمجرد الكف عن تمجيد قبيلته، و الدفاع عن شرفها و عن الحفاظ على تاريخها ، موجها اهتمامه من الآن نحو مصلحته الشخصية"[3].

لقد أصبح للشاعر عالمه الخاص ، و أهدافه السامية التي يسعى إل إقرارها من خلال شعره الذي لم يعد مجرد وسيلة لتكريس مبادئ الجماعة ـ لأصبح الشعر عنفوان الشاعر، و وسيلة نقل مشاعره المتأججة و الملتهبة ، و التي سرعان ماأشعلت فتيلها تلك الخصومات و المعارضات التي أرسى دعائمها الشعراء الذين

---

[1] ـ جمال الدين بن الشيخ ،الشعرية العربية، ص 65 .

[2] ـ المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ـ المرجع نفسه، ص 82 .

أصبح همهم العمل على بيان علو كعبهم الشعري من خلال الهجاء و القذف و الحط من قيمة الخصم ، و كظا الحديث عن مناقب الذات و دورها الشعري.

من عوامل الارتقاء بالشعرية القرآن الكريم ، ذلك " أنه يرسخ في الذهن حاسة اللغة العربية التي لا تقبل التجاوز ، و يوفر رصيدا معجميا لا ينضب ، و يثبت أسلوبية، و يشكل حقلا استعاريا ، و يقدم صيغا مسبوكة ، إنه، باختصار يقوم البنيات الذهنية ، و يحدد آليات التفكير التي لن تفارق الشاعر أبدا"[1].

وهنا يتفق بن الشيخ مع أدونيس في الحديث عن دور القرآن الكريم في الاستجابة لدوافع النهوض باللغة العربية التي تحقق لها الخلود بفضله ، فالشاعر المتشبع بلغة القرآن الكريم ، بإمكانه أن يتصرف في فنون القول ، و أن يختار من الكلام ما يخدم لغته ، و هكذا لن يكتب الشاعر قصائده بمعزل عن الواقع و ما يدور فيه ، و لاشك أن القرآن جزء من هذا الواقع ، حيث تغيرت ذهنية الشعراءو اختلفت عن نظيرتها الجاهلية ، فلاريب إذن أن يتفاعل الشاعر مع الواقع الذي يمثل السياق الذي تدور فيه مجريات الأحداث ، و تتصارع فيه مشاكل الحياة برمتها ، فيضحي هذا الشاعر جزء من المشهد اليومي ، يشاطره همومه ، و يتناسل معه بفكره و شعره، "فالأسلوب يصبح واقعة ذهنية و صورة تمتلك الواقع و تملي اللغة . إن الأساليب المطروحة هنا تأويل لهذا الواقع في حدود ما تنتجه الأساليب بدقة استثماره من لدن الفكر "[2]. فالشاعر ابن بيئته ، لا يستطيع أن يغبر بمعزل عن الواقع الذي يمثل الدافع الأول لانتاج شعرما ، إذ أنه "يتأثر بالواقع السوسيوثقافي السائد ، و يلبي حاجة الذائقة من النخبة ، أو الخاصة "[3] .

و تأثر الشاعر بالواقع لا يعني مجرد التعبير عن حاجة الجماعة أو وصف الأحداث اليومية في قالب شعري ، بل يتعدى ذلك إلى التأثير حتى على مستوى

---

[1] ـ جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، ص 96.

[2] ـ المرجع نفسه ،ص 102.

[3] ـ محمد مصابيح ،شعرية النص بين النقد العربي و الحداثي ، ص 167.

البناء الفني و التركيبي للقصائد الشعرية التي أصبح الشعراء ـ بموجب الواقع ـ مجبرين فيها على الاقتصاد في اللغة ، فبعد أن تسابق الشعراء الجاهليون في تطويل قصائدهم ، و تباروا في أيهم يتمتع بالنفس الطويل في قرض القصيد ، هاهم يتأثرون بمعطيات الواقع الذي فرض عليهم تقصير قصائدهم تلبية لرغبة الذائقة العامة ، و صرفا لمسامع المتلقين عن الملل و الضجر ، كما أن هناك بعض الأغراض التي تستجيب لعامل الاختزال على غرار القصيدة الخمرية أو الندب و الأهاجي " التي امتلكت كتابة مختلفة عن كتابة المدحية و المرثية ، تحت تأثير ضغوط متضافرة للهدف المتوخى و الوسائل المستعملة . يبدو أن الشاعر لا يختار لغته و إنما هي تلتحق بالمشروع و تتناسب معه بصورة حميمية ، بحيث أنها تنبثق في الوعي في نفس الآن"[1].

ومن دواعي الاقتصاد في اللغة كذلك أن القصيدة أصبحت كلا متكاملا، و نسيجا متماسك العقد ، و بنية محكمة ، و لم يعد النقاد يقولون هذا مربط الفرس أو بيت القصيد ، لأنه في الحقيقة كل بيت يرتبط مع ما بعده و ما قبله ، فأصبحت القصائد شديدة الالتحام ، كما أنها تعبر عن غرض واحد في أغلب الأحيان ، و لا تجتمع فيها أغراض و ضروب كثيرة ، و هذا تجنبا للاطناب و التكرار الذي يعمل على خلخلة عنصر الجمالية فيها.وفي هذا الصدد يورد بن الشيخ و قصائد لعلي بن الجهم يبين من خلاله كيف أن الموضوع المعالج في القصائد يتكرر صداه عبر كل أبيات القصيدة دون أن يثير ذلك الرتابة و التكرار .[2]

يحدث و أن تتلاحم أبيات القصيدة ضمن نسيج محكم العقد ، و هذا يكلف الشاعر جهدا لغويا كبيرا ، إذ أنه سيستعير من اللغة العربية ما يكفل له هذا التناغم،و سيضحي الشاعر حينها صاحب صنعة ، و ذا طريقة فنية تكشف عنه ، و تشير إليه،حيث لا يعد الشاعر شاعرا "لأنه ينظم قصيدة حسب القوانين الموضوعة ، بل

---

[1] ـ جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية ، ص154.

[2] ـ ينظر ، المرجع نفسه ، ص175 .

لا تصير القصيدة أثرا شعريا إلا لأن كتابته تخلق القصيدة وفق خطاطة محددة لابد من معرفة مكوناتها"[1]. أي أن هذا الشاعر سيسخر كل إمكاناته اللغوية و المعرفية

و الفنية ، و سيطرح في ذهنه خطة مسبقة تتضمن الخطوط العريضة التي ينبغي الانطلاق منها نحو تشيد صرح قصيدته التي يرجا منها أن تكون مختلفة و جديدة.ثم يأتي في المرحلة الثانية اللفظ الذي يترجم الفكرة ، حيث يتجلى الإبداع الحقيقي حينما نسلم بأنه يعبر عن نفسه باللفظ و يوجهه مشروع في ذلك ، فاللفظ وحده هو الذي يعبئ الوسائل، و يحدد التقنية ، و يحقق الأثر"[2].

يبين هذا الناقد أنه على الشاعر أن يلتزم بمجموعة من الإجراءاتو القواعد المبدئية التي يرى فيها شرطا أساسيا لنجاح قصيدته ، يبدؤها بما سماه بالخطاطة المحددة ، أي وضع خطة ، ليأتي بعد ذلك اللفظ الذي يترجم هذه الخطة، و قد سبق و أن أشار ابن طباطبا العلوي إلى هذه الطريقة المبنية على التخطيط المسبق في قوله:"فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض لها المعن الذي أراد بناء الشعر عليه ، و أعد له من الألفاظ التي تطابقه ، و الوزن الذي يسلس له القول عليه ، فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذي يروم أثبته "[3]. و يختصر أحد النقاد عوامل تدفق الشعر في ذهن الشاعر انطلاقا من رأي ابن طباطبا في قوله أن " الشاعر يجب أن يعمد إلى أربعة مراحل في تأليف قصيدته و هي : نثر المعنى الشعري ، و الملائمة و المشاكلة ، و التوفيق و التعديل ، و الربط"[4]. و الملاحظ أن بن الشيخ يتفق مع ابن طباطبا في ربط الملكة الشعرية بالصنعة .

---

[1] ـ جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية، ص 177 .

[2] ـ المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] ـ ابن طباطبا ،عيار الشعر، ص11.

[4] ـ حسن البنداوي ، الصنعة الفنية في التراث النقدي ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2000 ،ص 43.

من دواعي الشعرية امتداد البيت أي تعلقه مع ما قبله و ما بعده ، حيث تحدث بن الشيخ عن جماليات التعلق و دورها في إضفاء دلالة امتدادية للبيت ، و خاصية التعلق هي ميزة للشعر العاطفي أكثر من غيره ، ذلك أن الشاعر بصدد مناجاة من يحب ، فتغلبه لهفة الشوق، و تضفي على شعره شيئا من الذوبان و الازدواجية مع الطرف الثاني، مما يجعله جزء منه، و يلاحظ بن الشيخ "أن الشعر الذي يتبادله المحبون في المبادلات النسبية و القصائد الاخوانية المكتوبة في مناسبات متنوعة تنحو نحو استعمال خطاب مترابط "[1].

و لاشك أن الربط يعد عنصرا من عناصر الجماليةالتي تكشف عن قدرة الشاعر على إضفاء عنصر التماسك على قصيدته، حيث " تسجل أداة الربط انطلاق فكرة تتقدم على شكل دفعات، إذ يجب الاتفاق على أن الشعر يتخطى المنطق، و أن تمفصلات الفكرة توحي به أكثر مما تكشف عنه ، وأن بنيته التحتية تسد مسد البنية السطحية المحققة بواسطة اللغة"[2]. يشترط هنا أن يكون هناك تناغم ما بين الدال و مدلوله، و أن تتضافر البنية اللغوية مع البنية الفكرية ، ضمن النسق الفني الشعري حتى نجانف المنطق، و نبعد الشعر عن الدلالة المباشرة التي تفقده شعريته و تجعل منه كلاما عاديا.و كما تحدث بن الشيخ عن البناء الداخلي للقصائد ، تحدث كذلك عن الجانب الصوتي الموسيقي ممثلا في العروض، فالموسيقى شرط أوليفي القصيدة ،عليه تستوي، و به تتزين، فـ" القصيدةلا تبدأ باللغة باعتبارها أوعية للأفكار و المعاني، و إنما تبدأ بالإيقاع ، إن الشاعر يجد نفسه ، قبيل الكتابة، في بحر من الإيقاعات و الأصوات ز الأنغام و الأجراس، و هذه الحالة تبدو غامضة لا تبين إلا بعد أن تتشكل اللغة"[3]، فالجانب الموسيقي عنصر مهم في الكشف عن الشعرية، و القافية جزء من هذا الإيقاع ،و قد أوضح بن الشيخ معرض أنها

---

[1] ـ جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية، ص 193 .

[2] ـ المرجع نفسه ، ص 202 .

[3] ـ عبد الله العشي ، أسئلة الشعرية ،بحث في آلية الإبداع الشعري، منشورات الاختلاف ،ط1 ، 2009،الجزائر ،ص 30 .

ليست مجرد زينة لفظية، بل اعتبرها مشاركة في الدلالة ،إذ أنها " هيكل ثابت في القصيدة و حاملة للدلالة ، فهي موجودة على كل مستويات بنية ما ، وإذن ، فمن المسلم به أنها ليست مجرد حلية صوتية للبيت"[1]، و قد أولاها القدماء عناية بالغة ، و اعتبرها بعضهم " شرطا أساسيا لتمييز الشعر و صحته لدرجة أنبعضهم أخرج من الشعر ما ليس بالمقفى . و قد بلغ من أهمية هذا العنصر أنه محك اختبار الشاعرية "[2]. إذ أن هذه الأخيرة كانت تعد معيارا لانتقاء جيد الشعر من رديئه ضمن المعايير التي اقترحها الناقد العربي القديم .

و لهذا أشار بن الشيخ إلى مكانتها ، فإذا تمكنت للشاعر القدرة على جعل البيت متناغم مع القافية، تنصهر فيه و تتناسق معه ليكونا القصيدة ، حق له لشعره أن يتميز بالشعرية ، و تحققت في إبداعه عناصر الجمالية ، التي لا تتضح معالمها إلا من خلال تعلق القافية بالبيت و تلاحمها معه " ولذلك يطبق شعراؤنا ، من دون قيد ، مبدأ الائتلاف أو علاقة التلاحم التي عليها أن تربط القافية بباقي البيت ، و هذه قاعدة أساسية لتدرج معقول نحو هدف متوقع "[3]. وذلك تجنبا للتنافر الذي سيحصل من المتلقي إذا لم يستصغ القصيدة بسبب التنافر و عدم التناسق الذي من الممكن أن يحصل ما بين البيت و القافية.

يتحدث كذلك جمال الدين بن الشيخ عن الأوزان ، و يرى فيها ذلك المحرك اللاإرادي للشعر ، و أن الشاعر يساير هذا الشعور الداخلي الذي يساور خلجاته حينما تتسربلها اللغة التي تسكن وجدانه ، فقد" يختار وزنا حينما تتدفق فيه اللغة التي تجسد حركة، فهو لا يختار الطويل ، بل إن كلماته هي التي ترسمه له ، و إيقاعها هو الذي يحدده ، لا ينطلق الشاعر من خطاطة نظرية، ثابتة سلفا ، و إنما ينطلق من متطلب عام ، و هو متطلب تنسيق خطابه وفق تأليف عروضي يؤصل

---

[1] ـ جمال الدين بن الشيخ ،الشعرية العربية، ،ص 218.

[2] ـ كاميليا عبدالفتاح ، خصائص التشكيل الفني في القصيدة العربية المعاصرة ،دار الوفاء ، الإسكندرية، مصر ، ط1 ، 2017 ، ص 204 .

[3] ـ جمال الدين بن الشيخ ،المرجع السابق ، ص 237 .

شعره ، و بهذا يكون شاعرا بالطبع "[1]. و بالتالي فإن الإيقاع هو الوسيلة التي يهتدي بها الشاعر في تأصيل عمله الفني ، حيث يضع دائما في ذهنه صورة النظام العروضي الذي لا ينبغي تجاوز حدوده ، و خلخلة نظامه ، و بالتالي فأن الإيقاع أيضا خاضع للطبع . و اللغة هي العامل الوحيد الذي يحقق للشاعر الموهبة و القدرة ، و الشاعر مجبر على تغذية هذه الملكة بالقراءة و الاطلاع الواسع و حفظ أشعار السابقين ، و هو " يتوفر على ترسانة لغوية ـ بالمعنى الواسع للكلمة ـ و مسموح له بتناول أي موضوع ، لا بالمعرفة المباشرة لهذا الموضوع ، بل بمعرفة الألفاظ التي تدل عليه، فهو يمكن أن يحب دون أن يعرف الهوى ، و يمكن أن يبكي دون أن يعاني الألم "[2]. و بالتالي نستطيع المجازفة بالقول إن المعيار الذي يحتكم إليه جمال الدين في قياس الشعرية على العمل الإبداعي هو اللغة ، فإذا استطاع الشاعر مراوغة اللغة ، و جعلها طيعة لخدمة أغراضه ، فإنه سيأخذنا إلى متاهاتها الدلالية غير المنتهية ، أما إذا خانته هذه اللغة ، فإنه سيبتعد عن الشعرية ، و لن يتمكن من استمالة المتلقي و إقناعه، أو كسب تأييده و إعجابه.

لقد خاض النقاد العرب في الشعرية سواء من حيث المصطلح من خلال محاولة اقتراح بدائل عربية تضاهي المصطلح الأجنبي poetique لتقترب من دلالته ، أو من خلال السعي لاقتراح منطلقات إجرائية جديدة تسعى لتوسيع مفهوم الشعرية ، و جعله غير منحصر في النص الأدبي و ذلك بربطه بالتجربة الانسانية و الواقع على غرار ما اقترحه كمال أبوديب، كما سعى البعض إلى البحث عن تجليات الشعرية في النقد العربي القديم ، كل هذه المحاولات و الأبحاث ساهمت في إنعاش مفهوم الشعرية في الوطن العربي .

[1] ـ جمال الدين بن الشيخ ، الشعرية العربية، ص 279 .

[2] ـ المرجع نفسه ،ص294.

الفصل الأول : شعرية التناص و الرمز في خطاب اللافتات

1- التناص و أنواعه في خطاب اللافتات

أ ـ التناص الديني

أولا : التناص مع القرآن الكريم

ثانيا : التناص مع الحديث النبوي

ب ـ تناص التراث الشعبي

ج ـ التناص التاريخي

د ـ التناص الأسطوري

هـ ـ التناص الأدبي:

أولا :التناص مع الموروث الأدبي

ثانيا:- التناص مع الثقافة الغربية

2 ـ شعرية الصورة الرمزية:

أ- الرموز الطبيعية

ب ـ الرموز الإنسانية

1- التناص و أنواعه في خطاب اللافتات :

يتفق نقاد الأدب و دارسوه أنه ليس هناك نص ولد من العدم ، إذ أن الكاتب لا يمكنه أن يتجاوز ذاكرته التي تعد مخزونا لما قرأه و تلقاه ،"فالنص عادة لا ينشأ من فراغ و لا يظهر في فراغ ، إنه يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى، و من ثمة فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص ، أو إزاحتها من مكانها"[1]، حيث تتناسل النصوص من بعضها البعض و تحيا من خلال عملية التأثر و التأثير، و هذا ما يجعل النص القديم يحيا من جديد بفضل النص الجديد ، كما أن النص الجديد يتنفس بفضل النص القديم.فالتناص "يقصد به ظاهرة التقاطع الحاصل بين نصوص مختلفة دون نظر إلى فعل الأخذ و التأثير قصديا كان أم غير قصدي، ففعل التناص منسوب إلى النصوص لا إلى أصحابها، و النصوص تتقاقطع مضمونا و شكلا لأنها تأخذ مادة واحدة هي اللغة"[2]، و ذلك نظرا للاشتراك و الاتفاق الحاصل بين النصوص المتناسلة من بعضها البعض سواء كان هذا الاتفاق لفظيا أو ثقافيا أو فكريا أو شعوريا فطريا.

بناء على ذلك فإن النص عبارة عن فسيفساء من النصوص، لم ينشأ من العدم ، و لم يولد أبتر الأصل ، و لكن تجمعت ضمن فضائه قراءات صاحبه و اطلاعاته، التي تضافرت مع تجربته و رؤاه لتنسج لنا نصه، الذي يتمظهر "كشبكة من الاقتباسات و التحويلات لنصوص سابقة، تقاوم كل تفسير أحادي ، يقمع حريتها في الاتتشار . و معنى هذا أن هذه التعددية تشكل عنصرا أساسيا في عملية تكون النص و إنتاجه ، و ليست مجرد مظهر خارجي أو كمي"[3]. و من هنا ينشأ دور التناص كفاعلية

---

[1] ـ صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي، دراسات نظرية و قراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر و التوزيع، القاهرة، مصر،ط1،1996،ص49.

[2] ـ عبد الملك بومنجل،المصطلحات المحورية فيالنقد العربي، بين جاذبية المعنى و إغراء الحداثة،منشورات مخبر المثاقفة العربية في الأدب و نقده،البدر الساطع، العلمة، الجزائر،ط1 ،دت ،ص51 .

[3] ـ محمد بوعزة، استراتيجية التأويل ، من النصية إلى التفكيكية،منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،2011، ص 39.

انتاجية تعمل على تحوير الدلالة و تكثيفها ، فكما أنه يفتح المجال أمام المتلقي ليعمل تأويلاته ، فالتناص ينعش ذاكرته و يجعلها منفتحة على الماضي الذي يحيل على الحاضر .

أ ـ التناص الديني:

تحضر الخلفية الدينية كمظهر لافت في أعمال الأديب ،حيث لا يمكن له إخفاء عقيدته التي تبرز بشكل أو بآخر في أعماله ، إذ كثيرا ما يستعملها كوسيلة من وسائل الإقناع و إثبات الرأي الذي يريد استمالة المتلقي إليه ، خصوصا إذا كان من جنس ديانته.

أولا :التناص مع القرآن الكريم

لقد حفلت اللافتات الشعرية لأحمد مطر بالتناص ، خصوصا مع القرآن الكريم الذي اتخذ منه مصباحا يضيء به ظلمته ، و يؤنس به وحدته،و يداوي به آلام نفسه بعد الظلم الذي تعرض له في البلدان العربية ، بداية من بلده العراق ، ثم الكويت .ثم يستقر في لندن ، ليتجرع مرارة الغربة ، كل هذه المعاناة جعلت الشاعر أحمد مطر ينتقم بالكتابة .

إن استلهام أحمد مطر لآيات القرآن الكريم و معانيه ، تتمظهر من خلاله محاولته استمالة المتلقي و إقناعه ، و تتجلى فيه كذلك تلك الإيحاءات الكثيرة التي تختبئ في ثوب نصه الشعري الذي اكتسب المزيد من الدلالات بفعل انفتاحه على النص القرآني ، إذ يسعى إلى خلق صورة متكاملة تبرز من خلالها موهبته الشعرية .

و قد تأثر الشاعر كثيرا بالقرآن الكريم ، و استعان به في الكثير من مواقفه الشعرية ، من ذلك لافتة "يوسف في بئر البترول"، التي تتقابل مع سورة يوسف ، يقول فيها الشاعر:

سبع سنابل خضر من أعوامي

تذوي يابسة في كف الأمل الدامي

أرقبها في ليل القهر

تضحك صفرتها في صدري

و تموت فتحيا آلامي

يا صاحب سجني نبئني

ما رؤيا مأساتي هذي

فأنا في أوطان الخير

ممنوع منذ الميلاد من الأحلام

و أنا أسقي ربي خمرا بيدي اليمنى

و اليسرى تتلقى أمر الإعدام

و أرى شعري ممزقا في أيدي الحكام

و أرى قبري ممنوعا في كل بلاد

و أرى ملك الموت يجرجر روحي

أبد الدهر ما بين نظام و نظام

و أرى حول البيت الأسود بيتا أبيض

يجري بثياب الإحرام

يرمي الجمرات على صدري

و يقبل خشم الأصنام

و يحد السيف على نحري يوم النحر

و أرى سبع جوار كالأعلام

غص بهن ضمير البحر

تحمل عرش عزيز المصري

بطل العنف الثوري

و عرش الأنصاب الأخرى و الأزلام

واراها تحت الأقدام

تشجب ذل الاستسلام

و تنادي بجهاد عذري

من يد تأتي من سابع ظهر

يمضي بالفتح إلى النصر

و يخط سور الإقدام

و يعيد الفتح الإسلامي

بصهيل الروليت الجامح

من فوق الرايات الخضر

أو تطويق عذارى الشرك بيوم الثأر

فوق الخصر و تحت الخصر

منذ حلول الليل و حتى الفجر

و أنا أرقد في غيابة بئري

أشرب فقري

رهن البرد و رهن الظلام

و تمر السيارة تشري

من بقايا جلدي و عظامي

نيران بنادقها المزروعة في صدري

بالمجان و تطلب خفض السعر

و أولو الآمر لا أحد يدري في أمري

منشغلون إلى الأذقان بتطبيق الإسلام

كف تمسك كأس القهوة

و الأخرى تمتد لظهر غلام

يطمع في جنات تجري

حين يطيع ولي أمري[1]

يبدو أن معاني سورة يوسف قد تغلغلت في أعماق الشاعر، و سكنتوجدانه، لتختلط المشاعر،و تتأجج العواطف، و تتوحد الأحاسيس، و كأن المعاناة و الاضطهاد و الظلم هي القاسم المشترك بين النبي يوسف عليه السلام و بين الشاعر، فقد تبين لإخوة يوسف عليه السلام حب أبيهم الجامح لأخيهم مما جعلهم يفكرون في الانتقام منه حتى يخلو لهم وجه أبيهم و يستأثرون بحبه و عطفه، و تبدى لقادة الشاعر و سادة الحكم في بلاده الخيرات الفائضة التي تنعم بها البلاد كالبترول لهذا فكروا في

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،دار الإسراء،نابلس،فلسطين،ط1،2013،ص330.

تجويع شعوبهم ، و الاستفادة من ثروات البلاد لوحدهم، و في غمرة من الشاعر و بينما هو منتش بقراءة سورة يوسف تمثلها في شعره ، و تخيل نفسه في موقع النبي، لينقل المعاناة ، و ليجسد حقيقة الشعوب المظلومة التي يدعي قادتها تطبيق تعاليم الإسلام ، لكنهم يبطنون في سريرتهم الغدر و المكيدة .

و من صور التنكيل بالحاكم المستبد ، و تصويره تصويرا ساخرا يستجيب لمعطيات الواقع الذي يسرد بطشه و ظلمه ، ما نجده في لافتة" قلة أدب " التي يقول فيها الشاعر:[1]

قرأت في القرآن:

"تبت يدا أبي لهب "

فأعلنت وسائل الإذعان :

"إن السكوت من ذهب"

أحببت فقري .. لم أزل أتلو:

و تب

ما أغنى عنه ماله و ما كسب "

فصودرت حنجرتي

بجرم قلة الأدب

و صودر القرآن

لأنه .. حرضني على الشغب

[1] ـ أحمد مطر،الأعمال الكاملة، ص 8 ـ 9 .

يحضر القرآن الكريم بقوة في هذه القصيدة ،و كأن الشاعر يريد أن يقول أنه بالرغم من أن مواقفه مستوحاة من القرآن الكريم ، و أن ما يدعو إليه لا يشكل خطرا إلا أن السلطات في بلاده تتهمه بالخيانة و التآمر ، و لهذا قامت بمصادرة حنجرته ،و نلاحظ هنا كيف يتقابل فعل المصادرة الذي يكشف عن سياسة تكميم الأفواه مع فعل قراءة القرآن الكريم ، حيث كانت المصادرة كرد فعل مباشر للقراءة ، التي جرى التنبيه ضدها في المرة الأولى ، و فعلا قد صودرت حنجرة الشاعرو تم نفيه من البلد.كما أن الشاعر "لم يخف التناص .بل حرص على إبرازه من خلال التنصيص بالعلامات على الآيات القرآنية التي اقتبسها من سورة المسد و من خلال التصريح بلفظة القرآن في فاتحة القصيدة و في نهايتها".[1]

إن استحضار الشاعر لسورة المسد سيجعل القارئ يتمثل في ذهنه قصة أبي لهب الذي وقف في وجه الدعوة الإسلامية، و كاد للرسول صلى الله عليه و سلم و تعرض له بالأذى، و وقف في طريقه مستهزئا و ساخرا، لكن الوحي الإلهي توعده بالعذاب و نار جهنم ، فلا سلطانه و جاهه ينفعانه، و لا ماله و ما كسبه، هنا سيتشكل فعل المقارنة و التشبيه بين أبي لهب الذي قطع الله أصله و نسبه في الدنيا، و أنذره بنار جهنم في الآخرة، و بين الشخص الذي يوجه له الشاعر خطابه الشعري، متمثلا في صورة ذلك الحاكم الظالم الذي يتوعد كل من ينطق بالحق، ويقف في وجهه بأشد أنواع العقوبات و أقصاها.

لقد رسم الشاعر في هذه اللافتة لوحة فنية عن صورة أبي لهب الظالم و صورة الحاكم الظالم، و كأنهما وجهان لعملة نقدية واحدة نظرا لاشتراكهما في الفعل نفسه، و إن كانا مختلفين زمانا و مكانا إلا أن الجرم واحد ، و لذلك فإن العقاب واحد في نظر الشاعر، و لهذا أصر على تلاوة بقية آي القرآن الكريم، حتى تعرضت حنجرته للمصادرة. و لاشك أن هذه الصورة السلبية للسلطة التي يروج لها الشاعر عبر خطابه الفني جاءت كرد فعل عن سوء منظومة القيم التي تتبناها ، فـ " من

[1] ـ بسام البرقاوي،شعرية الهجاء في الشعر العربي الحديث، مجمع الأطرش،تونس،ط1،2017،ص278.

المعلوم أن توزيع نظام القيم يتصل بالسلطة بأشكالها المتعددة . الثقافية و الدينية و الاجتماعية و السياسية ، و سوء ممارسة السلطة يطور دائما قيما سلبية ، تجد من يسعى لانتهاكها (...) و هنا تتقاطع وجهات نظر الفاعلين ، هذا التقاطع هو الذي يشكل باستقطابه النسيج الدلالي للنصوص الأدبية "[1].

صورة أخرى من صور الظلم و يرسلها أحمد مطر في ثوب القرآن الكريم ليقر من خلالها بمرارة الطغيان ، و ليفضح من خلالها الأفعال الآثمة ، حيث نسجل له قوله :[2]

أدري بأن النار

موقدة من حطب الفقـر

ليدفأ الدولار

يتحدث أحمد مطر عن النار التي تعادلها جهنم في عرف الديانات السماوية ، و مما لاشك فيه أن هذه الأخيرة وقودها الناس،فهم حطبها الذي يشعل فتيلها و يزيدها لهبا ، مصداقا لقوله تعالى : " **و أما القاسطون فكانوا لجهنم حطبا"[سورة الجن، الآية 14]**. و يتناص هذا التصوير كذلك مع قوله تعالى:**"نار الله الموقدة"[سورة الهمزة،الآية6]** ، إن وجه المقارنة هو النار ، التي تعادل في موطن الشاعر الفقر و البؤس و المعاناة ، فقد أضرمت هذه النار فقط من أجل أن ينعم الدولار بالدفء ،حيث تركت الشعوب للفقر من أجل الدولار الذي يرمز في الحقيقة لأمريكا المسؤولة عن نهب ثروات العراق في إطار مشروع النفط مقابل الغذاء ، و كأنها ستسكت جوع المساكين ، لكن الثمن باهض ، و المقابل لا يقاس بالغذاء ، إنه النفط الذي يمثل ثروة البلاد و كنزها الثمين ، لكن النار لن تنطفئ طالما هنالك يد تعبث

[1] ـ عبد الله إبراهيم ،التلقي و السياقات الثقافية،منشورات الاختلاف،الجزائر العاصمة ، الجزائر ،ط2 ،2005 ، ص 20 .

[2] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 13 .

بهذه الثروة ،إن نار الشاعر هنا تعادل الغصة و الألم و الذات التي يحترق فؤادها ،إنها تمثل غضب الفقير الذي سلب منه حقه ، و تشير إلى تمرد الشعوب التي نهبت ثرواتها ، تشتعل لتصبح جهنم يلقى فيها كل متواطئ مع العدو ، و كذلك هي نار جهنم التي جعل منها الله تعالى مسكنا للقاسطين الذين ظلموا الناس و أكلوا حقوقهم في الدنيا.

لعل هذا المشهد هو إنذار من الشاعر الذي استنجد بدفء الكلمات ليعبر عن غضبه و ثورته ضد هذه الممارسة اللامشروعة التي تسلب من أصحاب الحقوق حقهم ، و كأن الشاعر يدعو من خلال لافتاته بطريقة غير مباشرة إلى الثورة في وجه الظلم ، وذلك من خلال استعارة لفظة النار من القرآن الكريم ، و التي تحمل في جوفها كل صورة للهيجان ، و الحرارة الشديدة و اللهب و الشهب التي تلفح وجوه الناس من بعيد .إن جهنم هي المعاناة و الفقر و الذل و الهوان و البؤس الذي يعيش فيه كل مظلوم ، و الذي سينقلب يوما ما ضد هذا الظالم الذي يعيش في رغد العيش.

في لافتة "عاش يسقط "، يقف أحمد مطر موقف اعتذار لفلسطين التي أغلقت في طريقه كل السبل من أجل أن يمد لها يد العون و المساعدة ، فانتقض من أجلها بأشعاره قائلا:

عار علي السمع و البصر ،

و أنا بسيف الحرف أنتحر ،

و أنا اللهيب و قادتي المطر ،

فمتى سأستعر؟

لو أن أرباب الحمى حجر ،

لحملت فأسا فوفها القدر ،

هوجاء لا تبقي و لاتذر.[1]

لقد استعار استحضر الشاعر هنا قول الله تعالى :"**سأصليه سقر (26)و ما أدراكما سقر(27)لا تبقي و لا تذر(28)" (سورة الأحقاف، الآيات 25،27،28)**، إذ يشير المفسرون إلى أن نار جهنم لا تبقي شيئا من جسد الكفار إلا و أتت عليه ، وكذلك الشاعر يريد أن يجسد انتقامه من قادته، فيفعل فيهم ما تفعله النار في العصاة ، و كأنه بهذا يدعو من جديد إلى الثورة و التمرد ، ولكن لن يكون ذلك مادام الجبن يسري في العروق ،و ما دامت تقام تلك المؤتمرات التي تتغنى بالحرية و الحقوق لكنها لا تجسدها على أرض الواقع ، لذلك تتواصل أسطر القصيدة بقول الشاعر:

ساق على ساق ، و أقداح يعرش فوقها الخدر،

و موائد من حولها بقر،

و يكون مؤتمر،

هزي إليك بجذع مؤتمر يساقط حولك الهذر.[2]

يتحدث الشاعر هنا عن مؤتمرات العرب و ندواتهم و لقاءاتهم التي يجتمعون من خلالها لمناقشة القضايا المهمة في العالم العربي ، على غرار قضية فلسطين ، حيث يشير إلى كثرتهم من خلال استدعاء الآية القرآنية : «**و التفت الساق بالساق»[سورةالقيامة،الآية 29]**التي تعني التقاء أمور الدنيا بأمور الآخرة ، حيث يجتمع النقيضان و يلتقي الضدان ، و كذلك هم أولئك القادة ظُلاَّم جبابرة ،التقوا على طاولة الحق ، حيث اجتمع الظلم و نقيضه على طاولة واحدة ، و هي صورة من صور الغرابة والغموض ، أراد الشاعر أن يبين من خلالها أن هؤلاء القادة الذين

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 22 .

[2] ـ المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

وصفهم بالبقر و الذين يتفننون في سن قوانين الباطل ضد شعوبهم ، لن يستطيعوا أن يرفعوا عن فلسطين ظلم اليهود .

و يزداد الموقف تأزما عندما يتفننون في إلقاء خطبهم الرنانة ، و يتباهون بعرض أرائهم و مواقفهم التي لا تزيد الطين إلا بلة، إذ يتناص السطر الأخير مع قوله تعالى :«**و هزي إليك بجذع النخلة تُساقط عليك رطبا جنيا**»**[سورة مريم، الآية29]**، حيث يوجه الله تعالى خطابه للسيدة مريم طالبا منها ، و هي تعاني آلام المخاض ، و قد أنهك جسدها و خارت قواها أن تهز بجذع النخلة لتتساقط حبات التمر، إذ بالرغم مما تعانيه السيدة مريم إلا أن الله تعالى يطلب منها أن تأخذ بالأسباب ، مع العلم أنه بإمكانه أن ييسر لها الأمر ، و تسقط حبات التمر دون جهد منها ، لكن الله عزوجل أبقى هذه القصة ، و خلدها في القرآن الكريم ،حتى يبين للناس أنه ما من أمر يرجا الوصول إليه دون بذل الجهد ، و اتخاذ الأسباب ، و وجه المقارنة هنا بينالحكام العرب الذين يلغطون في مؤتمراتهم بكلام و خطب ، و يخرجون بقراراتو توصيات لا طائل منها ، بل هي مجرد ترهات في نظر الشاعر الذي وصفها بالهذر ، فمريم عليها السلام اتخذت بالأسباب بالرغم من معاناتها من آلام المخاض ، لكن العرب لم يمدوا يد العون لفلسطين ، و لم يبق في جعبتهم سوى القول دون فعل ، فكانوا كمن يهز بجذع النخلة العقيم الذي لا ثمار يحملها على عاتقه ، لقد انتفى الفعل و بقي القول ، و هنا مدار المقارنة .

بهذه الصورة الفنية التي عقد من خلالها أحمد مطر مقارنة بين مريم عليها السلام التي كتب لها الله التوفيق و النجاة بعد بذلها الجهد ، و بين الحكام العرب الذين لا يتقنون سوى الوعود و الكلام ، تتشكل حركة ارتدادية من الإيجابية إلى السلبية ، و ذلك من خلال استدعاء الشاعر للماضي المضيءمجسدا في لفظة الجذع ليذكرنا بقصة مريم عليها السلام ، حيث ينفتح هذا الحدث التاريخي على الإيجابية ، لينتكس دور الجذع، وتتغير وظيفته فيصبح رمزا للسلبية و الدونية ، بعد أن اقترن بصورة

هؤلاء الحكام العرب الذين ينتظر كل واحد منهم من الآخر أن يبادر بمد يد المساعدة.

في لافتة "جاهلية" ، و بلغة عادية تقترب من كلام العامة ، يرسم لنا أحمد مطر لوحة شعرية عائمة بالدلالة ، فبهذه القصيدة و عن طريق السرد المباشر يحاول الشاعر أن يصور للقارئ عالم غريبا يشوبه التناقض ، و يلفه الغموض ، فيقول:[1]

صارت الأصنام تأتينا من الغرب

و لكن بثياب عربية ،

تعبد الله على حرف ، و تدعو للجهاد

و تسب الوثنية ،

و إذا ما استفحلت تأكل خيرات البلاد ،

و تحلي بالعباد.

إن الشاعر هنا يصور لنا حياة الأمة العربية التي يديرها الغرب، و ذلك عن طريق الحكام العرب الذين أصبحوا مجرد دمية للتسلية في أيدي الغرب، لقد صورهم الشاعر في هيئة الأصنام، و من المعلوم أن الصنم مجرد هيكل ، لا سلطان له ، وحتى يكتمل المشهد، و تتعزز الدلالة ، يستعير الشاعر من القرآن الكريم الآية التالية :**"و من الناس من يعبد الله على حرف فإن أصابه خيراطمأن بهو إن أصابته فتنة انقلب على وجهه خسر الدنيا و الآخرة "[سورة الحج، الآية11]**،تشير المرويّات التاريخية إلى أن سبب نزول هذه الآية يعود إلى الأعراب الذين كانوا يقدمون إلى المدينة عند رسول الله صلى الله عليه و سلم، مهاجرين من باديتهم ، و كان أحدهم إذا صح جسمه بهاو أصابه خير و بركة رضي و اطمأن ، و إن أصابته نوائب

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 43 .

الدهر، و حصلت به فاقة ، انقلب على دينه ، و كأنه يضع شرطا لعبادة الله، و هنا تتجلى القرينة التي ربط من خلالها أحمد مطر بين صورة الأعراب المنقلبين ، و صورة أرباب السلطة في بلده ، حيث يمثل هؤلاء مرة صورة العربي الثائر المنافح عن عروبته و قوميته ، و الداعي إلى الجهاد ، لكن إذا بلغت الأمور نصابها ،و ظهرت الحقيقة للعيان تكشف هذه الأنظمة النقاب عن وجهها القبيح، و تتجلى في صورتها البشعة، فلا تجد حرجا في نهب الثروات، و التضحية بالعباد من أجل مصالحها و أغراضها الشخصية، و كأن الشاعر هنا يريد أن يربط بين زمنين مختلفين ، ليجسد لنا حقيقة بعض الأعراب الذين تسري الخيانة في دمائهم ، و أن سلالة هؤلاء الحكام تتجذر من سلالة أجدادهم الأعراب المنقلبين على دينهم ، و بهذه الطريقة الفنية المتمثلة في الربط ما بين حدثين مختلفين في الزمن استطاع الشاعر أن يصنع الفارق ، حيث يحاور نصه الشعري النص القرآني، ليشتركا معا في الحديث عن نوع محدد من البشر ، فالنص القرآني يفضح هؤلاء القوم المنافقين، و النص الشعري يكشف عن حقيقة الأنظمة العربية المناوئة للغرب، و هنا تتأسس الشعرية، و تظهر كعنصر من عناصر التشكيل الجمالي، إذ اتضح لنا كيف استطاع أحمد مطر أن يزاوج ما بين حدثين مختلفين من خلال التناص مع القرآن الكريم، و ذلك في إطار فني ، نقل من خلاله الواقع نقلا شعريا جماليا.

صورة أخرى من صور التناص القرآني حاضرة في قصيدة بعنوان "إذا الضحايا سئلت "، حيث يقول أحمد مطر:

إذا الضحايا سئلت

بأي ذنب قتلت ؟

لا تنتفض أشلاؤها و جلجلت :

بذنب شعب مخلص

لقائد عميل.[1]

تتناص بعض الأسطر مع قوله تعالى :«**و إذا الموءودة سئلت بأي ذنب قتلت**»،**[سورة التكوير،الآية8]**، حيث يسأل الله عز و جل المرأة المدفونة حية عن سبب قتلها ، إذ يستحضر في هذه اللافتة المشهد الأخروي ليربطه بمشهد دنيوي من نسج خياله ، فاستبدل لفظة الموءودة بلفظة الضحايا ، و إن كانت الموءودة واحدة ، فإن الضحايا كثر ، و في هذا دلالة على انتشار الظلم و الجبروت ، و على القتل بلا سبب ، حيث تجسد صيغة السؤال الحقيقة المرة ، و تكشف عن الجريمة الشنعاء المتمثلة في ارتكاب المزيد من المجازر ، و سن المزيد من القوانين الجائرة التي تبيح فعل الإعدام ، بسبب جريمة الإخلاص التي يرى فيها الشاعر ذنبا وجب تصفية صاحبه.

و يتجلى في توظيف الشاعر للتناص القرآني في شعره شيء من العنف و السخريــة التي يرمي من خلالـها إلى تقزيم الطرف الثاني من خـلال الكشف عن عيوبه ، من أمثلة ذلك ما نجده في لافتة "مؤهلات" في قوله:

و تعرب الحمير عن أفكارها

بأنكر الأصــوات

بلا مضايقات[2]

يستحضر الشاعر هنا المعنى القرآني الموجود في قوله تعالى :«**إن أنكرالأصوات لصوت الحمير**»، **[سورة لقمان،الآية19]** ، ليميط اللثام عن فئة من الناس تبادر بطرح أفكارها المخزية التي ترى فيها منفعة و فائدة ، لكن بالنظر إلى

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 66 .

[2] ـ المصدر نفسه، ص 84 .

الوصف المطلق عليهم من طرف الشاعر "الحمير " تتبين لنا حقيقة هؤلاء الناس ، الذين هم في الأصل جهلاء و أغبياء ، إذ يعقد الشاعر من خلال هذا التشبيه مقارنة ما بين الفكر الذي يحتاج إلى إنسان له باعطويل في القراءة و المطالعة ، و ما بين الحمار الذي هو مجرد عبد لسيده لا يملك حق الرد و المعارضة ،بل و يضرب به المثل في الحمق و الغباء ، و لا شك أن الجمع بين الضدين خلق صورة شعرية عائمة بالدلالة ، حيث سيتساءل المتلقي عن الوشائج التي تجمع الفكر بالحمار . لقد عالج الشاعر هذا الموضوع في قالب تهكمي ممزوج بالسخرية ، و لاشك أن توظيفه للنص القرآني مبني على وعي و دراية " فالمفارقة التي نجدها عندما يوظف النص الديني و غيره مقصودة و واعية ، و هي وسيلته الأهم لنقد الواقع بتلك المسحة الساخرة "[1].

و يستعير أحمد مطر مرة أخرى من سورة المسد ما يؤيد به شعره ، فيقول كيس من الجلــد أنا

فيه عظام و نكد

فوهته مشدودة دومــا

بحبل من مسد.[2]

يبين الشاعر هنا درجة الميوعة و الإذعان التي وصل إليها المواطن العربي ، فلا روح في الجسد ، و لا فكر و لا وجدان ،أصبح كالدابة التي تمشي خبط عشواء وفق غريزتها ، و لذلك استعار الحبل من سورة المسد ، و من المعلوم أن الجبل وسيلة للربط و الشد ، لكنه في هذه الأسطر الشعرية وسيلة للتكميم و غلق الأفواه ،

[1] ـ فاطمة حسين العفيف ، السخرية في الشعر العربي المعاصر،عالم الكتب الحديث ، إربد،الأردن،ط1 ، 2017 ،ص 120.

[2] ـ أحمد مطر ، المصدر السابق ، ص 107 .

إذ لم يعد للمواطنين حق الاعتراض ، بل أصبحوا مجرد أجساد بلا هدف و لا غاية .

تلك هي صورة الشخصية المبتذلة المنحطة التي تسعى الحكومات الظالمة إلى خلقها و صنعها، قد تكشفت حقيقتها من خلال تعرية هذا الخطاب الذي هو في الحقيقة موجه إلى الجلاد الذي وقف على رأس الشاعر ، ينتظر منه اعترافا أو إقرارا بالجرم ، لكن جسده قد خار و أنهك ، هي صورة جسدت لنا حقيقة الأنظمة العربية الفاشلة التي تسعى إلى إذلال مواطنيها ، و لقد تحدث أحمد مطر بصيغة الذات لكن المعاناة واحدة ، تشترك فيها الشعوب العربية ، التي تعاني من الذل و الظلم و القهر، إذ ينطلق الشاعر هنا من الذات عبر البناء التركيبي إلى الجماعة عبر التكثيف الدلالي، و في هذا شيء من المزاوجة ما بين الوعي الذاتي الفردي ، و الحس الإنساني الجمعوي ، " فالجماعة تنتظر من الشاعر أن يكون عزاءها وغناءها ، أن يكون صونها الواضح القوي ، و مجلى وعيها القومي ، و حركة ضميرها العلني "[1].

في لافتة "استغاثة " تتواصل المعاناة ، حيث يقول الشاعر:[2]

الناس ثلاثة أموات

في أوطاني

قسم يقتله ((أصحاب الفيل))

و الثاني تقتله ((إسرائيل))

و الثالث تقتله ((عربائيل))

[1] ـ صلاح فضل ، أشكال التخييل من فتات الأدب و النقد ، الشركة المصرية العالمية لونجمان،مصر،ط1 ، 1996،ص162.

[2] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص108 .

و هي بلاد

تمتد من الكعبة حتى النيل

في هذه الأسطر يعرض الشاعر صور الموت و التنكيل ، ضمن ثلاثة مشاهد شعرية ، المشهد الأول استلهم تفاصيله من قصة أصحاب الفيل المذكورة في القرآن الكريم ، في قوله تعالى:«**ألم تر كيف فعل ربك بأصحاب الفيل**» **(سورة الفيل،الآية1)**، و أصحاب الفيل يمثلهم أبرهة الحبشي الذي جهز جيشا عظيما و قدم به إلى مكة لهدم الكعبة ، و ذلك بعد أن رفض العرب الحج إلى الكنيسة التي شيدها في اليمن ليصدهم عن الطواف بالكعبة ، فقرر أن ينتقم منهم لأنهم لم ينصاعوا لأوامره الظالمة ، نفس المشهد يتكرر مع الحكام العرب الذين يجبرون شعوبهم على طاعتهم و هم على ضلالة ، و لعل الشاعر هنا يشير من طرف خفي إلى اليمن ، المشهد الثاني من مشاهد القتل و الذل تمثله إسرائيل و تجبُّرِها على شعب فلسطين الأعزل ، أما المشهد الثالث فيمثله كل العرب المتخاذلين بدء من السعودية التي استحضر لها الكعبة كأيقونة مباشرة للدلالة عليها ،وصولا إلى النيل ليتذكر من خلالها بلده العراق الذي اضطهدت حريته فيه.و ليشير من خلاله إلى مصر التي فتحت قناة السويس ليمر منها موكب الغزاة .

تنبض هذه الأسطر بالشعرية ، ذلك أنها اختزلت كل معاناة العرب ، سعى من خلالها الشاعر إلى جعل المتلقي يعايش اللحظة التاريخية بكل عنفوانها ، حيث تفاعلت أسطر القصيدة ضمن نسيج فني تشابكت أحداثه ، لتحيل على فضاء زمني ، تحول فيه الخيال إلى واقع .

إن استعانة الشاعر بالقصص القرآني لم تكن من قبيل الصدفة ، و لكنها كانت متعمدة ، ذلك أنه لا يتوانى في توظيف المزيد من القصص ، على غرار ما نجده في لافتة "الفتنة اللقيطة "التي يقول فيها:

اثنان لا سواكما ، و الأرض ملك لكما

لو سار كل منكما بخطوه الطويل

لما التقت خطاكما إلا خلال جيل .

فكيــف ضاقت بكما فكنتمــا القاتل و القتيل ؟

قابيل.. يا قابيل

لو لم يجئ ذكركما في محكم التنزيل

لقلت: مستحيل

من زرع الفتنة بينكما..

و لم تكن في الأرض إسرائيل؟[1]

تتشكل قضية القتل وفق أنموذج صوري معقد ، تتشابك فيه الحقيقة بالخيال ، و يتأزم الوقف ، و ما يزيد من ضبابيته هو استغراب الشاعر من قتل قابيل لأخيه ، في ضل عدم وجود إسرائيل ، إذ ينفي الشاعر في البداية وجود بني الإنس إلى جانب قابيل و هابيل ، و يبين أن لقاءهما كان صدفة ، و لكن أحدهما أزهق روح الآخر ، و لقد استحضر القرآن الكريم هذه الجريمة في قوله تعالى :«**و اتل عليهم نبأ ابني آدم إذ قربا قربانا فتقبل من أحدهما و لم يتقبل من الآخر قال لأقتلنك قال إنما يتقبلالله من المتقين (27)لئن بسطت إلي يدك لتقتلني ما أنا بباسط يدي إليك لأقتلك إني أخاف الله رب العالمين (28) إنّي أريد أن تبوء بإثمي و إثمك فتكون من أصحاب النار و ذلك جزاء الظالمين (29) فطوّعت له نفسه قتل أخيه فقتله فأصبح من الخاسرين (30) فبعث الله غرابا يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوءة أخيه قال يا ويلتى أعجزت أن أكون مثل أخي فأواري سوءة أخي فأصبح من النادمين (31) من أجل ذلك**

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة ، ص 170 .

كتبنا على بني إسرائيل أنه من قتل نفسا بغير فساد في الأرض فكأنما قتل الناس جميعا »(سورة المائدة،الآيات من 27 إلى 32).

يخاطب الشاعر في نصه الشعري القاتل و المقتول رغم بعد المسافة الزمنية بينه و بينهما ، و يسائلهما مستغربا كيف تمكنت لأحدهما قوى الشر في قلبه حتى أقدم على قتل أخيه ، حيث بدأ المشهد الشعري و كأنه يحمل شيئا من الثقل و الضبابية ، لكن السطر الذي يحمل تأكيدا على ورود القصة في القرآن الكريم قلب الموازين ، و تحول المسار الشعري خلاله من التعقيد إلى الوضوح ، من ضبابية الرؤيا إلى وضوحها ،و من الشك إلى اليقين ، ولقد تمثلت شعرية أحمد مطر في هذه القصيدة أسلوب النص القرآني ، حيث ذكر اللهُ عز و جل بعد سرد قصة قابيل و هابيل إسرائيلَ على سبيل التحذير من القتل و تذكيرهم بأخطاء الذين كانوا من قبل ليتعظوا، و لكن أحمد استحضرها ليبرئها من جريمة القتل هذه المرة ، و هنا تتجلى فكرة رفض إسرائيل كمجرم ، إذن من المسؤول ، أو بالأحرى من زرع الفتنة ؟ وبهذه التساؤلات يختم أحمد مطر قصيدته ليشوش ذهن المتلقي ، و يرسل في خياله التساؤلات ، و كأنه يريد منه أن يصل إلى الجاني الحقيقي .فقد عززت الأسئلة المتكررة من عيثية الموقف ، و كسفت عن عدم التوازن الذهني الذي يعيشه الشاعر الذي يريد من خلال هذه التساؤلات أن يطلق العنان لخيال المتلقي، فالسؤال يمثل"دائما الذروة المدببة المسنونة للموقف الشعري ، تتحول فيه الكلمات إلى وضع ذاهل متراسل تأخذ هيئة الشعرفي تحديد الخطاب و توزيع الدلالة و إطلاق سراح اللغة من سجن التقرير"[1].

و على سبيل تمثيل الظلم و القتل الهمجي الذي لا سبب له ، يمثل أحمد للمجرم الحقيقي بصورة قابيل ، و لهذا وقف مخاطبا إياه للحظة ، أو بالأحرى تخيله منتصبا أملم عينيه فناداه: " قابيل : يا قابيل " و كأنه يرجو منه أن يوقف فعل الإعدام ، و

[1] ـ صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، مهرجان القراءة للجميع،مكتبة الأسرة،2004، مصر،،ص174.

هذه الصورة النمطيه تتكرر كثيرا أمام الجلاد و هو يهم بتنفيذ حكم الإعدام في حق نفس بريئة .

في لافتة "سيرة ذاتية" يستحضر أحمد مطر قصة النملة ، حيث يقول :

نملة بي تحتمي.

تحت نعلي ترتمي .

أمنت ..

منذ سنين

لم أحرك قدمـــي[1]

يحاكي أحمد مطر قصة النملة التي حذرت رفاقها من جند النبي سليمان عليه السلام قائلة :«**يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم لا يحطمنكم سليمان و جنوده و هم لايشعرون »[سورة النمل، الآية18]**، و إن كانت النملة في القصص القرآني خائفة من أن يدوس عليها سيدنا سليمان عن غير قصد ، إلا أنها في النص الشعري عند أحمد مطر قد استجارت بالشاعر ، و هربت من البطش لترتمي تحت قدميه ، خوفا من الظلم .

يبدو الفضاء الذي يشتغل عليه النص الشعري عند توظيفه لهذه القصة ضيقا صغيرا ، تشوبه العزلة و الوحدة ، و لهذا اعترف الشاعر أنه لم يحرك ساكنا منذ سنين ، و لعل في هذا إشارة إلى سياسة تضييق الحريات ، حيث يقدم الشاعر هنا نموذجا عن صور الاستيلاب الفكري و قمع الآراء المعارضة .

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة ، ص 170 .

تواصل لافتات أحمد في بسط صور الظلم و الجبروت ، في أسلوب ساخر يستعين بالنص القرآني ، و ذلك من أجل أن يكتسب نصه مصداقية أكثر،حيث يقول في لافتة "الأمل لباقي":

أيها الحــكام بالله عليــكم

أقرضوا الله لوجه الله

قرضا حسنا

و انقرضوا[1]

يوجه الشاعر خطابه لأرباب للسلطة في بلاده ، محاكيا أسلوب النص القرآني ، حيث تتناص هذه الأسطر مع قوله تعالى :«**و أقرضوا الله قرضا حسنا**»،**(سورة المزمل، الآية20)**، فقد استخدم الجناس من خلال توظيف الفعل (أقرضوا) مع الفعل (انقرضوا) ، و هذا ما طبع النص بالشعرية ، وجعله أكثر إيحائية و توليدية ، إذ يشير فعل الإقراض الذي استلهمه من القرآن الكريم إلى كثرة العطاء و الإغداق في النعم ، و يشير فعل الانقراض إلى الفناء و العدم ، و لعل هذه المقابلة قد زادت من شعرية سخريته المبنية على الاستشهاد بآي القرآن الكريم .

في لافتة "الدولة" ، يقتفي أحمد مطر أثر سورة الكوثر ، و يمتثلها في صياغة نص شعري ، يحيله عليها ، حيث نسجل له قوله :[2]

قالت خيبر :

شبران ... و لا تطلب أكثر.

لا تطمع في وطن أكبر .

---

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة، ص 348 .

[2] ـ المصدر نفسه، ص 212 .

هذا يكفي...

الشرطة في الشبر الأيمن

و المسلخ في الشبر الأيسر.

إنا أعطيناك "المخفر"

فتفرغ لحماس و انحر .

إن القتل على أيديك سيغدو أيسر

لقد أطلق الشاعر وصف خيبر على إسرائيل ، ليجعل منها أيقونة تنفتح على تاريخهم ، حيث طردهم الرسول صلى الله عليه و سلم منالمدينة المنورة ، نظرا لخيانتهم و نقضهم للعقود المبرمة بينهم و بين المسلمين ، ويستنجد الشاعر بهذا الواقع التاريخي لليهود ليبين أن لا أرض لهم ، و لا حق لهم في فلسطين ، و ما زاد من شعرية المشهد تفاعل النص الشعري مع سورة الكوثر ، حيث يمثل الكوثر وعد الله صلى الله عليه و سلم لنبيه الكريم في القرآن الكريم، و هو يقابل وعد بلفور في النص الشعري ، و الذي تجلت من خلاله المؤامرة التاريخية ، التي جعلت من بني إسرائيل أصحاب الأرض ، و كتبت على الفلسطينيين النفي و التشرد ، و بذلك منحت إسرائيل لنفسها شرعية القتل و التنكيل ضد شعب فلسطين ، حيث " تحدث عنها الشاعر بنبرة من يعطي و يمنح، تأثرا بسورة الكوثر ، لأن دولة الاحتلال منحت شرعية الاختلاف و القتل و النحر ، لتتمكن من فرض سيطرتها ، و المشكلة أن العرب استجابوا لدعونها و أوامرها "[1]، و هذا ما جعل الشاعر يصف القتل على أيدي بني خيبر باليسير. فقد تفاعل مع الموقف ، و لهذا تكشفت قصائده عن طاقات دلالية تختبئ ما بين أسطر لافتاته .فقد اضطرمت نيران الغضب بين أضلعه قبل أن تنتقل إلى لافتاته.

[1] ـ فاطمة حسين العفيف ، السخرية في الشعر العربي المعاصر ، ص 125.

لقد انفتحت لافتة الدولة على التاريخي الإسلامي ممثلا في غزوة خيبر ، و تصرف الرسول صلى الله عليه و سلم مع اليهود ، كما امتزجت بالأسلوب القرآني ،و استحضر الشاعر من خلالها كذلك مؤامرات اليهود في ظل تكتم العرب و عدم نصرتهم لفلسطين ، كل هذه الحقائق امتزجت و استجابت لبعضها البعض في حركة تصاعدية تارة و تنازلية تارة أخرى ، لتتمركز حول الحقائق التاريخية و الدينية ،و لتحيل على الواقع المرير ، و هذا ضمن نسق شعري تفاعلت بناه التركيبية مع الدلالات التي يشير إليها ، و هذا ما خلق شعرية امتزج فيها الواقع بالخيال .

في لافتة "كلمات فوق الخرائب" يستعين أحمد مطر بالنص القرآني ، و يورد آية قرآنية كاملة ، حيث يقول في حديثه عن بيروت :

و سلوا سـيوف السباب لمـــــن قيدوها ،

ومن ضاجعوهـا

و من أحرقوهــا

لكي لا تثيروا الشكوك

و رصوا الصكوك

على النار كي تطفئوها ،

و لكن خيط الدخان سيصرخ فيكم: " دعوها " ،

و يكتب فوق الخرائب ؟.

" إن الملوك إذا دخلوا قرية أفسدوها "[1]

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 264 .

يحاول الشاعر من خلال إدراج النص القرآني «**إن الملوك إذا دخلوا قريةأفسدوها**» [سورة النمل،الآية 34] أن يشير إلى الجرم المرتكب في حق بيروت ، و إلى السكوت المطبق ،و تخاذل الحكومات العربية ، و موقفها المخزي ، فالنص القرآني هو هنا تأييد لفكرة الرفض و التمرد التي يريد الشاعر أن يعرضها ، إذ بين من خلال هذه الآية دور السلطة السلبي ، حتى و إن ادعت العفاف و الطهر، و تمثلت الصدق و الإخلاص ، و ذلك عبر خطابات الشجب و الاستنكار التي اكتفت بها ، فحتى هذه النار التي أضرمت في قلب الأمة العربية بسبب تخاذل هذه الحكومات ستفضح مخططاتهم ، و ستصرخ " دعوها " ، في تناص مع الحديث النبوي الشريف: " دعوها فإنها مأمورة " [1]، في إشارة إلى الناقة التي كانت تسير بحثا عن مكان يكون لها مبركا ، ليشيد عليه مسجد لأداء الصلاة ، و بهذا الأمر أطبق الصمت و ساد السكوت ، و كأن الشاعر يهيئ المتلقي لحدث جلل ، و فعلا خرق النص القرآني الصمت ، ليعلن أن الظلم و القهر و الجبن لا تزال نيرانه تسري في العروق ، و لا تزال آثاره شاهدة على عنفوانه ، و لاشك أن السياق الذي وردت فيه الآية شاهد على ظلم الملوك ، حيث تتحدث أسباب النزول عن ملكة سبأ التي عرض عليها قومها قتال سيدنا سليمان عليه السلام، فأجابتهم أن الملوك إذا دخلوا قرية عنوة و ظلما سيفسدونها . ولاشك أن هذه المقارنة بين الملوك العرب و الملوك الظلام المذكورين في القرآن الكريم على لسان ملكة سبأ لم تكن من قبيل الصدفة ، فالشاعر تعمد استحضار التصوير القرآني لظلم الملوك ، حتى يجعل مخيلة المتلقي تتصور هذا المكر ، فهؤلاء يكيدون لشعوبهم من جهة ، و يندبون تعرض بيروت للقصف الصهيوني من جهة ، و شتان ما بين الثرى و الثريا .

[1] ـ أبوبكر أحمد بن الحسين البيهقي،دلائل النبوة و معرفة أحوال صاحب الشريعة،السفر الثاني،وثق أصوله و علق عليه: عبد المعطي قلعجي،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1،1408،1988،ص509.

تتواصل لافتات أحمد مطر في هجاء السلطة ، حيث يتوسع فعل اللوم هذه المرة ليكون مباشرا و صريحا في لافتة "الخلاصة":[1]

أنا لا أدعو

إلى غير الصراط المستقيم

أنا لا أهجو

سوى كل عتل و زنيم

يتناص السطر الأخير مع قوله تعالى :«**عتل بعد ذلك زنيم**»، [سورة القلم،الآية13] ، و العتل الزنيم كما ورد عن رسول الله صلى الله علي هو سلم "هو الشديد الخلق ، المصحح ، الأكول الشروب ، الواجد للطعام و الشراب ، رحيب الجوف "[2]، يستجلي أحمد مطر من خلال استدعاء الوصف القرآني حقائق الشخص الذي يهجوه ، حيث يعري شخصيته ، و يكشف عن معايبه و مثالبه ، و لاشك أن فعل الظلم هو الأيقونة الأهم في فعل الهجاء ، حيث يلخص ما تقوم به السلطة في بلاده من مصادرة للحريات ، و تكميم للأفواه ،و نهب للخيرات . إن الشاعر من خلال لافتته يعلن تمرده و رفضه ، و يأبى أن يتمتع هؤلاء الذين نصبوا أنفسهم أربابا بالنعيم و بذخ العيش ، بينما تعيش شعوبهم الفاقة و الحاجة ، و تتجرع مرارة الذل و البؤس ، لقد أسقط الشاعر القناع عن مهجوه و فضحه عبر استدعاء أسلوب النص القرآني الذي كان كفيلا باختزال كل صفات السوء التي يحملها .

في لافتة "فقاقيع" يتجدد فع الهجاء ضمن مشهد شعري ساخر ، إذ يقول الشاعر :

---

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 285 .

[2] ـ أبوالفداء إسماعيل بن كثير، تفسير القرآن العظيم ، المجلد الرابع ، المكتبة العصرية، بيروت ، لبنان ،ط1، 1418 ، 1998،ص325.

لم أجد زاوية سالمة في جسدي

و وجدت القادة ((الأشراف)) باعوا

قطعة ثانية من بلدي

و أعدوا ما استطاعوا

من سباق الخيل

و الشاي ((المقطر))[1]

لقد استحضر أحمد مطر المعنى الموجود في قوله تعالى :«**و أعدوا لهم ماستطعتم من قوة و من رباط الخيل ترهبون به عدو الله و عدوكم**»،[سورة الأنفال، الآية 60] ، حيث يأمر الله تعالى المسلمين بإرهاب أعدائهم و بث الخوف و الرعب في قلوبهم ، و ذلك بإعداد العدة المناسبة لكف عدوانهم و ظلمهم ، لكن أحمد مطر يصور القادة و هم منغمسون في احتساء الشراب و الخمور ، و قد استلهم الشاعر النص القرآني على سبيل السخرية ، حيث تتمثل المفارقة في فعل الإعداد لملاقاة العدو ، و شتان بين من يعد له الأسلحة و الذخيرة ، و ينتظر المواجهة ، و بين من ينغمس في اللهو و الملذات ، حيث تعمل الصورة الشعرية في هذا المقطع الشعري على تنشيط الذاكرة و جعلها في تناغم مع الحدث الشعري ، إذ يشير فضاء الدلالات إلى زمنين مختلفين ، و كأن الشاعر يذكر المتلقي بأمجاد الأمة الإسلامية و أيام عزها ،ليجعله يستفيق على استهتار قادته و أشرافهم كما وصفهم و هم في سكرهم و سباتهم ،و اهتمامهم المبالغ بسفاسف الأمور ، و إغفالهم للأمور الأهم .

ثانيا :التناص مع الحديث النبوي

[1] ـأحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 215 .

كما كانت لافتات أحمد مطر منفتحة على النص القرآني ، فإن الشاعر أيضا قد كثف الدلالة في نصوصه الشعرية من خلال تعمده توظيف الحديث النبوي الشريف ، مما جعل أشعاره تصطبغ بصبغة العالمية، و تتجمل بأفق الرؤيا الواسعة التي لا تكتفي فقط بعرض الفكرة دون تأييدها بما يناسبها ، ومن الصور الشعرية التي يستنجد بها الشاعر في خطابه التحريضي صورة الراعي و الرعية المستمدة من حديث الرسول صلى الله عليه و سلم ، و الذي يقول فيه :"كلكم راع و كلكم مسؤول عن رعيته ، الأمير راع و هو مسؤول ، و الرجل راع على أهله ، و هو مسؤول ، و المرأة راعية على بيت زوجها و هي مسؤولة ، ألا فكلكم راع و كلكم مسؤول عن رعيته "[1].

حيث يحضر مشهد الراعي ، في قول الشاعر:

ليس منا هؤلاء .

ألف كلا

هي دعوى ليس إلا ..

زعموا أن لهم حقا علينا

و بهذا الزعم .. صاروا زعماء

و أذاعوا :(كلنا راع..)

و ظنوا أنهم في الأرض راعين

و ظنوا أننا قطعان شاء

ثم ساقونا إلى المسلخ

[1] ـمحمد بن إسماعيل البخاري ، (الصحيح)، كتاب النكاح ، باب قوا أنفسكم و أهليكم نارا ، حديث رقم 5188، ج10 ،تح:عبدالعزيزبن عبد الله بن باز، دار الفكر ، بيروت ، لبنان ،دط،1993،ص 317.

لما لم نجد في ظلهم مرعى

و أسرفنا في الثغاء.[1]

يتجدد فعل القهر و الظلم في صورة السلطات العربية الظالمة التي استحضر لها الشاعر الحديث النبوي، و كأن لسان حالها يقول: إننا هنا بأمر من التشريع النبوي، و إنا ماضون في تحقيق ميزان الدولة الإسلامية، و لاشك أن" من يطلب الرئاسة يعد طاغية أو منحرفا و ليس إماما "[2]، فأن تكون راع فعليك أن ترعى أمور الرعية ، و أن تحيطهم بالرعاية اللازمة، و أن تكون لهم خادما و أن تسير أمورهم وفق ما يتماشى مع مصالحهم، هذا هو أمر الراعي الذي تحدث عنه الرسول صلى الله عليه و سلم ، لكن الراعي الذي يتحدث عنه الشاعر هنا يؤدي دورا سلبيا ، ولا يعكس الوظيفة المسندة إليه، فقد حول الرعية إلى قطيع من الغنم الذين لا حول لهم و لا قوة ، و أصبحوا مجرد عبيد في يدي الراعي، ينتظرون أن يحين دورهم في الفداء، حيث سيساقون إلى المسلخ، و هو الفعل المشترك بين راعي الغنم، و راعي الرعية، فالراعي سيذبح شياهه عندما تحمل اللحم، و السلطان سيعدم من شعبه من يتجرأ على الاعتراض الذي صوره الشاعر في صورة الثغاء.

بهذه الصورة الشعرية التي تنساب في مشهديتها الرمزيةِ السخريةُ من هذا الحاكم الذي نصب نفسه بالقوة،و هنا تتجلى صور الديكتاتورية و التسلط، حيث تحضر معاني هذا في قول الشاعر:"كلنا راع" على هذا الحاكم المستبد، فمن المتعارف عليه أن الحكم في ميزان الدولة الإسلامية مبني على الشورى حسب قوله تعالى:«**و أمرهم شورى بينهم**»، [سورة الشورى،الآية 38]، و كأن هذا الحاكم يأخذ من الدين

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة ، ص362.

[2] ـ شاكر شاهين ، الاستبداد الرمزي ، الدين و الدولة في التأويل السيميائي ،منشورات ضفاف ، بيروت ، الأردن، ط2 ،2014 ،ص62.

ما يناسبه و يعارض ما يضر مصالحه . لقد صور الشاعر هنا الحاكم العربي في صورة تلك الشخصية المزدوجة المتقلبة ، التي تتخبط في فضاء التناقضات.

و يتناص النص الشعري سالف الذكر مع نص شعري آخر لأحمد مطر، و ذلك في قوله :

زعموا أن لنا

أرضا ، و عرضا ، وحمية

و سيوفا لا تباريها المنية

زعموا...

فالأرض زالت

و دماء العرض سالت

و ولاة الأمر لا أمر لهم

خارج نص المسرحية

كلهم راع

عن التفريط في حق الرعية

و عن الإرهاب و الكبت

و تقطيع أيادي الناس

من أجل القضية.[1]

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 76 .

يستعرض الشاعر من جديد أمر ذلك الحاكم لا يأخذ من الدين إلا شكله، فقد نصب نفسه سلطانا و بدأ يسوم رعيته ألوانا من العذاب و الإرهاب.

و تتردد صورة الراعي الظالم المتجبر كثيرا في لافتات أحمد مطر ، من ذلك ما نجده في قوله :

إلهي ..أنت جاهي بك منهم أستجير .

قسما باسمك إني عندما أرنو لشعبي

لا أرى سوى الحمير.[1]

إن فعل الاستجارة ، قد حدثنا عنه الرسول صلى الله عليه و سلم عندما حثنا على الاستجارة بالله العظيم من جهنم في قوله : "اللهم أجرنا من النار"[2]، و إذا كان العبد المؤمن يلوذ بالله من النار ، فإن الشاعر يستجير بالله من هؤلاء الحكام ، و كأنه يضعهم في منزلة واحدة مع جهنم ، لقد مثل لهم بجهنم في صورة مشحونة بكل مشاعر الغضب و الرفض ، و هذا ما كثف من الدلالة و، حيث تتفاعل فضاءات التعبير و التشكيل لتفرز لنا صورة ذلك الحاكم الذي صير محكوميه حميرا ، يطلبون منه صكوك الغفران ، و يقدمون بين يديه قرابين الطاعة و الاذعان ، فالحاكم المستبد " يود أن تكون رعيته كالغنم درا و طاعة ، و كالكلاب تذبلا و تملقا "[3].

صورة أخرى من صور السخرية ، لكن هذه المرة يسرد من خلالها الحقائق ، ضمن لافتته حيثيات الاستقالة:

---

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة، ص 193.

[2] ـ إسماعيل بن عمر بن كثير، البداية و النهاية، تقديم:حسان عبد المنان،بيت الأفكار الدولية، لبنان، دط، 2004،ص2197.

[3] ـ عبد الرحمان الكواكبي ، طبائع الاستبداد و مصارع الاستعباد ،كلمات عربية للترجمة و النشر، القاهرة ، مصر،2011، ص 18 .

حتى إذا ما باعنا الخليفة

(ما باعنا) ... كافية

لا تذكر الخليفة

حتى إذا أطلق من ورائنا كلابه

أطلق من ورائنا كلابه ... الأليفة

لكنها فوق لساني أطبقت أنيابها

قل : أطبقت أنيابها اللطيفة

لكن هذي دولة

تزني بها كل الدول[1]

تشير هذه الأسطر الشعرية إلى حقيقة الخلافة الظالمة التي تمثلت بين يديها كل مظاهر الظلم، و تتناص هذه المعاني مع حديث الرسول صلى الله عليه و سلم:"إنكم فيالنبوة فيكم ما شاء الله أن تكون، ثم يرفعها إذا شاء ،ثم تكون خلافة على منهاج النبوة ما شاء الله أن تكون، ثم يرفعها الله إذا شاء ، ثم تكون خلافة على منهاج النبوة ما شاء الله أن تكون، ثم يرفعها إذا شاء ، ثم تكون جبرية ما شاء الله أن تكون، ثم يرفعها إذا شاء، ثم تكون خلافة على منهاج النبوة"[2]. و في ظل الصورة السلبية التي يرسمها أحمد مطر عن الخليفة الذي يتحدث عنه، فلابد أنه يقصد الملك الجبري الذي وصف في أحاديث أخرى بالملك العاض الذي لا يعترففيه الخليفة بحق الشعوب،و يمارس ضدهم كل أنواع الظلم و التجبر و الإهانة.

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 207 .

[2] ـ ابن كثير ، البداية و النهاية، ص 976.

و تتكرر صورة الخليفة الطاغية في لافتة "أعذار واهية" ، في قول الشاعر أيها الكاتب ذو الكف النظيفة

لا تسودها بتبييض مجلات الخليفة .

ـ أين أمضي

و هو في حوزته كل صحيفة ؟

ـ امض للحائط

و اكتب بالطباشير و بالفحم ..[1]

يتنامى المشهد الشعري ، ليجسد حقيقة الأنظمة العربية التي تدعي العفاف عبر تبيض صحيفتها ، و التظاهر بما يخدم شعوبها ،لكن أوراقها مكشوفة حسب الشاعر، إذ يستند في تشكيل هذه الصورة الضدية إلى الواقع الذي يكشف عن الممارسات غير المشروعة التي تفضح سياسة هذا الحاكم ، و يشتغل الفضاء الشعري في قصيدة أعذار واهية على فضح هذه الأعذار ، و تجسيد حقيقة هذا الخليفة الذي لا يمثل تعاليم الخلافة الإسلامية ، يتجسد ذلك في قول الشاعر:

ـ أنا إنسان و أحتاج إلى كسب رغيفي ..

ـ ليس بالإنسان

من يكسب بالقتل رغيفه.

قاتل من يتقوى برغيف

قص من جلد الجماهير الضعيفة

كل حرف في مجلات الخليفة

[1] ـ أحمد مطر ، المصدر السابق، ص 367.

ليس إلا خنجرا يفتح جرحا[1]

يتوسع أفق الرؤيا الشعرية ، لترسم ملامح ذلك الخليفة ، أو بالأحرى ذلك المستبد الذي يستبيح دماء شعبه ، و يعجز حتى عن توفير وظيفة لهم يسدون بها رمق جوعهم ، فكيف لهذا الخليفة الذي يرى في خلافته جزء من النبوة أن يعجز عن توفير الراحة لشعبه ؟ بل إن خلافته تمتد و تطول بفعل القتل و التجويع و مزيد من استبداد الجماهير الضعيفة ،هذا الامتداد الزمني في فعل الظلم قابله امتداد دلالي اختزلته الجرائم التي يحاول التستر عليها عن طريق تبيض صحيفته.

لقد استثمر أحمد مطر آليات التشكيل الصوري ، عن طريق تمثيل الحاكم المستبد الذي يحمل كل معاني السلبية في صورة الخليفة العادل الذي يحمل كل معاني الإيجابية ، و لعل هذا التشكيل الفني قد خلق فجوة عميقة ، تمثلت في تلك الحركة الارتدادية من أعلى المراتب إلى أدناها عبر تقزيم دور الحاكم المستبد، و بذلك تحققت من خلالها الشعرية ، فقد تمكن الشاعر من استعارة مصطلح الخليفة ليرسم عنه صورة ساخرة الهدف منها فضحه ، و كشف عيوبه ،إذ تعمد الشاعر التكثيف الرمزي ليصنع الفارق بين شخصيتين متباعدتين بكل ما تحمل كلمة التباعد من الاختلاف و التباين.

تتكرر المشاهد التي يقف فيها أحمد مطر ساخرا من الواقع المرير الذي نقده بأسلوب فني ، فهاهو يقول في لافتة بعنوان" تعلم النضال" :

تريد أن تمارس النضال

تعال

كل كثير مسكر قليله حرام

فأعلن الصيام عن إذاعة النظام

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص367.

و أعلن التوبة ألف مرة

عن خطب الحكام

و استغفر الله عن عمر مضى

صدّقت فيه مرة وسائل الإعلام[1].

تتجلى في هذه الأسطر معاناة الشاعر في ظل تكتم وسائل الإعلام و تعاونها مع الحكومات الظالمة ، و هو يدعو الناس إلى الصوم عن الاستماع لهذه الوسائل ، و حتى يكتمل المشهد ، و تتأكد الحقائق ، يستحضر أحمد مطر القاعدة الفقهية "ما أسكر كثيره فقليله حرام " و التي تم استنباطها من أحاديث تحريم الخمر ، كقوله صلى الله عليه و سلم :"كل شراب أسكر فهو حرام"[2].

يستنجد الشاعر بالخطاب الديني الذي استحضره ليفضح وسائل الإعلام ، فالحديث النبوي هو أيقونة يحيل من خلالها الشاعر المتلقي إلى مركزية الجرم الذي يمارس في حقه ، و ذلك من خلال التعتيم المستمر ، فهذا الاستحضار يفتح مجال التأويل على دلالات كثيرة ، تتركز في معظمها حول هوية الحكومات الظالمة ، و حقيقة الاستبداد الذي يسكن وجدانها ، و ما وسائل الإعلام إلا أبواق تنفخ لتزيد من ثقل المعاناة ، ففي ثوب هذه الحكومات و من يناوئها يندس الغدر ، و يختبئ المكر ، و حتى تنتعش هذه الحكومات و يطول زمنها فإنها تستعين بالدين و ترى فيه وسيلة لخدمة أغراضها ، حيث يتحول فعل الاستبداد من فعل سياسي ، تقمع من خلاله المعارضات و تكبت الآراء ، إلى سلوك ديني تصنع من خلاله صورة ذلك الحاكم النزيه الذي يحسن المعاملة ، ذلك الحاكم المتدين الذي يمارس فرائضه ، ولا يتجرأ على تعاليم دينه.

---

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 326 .

[2] ـ أبو الحسن مسلم بن الحجاج،صحيح مسلم، حديث رقم 2001،كتاب الأشربة،باب بيان أن كل مسكر حرام،تح: محمد علي بيضون ،طبعة كاملة،دار الكتب العلمية،بيروت،لبنان،ط1، 1442 ،2001،ص796.

لكن الشاعر ، و في ظل هذه الممارسات السياسية السلبية ، و أمام إصرار الحاكم المستبد على مواصلة سياسة تكميم الأفواه ، يواصل التحدي ، و يؤجج من خطابه التحريضي ، و يطبعه بمزيد من الإرادة و الصمود ، و شعاره في ذلك قلمه الذي جعل منه وسيلة لفضح المؤامرات الزائفة ، و هذا ما نجده في لافتة (المبتدأ) التي يقول فيها:

قلمي راية حكمي

و بلادي ورقة

و جماهيري ملايين الحروف المارقة

و خدودي مطلقهْ

ها أنا أستنشق الكون ..

لبست الأرض نعلا

و السماوات قميصا

و وضعت الشمس في عروة ثوبي[1]

بشيء من الغضب ممزوج بالثورة والتمرد ، يتحدى الشاعر الأنظمة الظالمة ، التي تطلب منه الكف عن قول الشعر الذي يؤلب الجماهير ضدها ، و التي تروم إسكاته ، وكبح جماحه ، و يقف شامخا في وجه الظلم ، و يمثل لنفسه بالرسول صلى الله عليه و سلم الذي طلب منه عمه أبو طالب أن يكف عن الدعوة تحت ضغطمن كفار قريش ، فأجابه :"يا عم ، و الله لو وضعوا الشمس في يميني

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 250 .

و القمر في يساري على أن أترك هذا الأمر حتى يظهره الله ، أو أهلك فيه ما تركته "[1].

إن فعل وضع الشمس في اليمين مسبوق بلو في الحديث المنسوب إلى الرسول صلى الله عليه و سلم ، فقد نفى الرسول وقوع هذا الأمر ، لكن لو حدث فإنه ماض في سبيل دعوته ، لكن الشاعر وضع الشمس في ثوبه ، و في هذه الصورة مفارقة عجيبة تكمن أن الشاعر يعتبر هذه الشمس ملهمته ، و كـأنه يريد أن يكثف من الدلالة من خلال هذا النموذج التصويري الذي قزم فيه من حجم الشمس ليجعل منها شيئا صغيرا يخفيه في ثوبه ، و قد يوحي هذا من طرف خفي إلى الإغراءات الممارسة من طرف الأنظمة العربية ، و التي لا يرى فيها الشاعر شيئا ذا قيمة ، بل هي تزيده صمودا و تدفعه إلى المضي قدما في سبيل قضيته ، كما مضى الرسول صلى الله عليه و سلم في طريقة من أجل دعوة الإسلام .

و يستغرب الشاعر من هؤلاء الذين يدعون إلى طاعة أمر السلطان الظالم ، و يرون في ذلك اكتمال الإيمان ، حيث يقول قال لنا أعمى العميان :

تسعة أعشار الإيمان

في طاعة السلطان.

حتى لو صلى سكران

حتى لو ركب الغلمان

حتى لو لأجرم أو خان

حتى لو باع الأوطان

أنا حيران

[1] ـ أبو محمد عبد الملك بن هشام، سيرة النبي صلى الله عليه و سلم، تحقيق:مجدي فتحي السيد،دار الصحابة للتراث بطنطا،مصر، ط1، 1416-1995، ص332.

فإذا كان

فرعون حبيب الرحمان

و الجنة في في يد هامان

و الإيمان من الشيطان

فلماذا نزل القرآن ؟

ألكي يهدينا مسواكا

نمحو فيه من الأذهان

بدعة معجون الأسنان ؟[1]

إن الشاعر هنا يستحضر صورة الحاكم المستبد، و يبين أن الطاعة تجب للحاكم العادل الذي تتضح صورته من خلال الصورة الضدية للحاكم المستبد ، فمن قرائن ظلمه ،و من صور استبداده السكر و الموبقات و الخيانة و بيع الوطن ، فكيف لنا بطاعة حاكم يحمل هذه الصفات المخزية ، ولاشك أن العميان الذين تحدث عنهم الشاعر هم علماء السلطان الذين يتسترون بأحاديث عدم الخروج عن الحاكم ، و التي من بينها قول الرسول صلى الله عليه و سلم : " من كره من أميره شيئا فليصبر ، فإنه من خرج من السلطان شبرا،فمات عليه، مات ميتة جاهلية "[2]. و كذلك حديث الرسول صلى الله عليه و سلم عن وائل الحضرمي عن أبيه ، قال : سأل سلمة بن يزيد الجعفي رسول الله صلى الله عليه و سلم ، فقال : يا نبي الله ، أرأيت إن قامت علينا أمراء يسألونا حقهم و يمنعونا حقنا فما تأمرنا ؟ فأعرض عنه . ثمسأله ،

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 177 .

[2] ـ أبوالحسن مسلم بن الحجاج، صحيح مسلم،حديث رقم1846 ،كتاب الإمارة ، باب في طاعة الأمراء و إن منعوا الحقوق،ص742.

فأعرض عنه ، ثم سأله في الثانية أو في الثالثة ، فجذبه الأشعث بن قيس . وقال : اسمعوا و أطيعوا فإنما عليهم ما حملوا و عليكم ما حملتم "[1].

ولكي تتأكد مزاعم الشاعر حول حقيقة الأنظمة المستبدة يستحضر صورة أخزى من صور الحاكم الطاغية وردت في القرآن الكريم ، تمثل كلا من هامان الذي علا و تجبر في الأرض ، و ظن أن ملكه و جاهه و ماله سيخلدونه في الأرض ، و كذا صورة فرعون الذي ادعى الألوهية ، فتركه الله لمن بعده آية ، حيث يرمز بهما الشاعر للحاكم المستبد في بلاده ، و ينكر طاعته بناء على ما ورد في القرآن الكريم ، فلو كان الحاكم المستبد يستحق الطاعة لما انتقم الله عز و جل لعباده المظلومين من فرعون و هامان ، و من صور المفارقة و السخرية استحضار الشاعر كذلك للمسواك الذي يتناص مع ما نقل عن الرسول صلى الله عليه و سلم أنه " إذا قام من الليل يشوص فاه بالسواك "[2].

و الملاحظ في لافتة "أسباب النزول" أن النموذج السردي يتوافق مع التكثيف الدلالي ، و نظام الترميز و التشفير ، فمن خلال عملية السرد تتضح صورة الحاكم الذي يتخذ من النص الديني بمساعدة علماء البلاط ذريعة لممارسة مزيد من الظلم ، لكن الشاعريمثل البطل الذي يفضح مخططاته ، و يكشف ألاعيبه عبر محاربته بنفس سلاحه ، حيث استنجد بالقرآن الكريم الذي صور شخصيات ظالمة ظنت أن السلطة ستنفعها ، حيث ترتد صورة الحاكم النزيه الذي أحاطها علماؤه بهالة من النور و الطاعة من أعلى الدرجات إلى أدنا الدركات ، بعد أن شوهها الشاعر و فضح جانبها المتخفي ، و هذا ما أدى إلى ارتفاع درجة الكثافة الدلالية ، حيث اختلت الموازين و كشف المستور . و تتفاعل دلالات اللافتة مع العنوان "أسباب النزول" فالقرآن لم ينزل فقط من أجل الأمور الشكلية كاتخاذ المسواك ، لم ينزل ليبارك للطاغية على طغيانه.

---

[1] ـ صحيح مسلم، حديث رقم1849، كتاب الإمارة، باب وجوب ملازمة جماعة المسلمين ،ص 740.

[2] ـ المصدر نفسه،حديث رقم 255 ، كتاب الطهارة،باب السواك، ص115.

ب ـ تناص التراث الشعبي :

يبرز التراث الشعبي في لافتات أحمد مطر بصفة متواترة ، لكنه إذا ما استعان بمثل شعبي أو حادثة تاريخية من التراث الشعبي ، فإنها تمثل المركزية الدلالية العظمى ، ذلك أن شعر هذا الشاعر ينبع من معاناة الشعوب التي يتخذ منها ديدنا في مسيرته الشعرية ، حيث تتناص اللافتات مع قضايا الشعوب المغلوبة و المظلومة ، ليحضر موروث هذه الشعوب كقيمة ثقافية و فنية ، تحمل في طياتها كل معاني الاعتذار من الشاعر لأنه لا حول له و لا قوة ، كما توحي كذلك بمعاني التمرد و الغضب ، و حتى يكتملالمشهد الشعري ، و تتكثف الدلالة ، و ترتفع دلالة الترميز ،يستعين أحمد مطر بالتراث الشعبي ليقترب أكثر من المواطن ، و ليحتك به من خلال استدعاء بعض الأمثال الشعبية التي توضح حقيقة العلاقة بين السلطة ، و الشعوب ،حيث " يأتي التناص التراثي بهدف الوصول إلى وجدان الناس من خلال أشيائهم ، و حياتهم ، فيحركونه ، ليبقى الالتصاق أشد و أقوى ، و ليستمر الأثر في النفس أكثر توهجا "[1].

إن الثقافة الشعبية هي موروث الأجيال الذي يضم " الممارسات و الأفكار و أشكال التعبير و العادات و التقاليد في مجتمع ما و هي مادة يكتسبها الفرد من الجماعة التي ينتمي إليها لأنها تنتقل من جيل إلى جيل "[2]، و هي ذلك الفن المتاخم للذاكرة ،و الذي يحضر عشوائيا إذا ما اقتضى السياق ذلك ، و الذي يحاصر في كل مرة مخيلة الشاعر و يغازله ليغترف من نبعه ، و قد وظفه الشاعر في بعض الأحيان توظيفا عشوائيا يتماشى و نموذجه الشعري ، و في أحيان نجده مقصودا تعمد الشاعر توظيفه من أجل غاية محددة ، و ذلا على نحو ما نجده في لافتة " اللغز ":

---

[1] ـ سمير الجندي ، الرواية الفلسطينية و التراث ، روايات ديمة السمان أنموذجا ، دار الجندي،القدس،فلسطين،ط1 ، 2011،ص 205 .

[2] ـ عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية ، دار أسامة ، دار أسامة ،الجزائر ،دط ،دت ، ص 41.

قالت أمي مرة :

يا أولادي عندي لغز

من منكم يكشف لي سره ،

" تابوت قشرته حلوى ،

ساكنة خشب...

و القشرة " ،

زاد للرائح و الغادي

قالت أختي : " التمرة " ،

حضنتها أمي ضاحكة

لكني خنقتني العبرة ،

قلت لها : " تلك بلادي "[1]

يستعير أحمد مطر من خطاب التراث الشعبي حقل الألغاز و الأحجيات، لكنه يبتكرلغزا من خياله ليمثل به لبلاده ، و لاشك أن معاناة الشاعر و تصارعه مع قسوة المنفى و الغربة ، قد رسمت في ذهنه صورة ذلك المواطن العربي مكسور الجناح ،و المغيب عن المشهد السياسي ، ذلك المواطن الذي بقيت خوالجه تلهج بتراثه و ثقافته الشعبية علها تجد فيه مواساة ، الأمر الذي جعله ـ الشاعر ـ يتخيل نفسه ما بين يدي أمه ، مرتميا على صدرها الحنون ، و هي تتفنن في قص الألغاز الشعبية عليه هو أخوته ، و لقد مثل مطرلهذه الصورة الذهنية بمشهد شعري اختلطت فيه صراعات الذات و تمزقات الهوية التي تضل متمسكة بتراثها ، و الذي كشف هو الآخر عن صراع السلطة ، و انشطار المجتمع ، و كأنه يرى في هذه

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 195.

الألغاز مهربا و مفرا . و بهذه الطريقة أعاد الشاعر صياغة الواقع و مثله عن طريق استحضار التراث كمؤشر على الرفض و التمرد و عدم الرضوخ .حيث يتماهى الخطاب الشعري مع الخطاب الشعبي لتتنافر الدلالة و تتكثف عبر الترميز للواقع العربي بالتابوت ذي القشرة التي تثير الدهشة و الإعجاب ، لكنه في جوفه بالٍ و أخرق ، وهذا التمثيل كذلك يستدعي مثلا شعبي متداول في بلدان المغرب العربي، و الذي يرد في اللهجة المغربية على الصورة التالية" ألمزوق من برا أش حوالك من داخل"[1]، و لاشك أن اشتراك الثقافة الشعبية العربية و تشابه بعض الأمثال الشعبية فيها نابع من المصير المشترك ، و مرده إلى تقاسم المعاناة عبر ربوع الوطن العربي .فمن المعلوم أنهناك بعض الأمثال ذات طابع يحيل على المصير المشترك ، و على انفتاح الشعوب على بعضها البعض ضمن كيمياء التفاعل و التلاقح الحضاري و الثقافي .

و يصوغ الشاعر لافتة "مكسب شعري " على مقاس المثل الشعبي " أنا على الحديدة " [2] ، حيث يقول في خضم شكواه للحاكم:

شعبك يا سيدي

صار على ((الحديدة))

شعبك يا سيدنا

قد أكل الحديدة

و قبل أن أفرغ

من تلاوة القصيدة

[1] ـ إدريس دارون، الأمثال الشعبية المغربية،مكتبة السلام الجديدة، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1408،،ص1988،ص18.

[2] ـ مثل شعبي مجهول المورد و المضرب.

رأيته يغرق في أحزانه

و يذرف الدموع

و بعد اليوم

صدر القرار في الجديدة :

لكل رب أسرة

... حديدة حديدة[1]

يستمر الشاعر في إضفاء اللمسة الساخرة على لافتاته ، فالسخرية من الأساليب الشعرية التي اعتمدها لمحاربة كل أشكال الاستبداد السياسي ،و لميكن مطر رحيما في توظيف السخرية لأنها تحمل أقسى أنواع المواجهة و التحدي، و ربما التشويش و التنكيل بالآخر ، لذلك ليس هنالك وسيلة أفضل من السخرية لتعرية الواقع [2]، الذي يوظفه حتى يتميز شعره بالمصداقية ،و يكون أقرب إلى أذهان المتلقين ، و قد استنجد بالمثل الشعبي الذي يستعمله الناس عندما يبلغ الفقر أعلى درجاته ، و عندما يكونون في أمس الحاجة إلى المال ، فقد عرض الشاعر على سيده حالة المواطنين و بين له بؤسهم و فاقتهم ، فتجاوب هذا السيد و استشعر المعاناة ، فقد حزن ، و ما كان منه سوى أن يمنح لكل مواطن حديدة ، و هي رمز لتواصل المأساة و تجدد المعاناة ، واستمرار الحرمان ، وكأن فعل الشكوى و الكلام لم يجد نفعا ، ليضل الناس يلوكون هذا المثل دون جدوى .

لقد حول الشاعر هذا المثل إلى شيء ملموس جسده الحاكم عبر تعليقه في رقبة كل مواطن، وكأن الشاعر هنا يزاوج بين الحقيقة و الخيال ، و يربط بين الممكن و اللاممكن عبر توظيف التراث الشعبي .فالشاعر هنا يبحث في شعرية اللاموجود ،

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 283 .

[2] ـ ينظر ، علي البوجديدي ،تجليات السخرية في مسرحية رأس المملوك لجابر سعد الله ونوس ، مجلة الواحات للبحوث و الدراسات ، العدد13 ، 2011 ،جامعة غرداية ،الجزائر ، ص 17 .

و يفتح أفق الدلالات على ذلك البعد اللامتناهي من التأويلات .فقد انزاح النص الشعري عن حدود العادة و المألوف ، ليتحول إلى فسيفساء من العلاقات المتشابكة و الشائكة . و ذلك عبر استدعاء التراث كمكون من مكونات الهوية ، و كمنبع من منابع الذات باعتباره رمزا من رموز أصالتها و سببا من أسباب امتدادها التاريخي في عمق الزمن ، و لذلك وجب أن "نستوعب هذا التراث و نستلهمه و نوظف ما فيه من أساطير و حكايات و تواريخ و شخصيات و أماكن و مدن توظيفا أدبيا فنيا واعيا ، يثري الحاضر بتجارب الماضي ،و يربط اليوم بالأمس"[1].

في لافتة " أعد قدمي " ، يتواصل فعل السخرية عبر استدعاء المثل الشعبي ، حيث يقول في خطاب موجه للحاكم :

أرى كفيك في جدل ...

فواحدة تزف الشمس غائبة

إلى الأعمى

و واحدة تغطي الشمس طالعة بغربالك

و ما في الأمر أحجية

و لكن العجائب كلها من صنع مكيالك [2].

تبدو اللافتة متناصة مع المثل الشعبي الذي يأتي على صيغ متعددة في الوطن العربي ، ففي الجزائر يأتي على يقال:"ما تتغطاش الشمس بالغربال"[3]، ويقال أيضا:

" الشمس بتطلع على اللي ما له عيون " أو " الشمس ما بتتغطى بالرغيف "[1].

[1] ـ أحمد هيكل ، في الأدب و اللغة، مكتبة الأسرة،مصر،دط،دت،ص 39.

[2] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 230 .

[3] ـ قادة بوتارن،الأمثال الشعبية الجزائرية،ديوان المطبوعات الجامعية،الجزائر،دط،دت،ص113.

يؤكد الشاعر أن الحقائق مكشوفة ، و أن المستور أصبح مفضوحا ، إذ لا يمكن أن تغطى الشمس بالغربال ، و كذلك الجرائم التي يقوم بها هذا الحاكم قد فُضِح أمرها ، و قد استعان الشاعر بالمثل الشعبي ليجسد معاناة الشعوب المظلومة ، و كأنه يردد ما تلهج بها ألسنها ، لقد أراد الشاعر هنا أن ينتصر للمظلومين عبر الكلمات بعد أن عجزوا عن الضفر بحقوقهم في الواقع .

يختصر الشاعر في هذه اللافتة الشعرية حقيقة الأنظمة المستبدة التي تتسربل دائما في غطاء البياض ، و تصور نظامها كرمز للخير و العطاء يقترب من الملائكية و الطهر و العفاف ، لكن الشاعر يكتشف هذا التصنع ، و يرى فيه زيفا و خيانة ، حيث يجسد في لافتته عري هذه الأنظمة ، و تكشف جرائمها أمام الملإ فما في الأمر من أحجية .

و قد آثر الشاعر أن يقترب من المنظومة الفكرية للجماعة الشعبية من خلال استعمال عنصر الحكاية كمؤشر على الظلم ، فقد نسج من حر خياله قصة بطلها الحاكم الذي صوره قي هيئة الكائن العجيب الذي يستطيع تغطية الشمس بكفه ، بينما ترسل الكف الأخرى الشمس ثروة إلى الشعوب، و ذلك من أجل أن يقتحم فكر الجماعة الشعبية ، التي تحاول تجاوز قساوة الحياة و جور الزمن من خلال الحكاية الشعبية ، التي هي " إعادة بناء للواقع بطريقة تجعله مأهولا بالكائنات الغريبة ، فتخلق عالما يتكلم فيه الحيوان، و تتحرك الأشياء و تتحرر الغرائز، إنه عالم مفتوح على مصراعيه لكل أنشطة المتخيل"[2].

في " لافتة الكبش" يسرد الشاعر شكوى الخروف للراعي قائلا :

الكبش تظلم للراعي

---

[1] ـ صالح زيادنة ، موسوعة الأمثال الشعبية ، دار الهدى ،فلسطين،ط1 ،2014 ،ص270 .

[2] ـ محمد فخرالدين،الحكاية الشعبية المغربية،بنيات السرد و المتخيل،دار نشر المعرفة، المغرب،دط،دت،ص21.

ما دمت تفكر

في بيعي

فلماذا ترفض إشباعي؟

قال له الراعي :

ما الداعي ؟

كلرعاة بلادي مثلي

و أنا لا أشكو و أداعي

احسب نفسك

ضمن قطيع عربي

و أنا الإقطاعي[1]

تتداعى هذه اللافتة مع المثل الشعبي القائل :"اللي أبوه الحاكم لمن تشتكيه "[2]، حيث يصور لنا الشاعر واقع الإنسان العربي المرير و معاناته و آلامه ، ففي ظل تكتم السلطات و عدم استجابتها ، يواصل الإقطاعي ممارسة جرائمه ، و الأدهى من ذلك أنه حتى بعض المواطنين يعكسون صورة هذا الحاكم و يشتركون معه في تمثيل دور المستبد ، و بالتالي يستمر فعل الظلم ، و تتواصل المعاناة ، لتصبح أكثر عنفا و أشد تأثيرا من خلال تمثيلها كفعل متداوليعايشه المواطن في أبسط مجالات حياته حتى تمثله ، و أصبح جزء من معاناته .

لقد صور الشاعر المواطنين المظلومين في صورة الكبش الذي يحني رقبته لناحره ، و هنا يستجلي الشاعر للعيان مشهد الذل و الهوان ، حيث ينتصب

---

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 231 .

[2] ـ صالح زيادنة ، موسوعة الأمثال الشعبية ، ص40 .

الخروف في مشهد الثائر مطالبا بحقه في الكلأ ، و كأنه ذلك المواطن الذي نهب الجوع جسده ، فوقف يطلب ما يسد به رمق جوعه ، في مغازلة كلامية يستخدم فيها الحيلة ، و قد أنهكه التعب و خارت قواه ، و لسان حاله يقول : يا سيدي إن كنت ترى فيّ ما يستمر به حكمك فلماذا لا تشبع غريزتي ،تلك هي ثورة الجوع ، و هذا ما يرنو إليه هذا الحاكم ، إنه بصدد صنع مواطن يلهث وراء جوعه ، و يتصور في الملذات و الشهوات مشبعا لذاته . و هكذا ينتقل بنا الشاعر من مشهد الراعي و الكبش إلى مشهد الكينونة الكلية التي تتجلى في مسرحها حقائق الوجود ،إنها فلسفة الشاعر في نقل لوحته الفنية من الصمت المطبق إلى شعرية الانتهاك المتعمد في حق الذات ، إنه انتقال من أحادية المشهد إلى الرؤيا الواسعة التي تشترك فيها الإنسانية ضمن مهزلة العبث بإنسانيتها ، و ذلك بمحاولة تحويلها إلى حيوان تتحكم فيه غريزته .

لقد استنجد الشاعر بالأمثال الشعبية ، و استعملها كسلاح فكري يضاف إلى سلاحه الشعري ، فليس الشعر مجر تعبير عن الذات المفرطة في الحب ، و لكنه في نظر الشاعر وسيلة لنقد الواقع ، و رصاصة يقذفها في وجه الباطل ، إن ثورته و غضبه و تمرده ، هو ما يؤجج به لهيب لافتاته ،و لهذا اقترب أكثر من الواقع عبر التناص مع الأمثال الشعبية التي يرى فيها مزيدا من التحدي ، و تعبيرا من المواطن على التمسك بأصالته ، و منه تنبع الثورة و الرغبة في تواصل هذا التراث الذي يرفض الانصياع و العبودية .فعلى ضوء التراث و في ردهة من الزمن الماضي ، يعيد الشاعر بناء الحاضر بغياهبه و ظلامه ، فتتبدى حينها الحقيقة المرة التي تأبى أن تكشف عن ذاتها إلّا و هي مقنعة ، و بالتالي كان لزاما على الشاعر أن يستهدي في نضاله الشعري بالتراث الشعبي ، و كأنه يرى فيه انتصارا للذات على معطيات الحاضر الذي تملكه الاستبداد الجماهيري ، و سكنه جبروت السلطان .لعل هذا التأثر بالتراث الشعري يتاخم حدود الذاكرة الشعرية المطرية لتسكب عصارة معاناتها ضمن قالب شعري تجلت فيه الشعرية بأبهى حلتها بمزيج من الهجنة الشعرية التي تنفتح على معطيات الوجود و تتفاعل معه عبر النسيج الشعري ،

فكانت بذلك صرخة الشاعر عنفوانا صادقا لا يكتفي بالحاضر بل يغوص في الماضي ليستلهم منه ما يرسم به لوحة معاناته .

ج ـ التناص التاريخي :

لا يمكن للشاعر أن يتجاوز التاريخ ، و لا يكتب على ضوء معطيات الحاضر فقط ، فالتاريخ يمثل الوعاء الذي تصب فيه مكونات الهوية ، لذلك لا يمكن الانسلاخ منه، كما أن ملهم الشاعر ، و مرشده ، ذلك أنه يكتب مفتفيا آثار التجارب السابقة ، و على ضوئها يطرح تجربته للواقع ،فالشاعر أحمد مطر لا يجد حرجا في التعبير عن أفكاره و رؤاه على ألسنة شخصيات تاريخية تتجاوب معه في طرحه ، فقد كثر تواجد هذا النوع من التناص ضمن الشعر العربي المعاصر كنوع من الرفض المقنع .كما قد يكون في صورة عرض حادثة أو حكاية تتماشو الطرح الفكري الذي يبثه في أشعاره.فالشاعر ينطلق من يحاور الحاضر من خلال الماضي، "لأن الحركة التي تسكن القصيدة الحية لابد أن تذهب بها من الماضي إلى الحاضر ، إلى المستقبل ، تكتسب في سيرورتها من المقومات المستجدة ما يخول لها استدامة الفعالية"[1].

فقد يحدث و أن يعرض الشاعر لفترة زمنية من أجل أن ينقد الواقع ، و يبين جانب الخلل فيه ، فمركب النقص لابد و أن له جذورا ضاربة في أعماق القدم ، و لهذا يحفر الشاعر في أحيان كثيرة في الذاكرة ، ليستلهم منها ما يخدم أغراضه الشعرية ، و ذلك في إطار السخرية ، من ذلك ما نجده في لافتة "جاهلية":

في زمان الجاهلية

كانت الأصنام من تمر

و إن جاع العباد

[1] ـ حبيب مونسي، توترات الإبداع الشعري، دار الغرب ،وهران،الجزائر ، ط1،2002،ص 146.

فلهم من جثة المعبود زاد

و بعصر المدنيّة

صارت الأصنام تأتينا من الغرب

و لكن بثياب عربية

تعبد الله على حرف ، و تدعو للجهاد

و تسب الوثنية

و إذا ما استفحلت تأكل خيرات البلاد

و تحلي بالعباد.[1]

في موقف ساخر يقارن أحمد مطر بين فترتين زمنيتين مختلفتين فكرا و ثقافة ، حيث يستحضر زمان الجاهلية ، و يذكرنا هنا بقصة عمر بن الخطاب التي يذكر فيها أنه كان يصنع صنما بالتمر يرى فيه إلها يعبد ، فإذا جاع أكله، و هنا يشير الشاعر إلى دور الإله السلبي الذي لا يستطيع الدفاع عن نفسه ، و يقف عاجزا أمام عباده ، و يرى الشاعر أن هذا الزمن أرحم من الحاضر، فعلى الأقل كان الحاكم أو شيخ القبيلة يعين بالتشاور ، و يتم اختيارهبالموافقة ،و يكون فردا من أهل القبيلة ، أما في الحاضر فإن الحاكم يعين بمباركة غربية ، و هذا الحاكم أيضا يناقض إله الجاهلية الذي كانيُؤكل من طرف العباد ، في حين يأكل حاكم اليوم رعيته ، و هي صورة تكشف عن نهب ثروات الشعوب و الاستيلاء على خيراتها ، و هي مفارقة ساخرة تكشف عن استبداد الأنظمة ، و صراع الشعب مع السلطة ،فقد وظف الشاعر الحادثة التاريخية ليسخر من السلطة الظالمة ،كما أن هذه اللافتة تحمل في ثوبها نبوءة الشاعر و توقعاته بشأن الأنظمة المستبدة ، وإذ لم يكن تمثيله لها بصورة الصنم المأكول من طرف العبد من قبيل الصدفة و العبثية ، و لكنه إنذار

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 43.

من الشاعر ، و دعوة منه إلى النظر في أحوال السابقين و مآلهم ، و أن الظُّلام سيلاقون مصيرهم ، و أن من يتجبر سيسلط الله عليه من هو أظلم منه .

و يسوق الشاعر أخبار الشخصيات التاريخية ، و هو يعمد من خلالها إلى كسر النموذج التاريخي من خلال إسقاطه على محيط الزمن الشعري الذي سرد فيه الشاعر قصة لافتاته ، حيث يتمزق جسد القصيدة لتتكشف من خلاله الأقنعة المتخفية في نماذج الأنظمة الفاسدة ، إذ نسجل له قوله في لافتة "هذا هو السبب ":

تسألني عن السبب

هاك سلاطين العرب

دزينتان من أبي جهل و من

أبي لهب

نماذج من القرب

أسفلها رأسو أعلاها ذنب

مزابل أنيقة

غاطسة حتى الركب

وسط مزابل الرتب[1]

استدعى الشاعر شخصيتين من التاريخ الإسلامي ليكشف من خلالها أن يد الظُّلاَّم قصيرة ، و أن مآلهم مخلد في القرآن الكريم ، فقد كان القرآن الكريم كفيلا بجعل هاتين الشخصيتين ترفلان في مزبلة التاريخ ، ليطل علينا الشاعر من خلال الترميز بهما على الزمن الحاضر ، حيث تتمظهر أفعال هاتين الشخصيتين من خلال أفعال الأنظمة المستبدة التي تمارس مزيدا من الظلم و التجبر ، و كأنها تكرر أفعال

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 201 .

سالفيها ، مع علمها بالمصير المحتوم ، و بالتالي يتواصل فعل الظلم من خلال سياسة القمع التي تتجذر من الماضي لتعود في الزمن الحاضر ، و لتمارس نفس الجرم ، و الذي سيتمخض عنه نفس المصير ، و بهذا النموذج التصويري المبني على تعالق الحاضر بالماضي ،تتفتق الدلالة و تتكثف لتنفتح على نموذج التمرد المتسربل في أعماق الشاعر، الذي كتب صرخته الشعرية بمعاناته التي جسدت معاناة كل العرب ، وذلك من خلال جعل الحاضر يولد من رحم الأمس.و هذا التناسل بين الماضي و الحاضر هو ما جعل الصورة الشعرية تتجلى في أبهى حلة و هي تجمع بين المتناقضات ، و تتجاوز حدود الكلمة لتتاخم حدود الزمن ، و لتعلو على الانتهاكات و التجاوزات اللغوية المقصودة إلى شعرية الصدفة المتعمدة وفق معطيات الشعرية الجديدة .

يستمر الشاعر في فضح خبايا الواقع عبر تجاوز الراهن ، و تخطي الحاضر ، حيث تمتزج لافتاته الشعرية بالسياق التاريخي ،لتعانق أفق الرؤيا الواسعة ، و تنفتح على المعطيات التاريخية ، فيقف الشاعر من خلالها شامخا في مواجهة القهر و الاستعباد ، إذ يقول في لافتة " إلى من لا يهمه الأمر ":

للشعراء كلهم

شيطان شعر واحد

و لي بمفردي أنا

.. عشرون شيطانا[1]

يعود بنا الشاعر مرة أخرى إلى زمان الجاهلية عبر محاورة السياق التاريخي، حيث كان العرب يربطون الموهبة الشعرية بالشيطان الذي يرون فيه ملهم الشعراء ، و لهذا كانوا ينسبون لكل شاعر شيطانا معينا يعتقدون أنه هو من علمه الشعر ،و يستدعي الشاعر هذه الحادثة التاريخية ليبين أن هناك عشرين شيطانا يقفون وراءه،

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 245- 255 .

و يزرعون فيه الشعر،لا شيطانا واحدا مثلما كان يحدث في الجاهلية،و في هذه الصورة شيء من التحدي و القوة ، فالشاعر يؤكد من خلال العدد الكبير للشياطين أن أفكاره سيضل يتردد صداها عبر الزمن مثلما بقيت قصة الشيطان الجاهلي الملهم للشعراء تتداولها الألسن و ترويها الكتب ، و أنه ـ الشاعر ـ يستطيع أن يقف في وجه الطغيان و لن يوقفه أحد .

و تشير المرويات التاريخية أن العرب كذلك كانت لا تهنئ إلا بفرس تنتج أو بولد يولد أو بشاعر ينبغ ، و يستغل الشاعر هذه الأحداث ليربطها بسياق لافتاته يبين من خلالها دور الشاعر و قوة كلمته و أنه باستطاعته أن يكون ثورة في وجه الطاغية ، حيث يقول في لافتة " زمن الحواسم ":

عرب الأمس الغواشم

عندما يولد فيهم شاعر

كانوا يقيمون الولائم

و يريقون دم النعام

ما بين يديه

و يفرون إليه .

غير أن الأمس ولى

و على الأفق تجلى

عرب اليوم الحواسم

فإذا هم

عندما يولد بالرشوة ،

في أكياسهم .. صوت الدراهم

يذبحون الشاعر الحر فداء للبهائم[1]

يسكن الشاعر الحنين إلى الأمس ، حيث تملؤه اللوعة و يحس بالغربة في الزمن الحاضر ، و يرجو من خلال استدعاء أحداث الماضي أن تعود للشاعر قيمته ، و أن يمنح المركزية مرة أخرى ، فقد كان قديما هو المنافح عن قبيلته الذائد عن عرضها ، و هو الذي يرفع شأنها بين القبائل ، و لهذا كانت العرب تفخر بالشعراء و ترى فيهم صوتها الذي على كل صوت .

لكن الأمس ولى ، و لم تعد للشاعر تلك القيمة المعنوية ، بل انقلب دوره من الايجابية إلى السلبية في عُرف عرب اليوم ، و أصبح خطرا يهدد مصالحهم ،و لهذا يغمطونه حقه في الحياة ، و يعتبرونه عدوا لدودا يتربص بهم ، و تلك هي معاناة كل من يقف في وجه الباطل و أعوانه ، و كأن الشاعر هنا يسعى إلى نقل معاناة أصحاب الحق عبر مكاشفة الماضي ، و شتان ما بين هذا و ذاك ، فالربط ما بين هذا الموروث الثقافي و الواقع يحمل بعدا دلاليا يتمثل في ثقل الهموم ، ففي سياق هذا المزج تتجلى صور الرفض و التمرد ، إذ يطالعنا الشاعر فجأة بعد الهدوء المتعمد و هو يسرد أحداث الماضي بأحداث جديدة سرقت من الشاعر صوته ،و ذلك عبر استعمال الصيغة " إذا" التي يرجو من خلالها أن يبين ذلك البون الشاسع بين الأمس و اليوم ، فقد انتقلت معاناة الشاعر من ذاته لتخرق الصمت و تفجر جسد القصيدة التي تغير أسلوبها و تباينت دلالاتها ما بين الماضي و الحاضر ـ في القصيدة نفسها ـ بعد أن ساد الصمت و عانقت النشوة جسدها ، لتنفجر خائفة مذعورة بتغير الزمن و انفتاحه على الحاضر الذي يمثل التردي و الموت و الفناء . و عبر هذا الخرق المتعمد لبنية القصيدة ينقل الشاعر المتلقي من الهدوء و السكينة إلى الخوف و القلق ، و ذلك عبر تعمد الإشارة إلى زمنين مختلفين ، رافقهما تغير في دلالات القصيدة .

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 346 .

و بشيء من السخرية يصف الشاعر عرب الأمس بالغواشم ، لكنه يبسط في لافتته كرمهم و إشادتهم بالشاعر ،و كأنه ينافي بذلك حدود العادة و يتخطى المألوف، و يصف عرب اليوم بالحواسم لكن الفعل الذي ينسبه إليهم يناقض هذه الصفة ، و ما بين الوصفين تنشطر الدلالات و تضيع الأفكار لتشتت في جسد القصيدة ، و كأن الشاعر ينقل المتلقي عبر سراديب الغموض ، ليبين له أن من يدعون الحسم ما هم في الحقيقة سوى صورة عن الخبث و الخيانة التي تجلت عبر فعل الإعدام الممارس من طرفهم في حق الشاعر الثائر .و هنا يتجاوز الشاعر شعرية البوح و المكاشفة المتعمدة إلى شعرية الفجوة كما يسميها كمال أبوديب.

يستمر الشاعر في جعل لافتاته منفتحة على الماضي،حيث يستدعي شخصيات تاريخية ليمثل بها لأرباب الحكم في بلاده، إذ يقول في لافتته التي تحمل عنوان " اعترافات كذاب" :

أستغفر الله فما أكذبني

فهاهي الأحزاب تبكي

لدى أصنامها المحطمة

و ها هو الكرار يدحو الباب

على يهود الدونمة

و ها هو الصديق يمشي

زاهدا مقصر الثياب

و ها هو الدين لفرط يسره

قد احتوى مسيلمة

فعاد بالفتح بلا مقاومة

من مكة المكرمة

يا ناس لا تصدقوا فإني كذاب[1]

يستنجد الشاعر هنا بشخصيات و أحداث تاريخية ليجسد بها أحداث الحاضر ، حيث يشير إلى الأحزاب التي وقفت تبكي أصنامها ،و هي تذكرنا بتحزب المشركين و استقوائهم على رسول الله صلى الله عليه و سلم الذي انتصر عليهم بفضل الله ، لكن الشاعر يرى أن هذه الطائفة تعودمن جديد لتمارس نفس الضغط إلا أنه يصورها باكية نادمة على جرمها ، و يصور لنا شخصية أبي بكر الصديق و قد عاد يتمشى ما بين الجموع ، هنا تظهر المفارقة ، فمن المعلوم تاريخيا أن أبا بكر الصديق في صبيحة توليه للخلافة و بالرغم من إمساكه بزمام الحكم خرج للسوق طلبا للرزق و التجارة ، حتى أنكر عليه الناس ذلك ، و شتان ما بين خليفة الأمس و حاكم اليوم الذي يستحيل رؤيته متجولا بين الناس ساعيا في أسباب رزقه ، و هي مقارنة تحمل السخرية و التهكم و الحسرة و الألم في الآن نفسه نظرا للواقع المر ، كما يستقدم الشاعر شخصية علي بن أبي طالب رضي الله عنه في لفظة الكرار ، و هو لقب أطلقه عليه الرسول صلى الله عليه و سلم ، إذ تشير المرويات التاريخية في كتب التاريخ الإسلامي أن رسول الله صلى الله عليه و سلم حينما أعطى لعلي رضي الله عنه راية غزوة خيبر ليفتح القلعة التي لم يتمكن المسلمون من فتحها بمحاولات كثيرة ، قال له :" لأعطين الراية غدا رجلا يحب الله و رسوله و يحبه الله و رسوله يفتح على يديه ، ليس بفرار" [2]،بناء على ذلك تم تلقيبه بالكراروهي تعني المقدام و هي عكس الهارب ، و إن كان علي بن أبي طالب قد فتح قلعة اليهود للمسلمين ، فإن الكرار الذي يتحدث عنه الشاعر يناقض الصفة التي وُصف بها ، و يفتح الباب على مصراعيه لليهود ، ليمارس معهم سياسة التطبيع ، معترفا بدولة الكيان الصهيوني ، لقد عاد يهود الدونمة بعدما فتح لهم الكرار الباب ، و هذه الفئة

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 332 ـ 333 .

[2] ـ البيهقي، دلائل النبوة،السفر الرابع،ص 209.

من اليهود هم قوم كانوا يظهرون الإسلام و يستبطنون اليهودية ، و هم السبب في سقوط الخلافة العثمانية بتركيا[1]. و الشاعر هنا بصدد سرد الأحداث التاريخية التي يتردد صداها في الحاضر ، و يلوكها الزمن لترمي بثقلها من جديد ، و كأن الشاعر يتأسف و يتحسر على الوضع الذي آلت إليه البلاد العربية .

وضع وصل إلى درجة الميوعة ، إذ لم يبق من الدين سوى المظاهر ، و ما استحضار الشاعر لشخصية مسيلمة إلا دليل على ذلك ، و مسيلمة هو رجل ادعى النبوة ، و قد حاربه المسلمون و تم قتله و القضاء عليه ، لكنه يعود في زمننا الحاضر في صورة أبواق الفتنة التي تدعو إلى إسقاط الدين الإسلامي ، لتحل محله العلمانية التي تنادي بفصل الدين عن الدولة.

هكذا يرصد لنا الشاعر أحداث الحاضر عير سرد أحداث الماضي ، في أسلوب قصصي درامي ، تتصعد من خلاله مأساوية المشاهد ، و تتكشف المعاناة ، فمن خلال توظيف المعطيات التاريخية يعكس الشاعر راهن الواقع العربي ، مع التركيز على قلب الأدوار و تأدية الشخصيات لأدوار جديدة غير التي أسندت إليها ، و ذلك في مقاربة ضدية ، يوضح من خلالها كيف اختلط الحابل بالنابل ، و تشتت السبل ، حتى أصبحنا نخون الأمين ، و نصدق الخائن ، و هكذا ينجح الشاعر في خلخلة البنية الزمنية عبر استعارة أدوار جديدة لشخوصه ، و عبر النقش في ذاكرة النسيان ، ليبسط لنا الحقائق كما هي في أسلوب شعري يقترب به من اللغة اليومية للقارئ ، لكنه يبتعد عنه عبر تقنية التكثيف الدلالي الرمزي الذي تمظهر في تغيير أدوار الشخصيات ، و تغييب وظيفتها الحقيقية .

د ـ التناص الأسطوري :

[1]ـ ينظر ،هدى درويش، حقيقة يهود الدومة في تركيا ،عين للدراسات و البحوث الانسانية و الاجتماعية ، الهرم،مصر ط1،2002،ومحمد علي قطب ، يهود الدونمة ، أصلهم ، نشأتهم ، حقيقتهم،المطبعة الفنية ، القاهرة،مصر.

تشكل الأسطورة مكونا جديدا من مكونات الشعرية العربية المعاصرة ، التي لا تكتفي بتوظيف معطيات الموروث الثقافي، و إنما تتجاوزه لنفتح على الآخر، فيتناسل الشعر العربي المعاصر مع نظير الغربي ، لينتج لنا هجنة شعرية لا تعترف بحدود الذات، فالشاعر المعاصر يرفض التقوقع ضمن النمط المفرد، لينتقل من أحادية الرؤيا إلى رحابة الفكر ضمن الرؤيا الإنسانية الكلية، فلا حدود تنسج قيودها على الشاعر لتقيد تجربته، فيسافر في بحر الكلمات التي تهيم به في أفق خياله. و يصعب تحديد مفهوم شامل و دقيق للأسطورة، ذلك أنها "تمثل ملتقى عدة ميادين معرفية مختلفة أشد الاختلاف في تخصصاتها".[1]

و قد استفاد أحمد مطر من هذه التقنية الجديدة في الشعر ، حيث نجده يوظف الأسطورة، و كأنه يرى فيها مهربا من واقعه الأليم و متنفسا يلوذ إليه ليتناسى آلامه التي يشترك فيها مع كل مواطن عربي مظلوم في بلاده .و إن لم يوظف الشاعر هذه التقنية كثيرا لأنه يخاطب الشعب العربي بكل مستوياته و طبقاته ، إلا أن استخدم بعض الأساطير التي كانت عرضية في لافتاته. و تمثيلا لذلك نقف على لافتة " ثورة الطين " التي يقول فيها :

خيروني

بين موت و بقاء

بين أن أرقص فوق الحبل

أو أرقص تحت الحبل

فاخترت البقاء

قلت : أعدم

[1]- محمد الأمين بحري، الأسطوري،التأسيس و التجنيس و النقد،منشورات الاختلاف،برج الكيفان، الجزائر، ط1،2018،ص39.

فأخنقوا بالحبل صوت الببغاء

و أمدوني بصمت أبدي يتكلم.[1]

يستمر الشاعر في تجسيد معاناته عبر الكلمات ، و يسرد لنا هذه المرة كيف تمارس السلطات في بلاده فعل التضييق ، و تحرمه من حقه في المعارضة ، و تخيره ما بين أن يسكت أو يعدم ، و قد اختار الشاعر فعل الإعدام ، لأنه يدري أن أفكاره لا تموت ، و أن الحرية لا تنتهي و لا تزول ، حيث يعود الشاعر من جديد ليروي قصة المعاناة و ليحكي ألم الظلم و مرارة القهر الذي يتجرعه ، يموت ليحيا و يقتل ليعود من باب الحرية ، يذكرنا هذا التصوير بأسطورة العنقاء[2].وهذه الصورة التناصية ترمز للحرية و الانعتاق من قيود الآخر ،إنها تمثل صرخة الشاعر في تماهيه مع الحرية و اعتبارها جزء من ذاته ، لا يمكنه أن يعيش من دونها ، و لهذا اختار أن يعدم .

إنه لمن الصعب بمكان القبض على الدلالة الكلية التي تحيل إليها هذه الأسطر ، لأنها تمتاح من تجربة الشاعر مرارة القهر و الظلم ، و تسبر أغوار المجتمعات المنفية في غربة الذات لتتشكل عبر الصورة الشعرية التي تمتزج هي الأخرى مع الأسطورة ، فتتكثف الدلالة عبر فعل الإعدام الذي يناقض دلالته الأصلية في حركة ارتدادية إلى الأعلى ليصبح معناه الحياة و البقاء .

لقد تعمد الشاعر أن يمسرح الأحداث ضمن لغة شعرية تكشف عن جمالية التشكيل و التصوير ، ليبتعد بها الشاعر عن لغة الخطاب اليومي ، إلى لغة التبئير الدلالي " فاللغة العادية و المعنى الشفاف و الإيقاع المناهض للغنائية عوامل قاتلة للنص الشعري و مفرغة له من زخمه ، لولا تلك اللمسة الدرامية التي تتمثل في

---

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 14 .

[2] ـ ينظر ، محمد عجينة ، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها ،دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994،ص337.

تراكب مستويات التعبير و حفر طبقات المعنى و خلق إيقاع بديل لأصبح الوضوح مأزقا حقيقيا للشعر "[1].

من صور التناص الأسطوري كذلك ما نجده في لافتة " أعد قدمي "، و التي يقول في بعض أسطرها :

و كفك أبدعت تمثال (ميدوزا)

ليرجع بعض أفضالك

و تدري جيدا أن الذي يرنو له هنالك

فكيف طمعت أن تنجو

و قد حدقت في أحداق تمثالك

خراب الوضع مختصر

بميل ذراع مكيالك

فعدل وضع مكيالك.[2]

يوجه الشاعر خطابه الشعري هنا للرئيس الراحل صدام حسين الذي شيد تمثالا[3] جسد من خلاله هيئته ، و هو يمد ذراعه لشعبه في صورة ذلك الحاكم المبشر بالسلام ، و الذي يمد يد العون و المساعدة لشعبه ، لكن الشاعر يشبه هذا التمثال بتمثال ميدوزا نسبة إلى الأسطورة الموجودة في الميثولوجيا الإغريقية التي تشير إلى ربة الحكمة و الثعابين ،و التي كانت تحول كل من تنظر إلى عينيه إلى حجر[4]،

---

[1] ـ صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان،ط1 ، 1995 ،ص99.

[2] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 230 .

[3] ـ تم تحطيم هذا التمثال أثناء الغزو الأمريكي للعراق .

[4] ـ ينظر،أحمد خالد توفيق،أسطورة رأس ميدوسا،المؤسسة العربيةالحديثة للنشر و التوزيع، القاهرة ، مصر، دط،دت،ص8.

و كأن الشاعر يحمل رئيسه نفس اللعنة التي تحملها ميدوزا ، و إن كانت هي تحول الناس إلى حجر ، فإن الشاعر يعتبر حاكمه مسؤولا عن تحويل شعبه إلى مجرد عبيد يمارسون طقوس الطاعة و الرضوخ ، حيث يحاول الشاعر برسم هذه الصورة الشعرية أن يحرك ذلك الصنم الشعبي الذي أضحى مجرد مومياء يسودها الصمت ويملؤها الوقار و السكينة .

في مشهد شعري ساخر يجسد الشاعر صورة حاكمه ، و يمزجها مع الأسطورة ، لينقل خيال المتلقي من حقيقة التمثال الذي يشاهده ببصره إلى قصة ميدوزا التي يتمثلها في خياله ، حيث يربط الشاعر بين الفعل الشنيع الذي تقوم به ميدوزا، و بين أفعال حاكمه في مشهده ، تمتزج فيه الحقيقة بالخيال ، و تذوب فيه الذات لتهيم بين شطحات الخيال ، و فجأة يذكرنا الشاعر أن هذا التمثال هو نافذة الخيال على الواقع ، و هو صورة الصمت الذي فرض على الشعب العراقي ، بل هو ذلك الظلم الممارس في حقهم من طرف صاحب التمثال حتى أضحوا يجسدون حقيقة التمثال من خلال الصمت و الطاعة و الإذعان ، و في جو هذا التمثيل و بين ثنايا هذا المشهد الشعري تتجسد الشعرية التي تتمظهر كأسلوب فني تمتزج فيه الصورة ضمن فضاء الرؤيا الواسعة ، حيث تتشظى الدلالة و تضيع في أفق التمثيل اللامتناهي من خلال الأسطورة التي يطل بها الشاعر على ذاكرة الإنسانية .

كما جسد الشاعر كذلك في إحدى لافتاته حقيقة أبا الهول ، و إن كان لا يشير إلى أي أسطورة إلا أنه مرتبط بعدة حضارات على غرار الحضارة الفرعونية التي كان يشيد في زمنها للملوك تماثيل بجسم أسد و رأس بشري[1] ، و قد استخدم أحمد مطر صفة أبا الهول الذي يرمز للمجد و القوة ليمثل به لنفسه ، حيث يقول في لافتة "خلود" :[2]

[1] ـ سليم حسن ،أبو الهول، تاريخه في ظل الكشوفات الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، دط، دت، ص27.

[2] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 172 .

قال الدليل في حذر :

أنظر ..و خذ منه العبر

أنظر ..فهذا أسد

لم ملامح البشر.

قد قُدَّ من أقسى حجر.

أضخم ألف مرة منك

و حبل صبره

أطول من حبل الدهر

كان يدس أنفه في كل شيء

فانكسر

هل أنت أقوى يا مطر؟

كان (أبو الهول) أمامي

أثرا منتصبا

سألت:

هل ظل لمن كسر أنفه..أثر ؟

يستحضر الشاعر تمثال أبي الهول ليصور من خلاله عالمه الضائع في سراديب الظلم و الظلام ، حيث تتماهى شخصية الشاعر مع أبي الهول الذي يمثل الشجاعة و الإقدام ، فالشاعر لا يتوانى عن الدفاع عن أرائه و أفكاره ، لكن رجولته و شجاعته

قد اغتصبتها أيدي الغدر و الخيانة في البلاد العربية إذ تم نفيه مرتين [1] لتتواصل المعاناة و تتجدد المأساة في كل مرة ، فقد كانت تتملكه الرغبة في التغيير و يسكنه التمرد و تملؤه الثورة على الظلم ، و لهذا رفض وجوده في البلاد العربية .

و يشترك الشاعر مع أبي الهول في نقطة كسر الأنف ، فتمثال أبي الهول أنفه محطم ، و كذلك الشاعر نفسيته تزدريها الرزايا و تسكنها اللوعة بسبب انكسار ذاته و معاناتها في ظل اغتصابها حقها في التعبير عن الرفض ، و بالتالي يقارب الشاعر بينه و بين أبي الهول ليرسم لنا لوحة فنية تتمثلها صورة الشاعر وهو يعاني و يتألم و يشعر بمرارة الذل و يتجرع ذل الظلم و الهوان ، و لعل هذا اللقاء التاريخي و الشعري قد جسد معاناة كل الرافضين للإذعان، فكما خلد التاريخ تمثال أبي الهول كذلك سيخلد أفكار الشاعر ، و ستحفر في ذاكرة الإنسانية ليتردد صداها كلما أنجب الزمن مستبدا يلهو بمصير الشعوب .

هـ ـ التناص الأدبي :

يعتبر التناص الأدبي من صور التناص التي تكشف عن التفاعل ما بين النصوص الأدبية و تناسل بعضها من بعض، كما أنه يكشف عن ثقافة الشاعر الأدبية، و سعة اطلاعة و قراءاته لأدباء آخرين ، سواء كانوا يكتبون بلغته أو بلغة أجنبية.

أولا: التناص مع الموروث الأدبي

يشكل الموروث الأدبي ذاكرة الأدب العربي ، و زاده الحيوي في الصراع من أجل البقاء و تأكيد الذات ، كما أنه مكون من مكونات الهوية العربية التي تعتز بتاريخها و تراثها ، و لهذا لا يجد الشاعر حرجا في الاغتراف منه و النهل من نبعه الثري ، حيث نجده حاضرا بقوة في إذ وظفه في أحيان كثيرة و بصورة بارزة و لافتة للنظر ، و كأنه ينادي من خلال تقمصه إلى ضرورة التشبث بالماضي و عدم

[1] ـ نفي الشاعر من العراق ليحط الرحال بالكويت ليتم نفيه مرة ثانية ، ليستقر نهائيا بالمنفى لندن .

الانسلاخ عن الهوية، و من صورة الكتابة على طريقة القصيدة الكلاسيكية مثلما نجده في لافتة "بيت الداء (العلة)"[1]و لافتة "ما أصعب الكلام"[2] و غيرها .

و يستحضر الشاعر كذلك بعض الشخصيات التراثية في سياق لافتاته من خلال الإشارة إليها، على غرار إشارته للبحتري في لافتة "عفو عام" ، حيث يتحدث من خلالها الشاعر عن قضية العفو الذي أصدر في حق الذين أعدموا، إذ تم وضع شروط تعجيزية في حقهم ليضفروا بالعفو، و التي من بينها :

تعهد بأنهم

ليس لهم أرامل،

و لا لهم ثواكل،

و لا لهم أيتام

شهادة التطعيم ضد الجدري،

قصيدة سينية للبحتري[3]

من بين الشروط التي تضعها السلطات لإصدار العفو العام قصيدة صينية للبحتري ، و قد استدعاه الشاعر كقرينة دالة على الغموض و الغرابة ، فمن المعلوم أن البحتري يعد شاعر الغرابة إلى جانب أبي تمام، فقد خالف شعراء عصره، و خلخل البنية الفنية المتعارف عليها في نظم القصيد، و لهذا يقابل الشاعر بين قصائده و القصيدة التي تشترطها السلطات لإصدار العفو، و في هذا دلالة على الوضع المعقد و المتأزم الذي تتواجد في الشعوب، حيث يحيل هذا التمثيل على ذلك الواقع المؤلم الذي يعيشه المواطن العربي في ظل النفي المستمر لحقه في التعبير، و في

---

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 57.

[2] ـ المصدر نفسه ، ص 32.

[3] ـ المصدر نفسه، ص 261.

ظل مطالبته بما يعجز عن القيام به ، حيث يساوم بحقه في الحياة مقابل تنفيذ تلك الشروط .

كما يستشعر الشاعر الوقوف على الأطلال ، و يتقمص دور الشاعر الجاهلي في لافتة "بين الأطلال" التي يقول فيها:

أضم في القلب أحبائي

و القلب أطلال

أخدعني

أقول: لازالوا

رجع الصدى يصفعني

يقول: لا .. زالو[1]

يقف شعراء العصر الجاهلي على الأطلال ليعرضوا معلقات طوال تصل في بعضها إلى المئة بيت ، حيث يبكون الأحبة الضاعنين عن الديار، لكن الشاعر يرثي أحبته الذين غابوا دون رجعة، فقد خطفتهم أيدي الغدر، و نالت منهم الحكومات في بلاده ، و ذلك في ومضة قصيرة لا تزيد عن ستة أسطر، و كأن الشاعر لا يريد أن يسترجع الزمن الذي جمعه بهم لأن ذلك يزيد في ألمه ، و يضاعف من معاناته، و لهذا اختزل مشهد الألم ليسترض فقط مشهد زوالهم و فنائهم، و هذا التصوير المقتضب يحيل على مأساة الشاعر التي يشترك فيها مع كل رافض و متمرد في ربوع البلاد العربية.

في لافتة "دجاج الفتح مزرعة الدواجن" يحاكي أحمد مطر يشار بن برد، فيقول:

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 211.

سبع دجاجات

و ديك واحد

مستهدف للرغبة العملاقة

تنثر حب الحُبِّ في أحضانه

و خلفها الأفراخ تشكو الفاقة

تتناص هذه الأسطر الشعرية مع قصيدة بشار بن برد في قوله:

ربابة ربة البيـــت تصب الخل في الزيت

لها عشر دجاجات و ديك حســن الصوت[1]

إن الدجاجات السبع هي الرمز الذي اختاره الشاعر ليشير من خلاله إلى الدول العربية التي سارعت للتطبيع مع الكيان الصهيوني الذي استحضر له رمز الديك ، و في هذا التصوير الذي يتجاوز حدود الدلالة السطحية للكلمة إلى التكثيف الدلالي المتعمد ، يكشف أحمد مطر عن الصراع السياسي ، حيث تتسابق بعض الدول في ذل و تذللإلى نيل الرضا خوفا على مناصبها و موقعها.

و بشيء من الإثارة ،و تأكيدا لمزيد من الغموض يستعرض أحمد مطر ومضته الشعرية مستفتحا لها بعنوان يطل على الماضي من نافذة الحاضر ، حيث يستعير مصطلح الفتح الذي يحمل دلالة إيجابية بإشارته للفتوحات الإسلامية ، لكنه في عرف الشاعر يناقض دلالته الأصلية ليحيل على الخزي و الذل و الهوان، و كأن إسرائيل هي الفاتحة للبلدان العربية بفعل انفتاحهم عليها بموجب سياسة التطبيع. و من خلال هذه اللوحة الشعرية التي انقلبت فيها الأدوار ينتقل الشاعر بالمتلقي من

[1] - بشار بن برد، ديوان بشار بن برد،ج1،، تحقيق: محمد الطاهر بن عاشور،نشر وزارة الثقافة، الجزائر،2007،دط، ص97.

شعرية التصوير و التمثيل الساخر إلى شعرية الغموض و الدلالة المتخفية.حيث كشفت المفارقة الشعرية عن جانب آخر من جوانب الدلالات البعيدة .

و يلتقي خطاب اللافتات كذلك مع الشعر الحديث ، حيث يقارب أحمد مطر بين شعره و شعر أبي القاسم الشابي الثائر، في لافتة "إرادة الحياة" التي يقول فيها :

إذا الشعب يوما أراد الحياة

فلابد أن يبتلى ((بالمارينز))..

و لابد أن يهدموا ما بناه

و لابد أن يخلفوا ((الانجليز)).[1]

تتناص هذه السطر مع أبيات أبي القاسم الشابي التي يقول فيها

إذا الشعب يوما أراد الحياة فلابد أن يستجيب القـدر
و لابد لليـــــــل أن ينجلي و لا بد للقيـــد أن ينكسر[2]

تستجيب معاناة الشاعر التي تنسحب على خطاب الغضب المصور في هذه اللافتة الشعرية لمعطيات الحاضرالمؤلم، وتتفاعل مع العنف الممارس ضد الشعوب، إذ تحاول الحكومات الظالمة أن تقتل إرادة الشعوب في الحياة، وذلك من خلال الإعدام و الاغتيال و النفي .

ثانيا: التناص مع الثقافة الغربية

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص274.

[2] ـ أبوالقاسم الشابي،الديوان،قدمه و شرح له،أحمد حسن بسبح ،دار الكتب العلمية،بيروت ،لبنان،ط4،2005، ص70 .

لا يجد الشاعر أحمد مطر حرجا في الاغتراف من ثقافة الآخر، فقد استحضر في بعض أشعاره ما بشير للثقافة الغربية ، على غرار استخدام لغة الآخر في خضم حديثه باللغة العربية ، ففي لافتة "السيدة و الكلب" يوظف بعض الجمل باللغة الإنجليزية، يقول:

يا سيدتي .. هذا ظلم

كلب يتمتع باللحم

و شعوب لا تجد العظم

كلب يتحمم بالشانبو

و شعوب تسبح في الدم

كلب في حضنك يرتاح

يمتص عصير التفاح

و ينال القبلة بالفم

و شعوب مثل الأشباح

تقتات بقايا الأرواح

Who are they

قومي

Do not mention them[1]

يقارن الشاعر من خلال لافتته الوضع في البلاد العربية مع الوضع في البلاد الأوروبية، ففي البلاد العربية تجاوز الناس حدود الاهتمام بالإنسان إلى الاهتمام

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 276.

بالحيوان ، ذلك الاهتمام و تلك الرعاية التي لا تجد لها نظيرا عند الشعوب العربية التي تهان و تذل، و لا ترقى إلى معاملة الحيوان.

في لافتة في "انتظار غودو" المستوحاة من المسرحية الغربية[1]، يشخص الشعرية الحرية ، و يحولها إلى فتاة تلاقي ألوان التعذيب في إشارة ضمنية إلى كبت الحريات و سياسة تكميم الأفواه في البلاد العربية ، يقول :

كانت معي صبية

مربوطة مثلي

على مروحة سقفية

جراحها

تبكي السكاكين لها

و نوحها

رثى له الوحشية

حضنتها بأدمعي

قلت لها : لا تجزعي

مهما استطال قهرنا

لابد أن تدركنا الحرية

تطلعت إلي

[1] ـ في انتظار غودو: مسرحية للكاتب الأيرلندي بيكيتو، تدور أحداثها حول رجلين يدعيان "فلاديمير" و استراغون" ينتظران شخصا يدعى "غودو".و أثارت هذه الشخصية مع الحبكة القصصية الكثير من الجدل و التحليل حول المعنى المبطن لأحداثها.

ثم حشرجت حشرجة المنية:

وا أسفا سيدي

إني أنا الحرية[1].

من خلال فعل السرد و القص، يعرض الشاعر بشيء من الحسرة حالة الحرية في البلاد العربية التي يرى أنها مسلوبة ، و محكوم عليها بالإعدام ، فقد سرقت المنية تلك الصبية، لكن العنوان "في انتظار غودو" يفارق الدلالة الموجودة في اللافتة، و كأن الشاعر ينتظر الحرية رغم إقراره بوفاتها، و لم تكن استعارة العنوان من الآداب الغربية من قبيل الصدفة و العشوائية، و لكن ليبين أن الحرية موجدة هناك، وأن المواطنين في البلاد الغربية يتمتعون بحقوقهم، و يمارسون حق الرد والاعتراض، عكس الشعب العربي الذي تمارس في حقه كل صور التعنيف و أفعال الظلم.

تنشطر دلالة العنوان، لتتكثف من خلال المفارقة الصارخة التي أراد الشاعر أن يطرح من خلالها وضعين مختلفين مكانا و حدثا، فقد جسد في هذه المفارقة مشاعر الكبت التي تسكنه، و التي تشمل كل الشعوب العربية منهوبة الحرية، مسلوبة الكلمة، و من هنا تتبدى الصورة في أرقى تجل لها، فقد شخص الشاعر الحرية، و اعتقد أنها صبية يتقاسم معها همومه، و يشكو لها معاناته، ويحثها على الصبر، لتتجاوز هذه الأخيرة حدود الكلمة إلى التمزيق المتعمد لدلالتها من خلال إقحام عنصر جديد يباغت به الشاعر القارئليخرق ألفق انتظاره، حيث تتحول الصبية من صورة الفتاة المؤنسة لوحدة الشاعر إلى صورة الحرية التي يبشر بها الشاعر الفتاة.

يسعى الشاعر بهذه المباغتة الدلالية إلى استفزاز القارئ، و جعله يتمثل معانيه ليدافع عنها، وكأنه يريد تحرير الحرية من خلال إثارة الدهشة لدى القارئ الذي سيسعى هو الآخر إلى الدفاع عنها فـالشعر " يغير نظامنا المعرفي و رؤيتنا للأشياء

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 200.

دون أن يقول ذلك ، لا يقدم للنظر شيئا سوى ذاته، سوى خطاب عن ذاته"[1]. إن هذا التصوير الشعري الممزوج بثقافة الآخر يستجيب لمعطيات الشعرية التي تنسحب في مجملها على خلق الفجوة الدلالية، و على ابتكار علاقات جديدة تخرق أفق انتظار المتلقي،دون الاكتفاء فقط بما هو كائن، فالتصوير الشعري المطري يتجاوز حدود الذات ، ليستعير من الذاكرة الإنسانية ما يخدم به غرضه الشعري، و من هنا يمكن القول أن التناص ساهم في إضفاء تلك اللمسة الدلالية و الفنية التي ساهمت في بلورة أراء الشاعر.

2 ـ شعرية الصورة الرمزية :

يمثل الرمز عنصرا مهما في عملية البناء الشعري، و هو في بمفهومه الشامل " ما يمكن أن يحل محل سيء آخر في الدلالة عليه ، ليس بالطريقة التامة و إنما بالايحاء ، أو بوجود علاقة عرضية ، أو علاقة متعارف عليها"[2]فالرمز هو روح الشعرو زاده، به يبين الشاعر عن إمكاناته و مقدرته الفنية، و به يمتاز عن غيره من الشعراء، و قد تغيرت وظيفة الرمز عبر العصور و الأزمان، فهي في الأدب القديم كانت ذات وظيفة منفعية تحذيرية في بعض الأحيان، وذات وظيفة انتقامية تحمل طابع الهجاء بغرض الحط من قيمة الطرف الثاني في أحيان أخرى، ليصبح الرمز في الأدب الحديث و المعـــاصر قناعا يتخفى بداخله الشاعر، هروبا من الملاحـــقة السياسية كما مثل كذلك صورة من صور الفرادة و التميز، إذ أصبـــح الشعراء يوظفون الرمز في قصائدهم حتى يتميزوا به عن غيرهم، و حتى يكشفوا عن موهبتهم الفنية. فخلقوا رموزا يجسدون من خلالها تفاعل رؤاهم مع الواقع ، إذ يبتكرون رموزا تشي بالدلالة الخفية التي تختبئ ما بين ثنايا الكلمة، و تحرم من التجلي المباشر إلا بإعمال فكر و نظر، و من هنا تتأتى أهمية الرمز ، فهو " القادر على تحطيم أطر اللغة لينطلق في عالم من التحليقات اللانهائية . وحده الرمز يهب

[1] ـ حسان بورقيبة، وهج الكتابة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، دط، 2002، ص97.

[2] ـ خالد سليمان، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر،منشورات جامعة اليرموك،دط،1987،ص 32.

النص خلودا من خلال سياقه الذي تتحاور معه مخيلة القارئ ، لتنتج دلالات ذات مرجعيات مختلفة تحدده الخلفية الفكرية و الثقافية و الفلسفية للمتلقي"[1].

فالرمز هز النافذة التي يطل منها الأديب على الواقع، ليشي بما في داخله، و ليرسل للمتلقي شطحات ذاته التي امتزجت بالمعاناه، فأضحت تائهة في عوالم الضياع، و كأن هذا الأديب يسعى إلى جعل المتلقي يتماهى مع ذاته من خلال إرسال الصور الرمزية كإشارات حرة تنبئه عما يعيشه الأديب في سراديب ذاته.

و قد استعان الشاعر أحمد مطر بالرمز كملاذ له، و كمهرب من الواقع الذي عاش فيه كل أنواع الكبت و الظلمات ، فتحندق في عوالم الرمز الذي رأى فيه صورة صادقة ينقل من خلالها خبايا هذا الواقع بمسحة ساخرة توحي بغضب الشاعر على هذا الواقع ، و رغبته في تغييره من جذوره.

أ- الرمز الطبيعي:

تزخر لافتات أحمد مطر بالرموز الطبيعية، و كأنه يرى فيها ملاذه الذي يستعيض به عن ظلم الإنسان، و يستنجد به من جبروت بني جلدته، فالشاعر أحمد مطر يوظف الحيوانات مثلا كرموز لشخصيات لا يريد الإفصاح عنها مباشرة.

من الصور الرمزية في اللافتات ما نجده في قول الشاعر:

رأيت جرذا

يخطب اليوم عن النظافة

و ينذر الأوساخ بالعقاب

و حوله

يصفق الذباب[1]

[1] - أحمد قيطون، الرمز و التحديد المستحيل، مجلة مقاليد، العدد الأول، جوان، 2011 ، ص 119.

يعد الجرذ صورة مباشرة عن النجاسة والأوساخ، و كل مظاهر العفن و القذارة، و قد استعمله الشاعر ليشير من خلاله إلى شخصية تحتل مرتبة في علية القوم، حيث ترك لها قرينة تشير إليها تتمثل في إلقائه لخطبة وسط حشد من الناس استعار لهم الشاعر رمز الذباب الذي يشير هو الأخر إلى أولئك الذين يباركون للجرذ على أفعاله النجسة، و هذه الصورة الرمزية هي جانب آخر من جوانب العفن السياسي الذي سكن في أوساط أمة مريضة تلهث وراء حاكم يرى فيها صورة صادقة عن الأوساخ، ويأمرها بالنظافة التي يفتقد هو إليها، و قد امتزجت هذه الصورة بعنصر المفارقة الذي زاد من شعريتها، و جعلها منفتحة الدلالة، فكيف للجرذ المعروف بتتبع الجيفة و الأكل منها أن يخطب عن النظافة التي تمثل الطهر و النقاء، إنه نقل غير مباشر عما يجري في وطن الشاعر من انتهاك للحريات و تكميم للأفواه، فالشاعر هنا يعبر عن هؤلاء الذين هضموا حق الشعوب، و نهبوا ثرواتهم، و يدعون في كل مرة أنهم يحسنون المعاملة، و أنهم أولى بتزكية شعوبهم لأنهم يحملون آمالهم، و هذا الأمر في الحقيقة مناف لحقيقتهم، فهم يندسون خلف خطبهم الرنانة.

و يستعين الشاعر في الكثير من لافتاته الشعرية بالحيوان الذي يتخذه كنموذج للترميز و التلميح، فهو يرى فيه صورة شمولية يربط من خلالها الواقع بالخيال، و يسرد متخفيا تحت قناعه ما يحلو له من حقائق الواقع المرير، من ذلك قوله في لافتة "حكمة الغاب":

تعدو حمير الوحش في غاباتها

مسومة

قوية منتقمة

لا تقبل الترويض و المسالمه

---

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 12 .

فالغاب قد علمها

أن تركل السلم وراء ظهرها

لكي تظل سالمه

و في زرائب القرى.. المنظمه

تغفو الحمير الخادمه

ذليلة مستسلمة

لأنها قد نزعت جلودها المقلمه[1]

يستمد الشاعر من الطبيعة الغابة التي تعيش فيها الحيوانات في همجية ، حيث يتحكم قانون الغاب الذي يأكل فيه القوي الضعيف، و قد قابل الشاعر بين هذا القانون الحيواني و بين القوانين الإنسانية التي تبيح استعباد الضعفاء الذين صورهم الشاعر في صورة الحمير التي ترمز للطاعة المطلقة و الخضوع الدائم.

يسخر الشاعر من هذه الحمير التي فرضت على نفسها أن تقدم بين يدي راعيها طقوس الطاعة و الخضوع من خلال المقارنة بينها و بين حمير الوحش التي ثارت ضد الظلم، و خلعت عن نفسها لباس الإذعان لتعيش حرة أبية، و هذه الصورة الرمزية التي تعد نموذجا من نماذج التمثيل الساخر تنهض على جمالية التشكيل الشعري المنبني على التصوير المغرق في الجمالية،فقد انبثق من عمق الرؤيا الشعرية التي امتزجت تجربتها بصراعات الواقع، و أيديولوجيا الطبقات الحاكمة التي تستكثر على الشعوب العيش بكرامة، و حتى يثير الشاعر في مداخل هذه النفس البشرية المغلوبة على أمرها الثورة و التمرد على وضعها المخزي، يمثل لها بحمار الوحش الذي حتى و إن كان ينتمي إلى فصيلة الحمير إلا أن ذلك لم يمنعه من أن يعيش حرا عزيزا.

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 72.

لقد تماهت الروابط ما بين الإنساني و الحيواني، و تكشفت السبل لتنفتح على تأويلات عديدة، فقد أصبح الشاعر يرى في بني الإنس صورة من جنس الحيوان، لتتشظى الدلالة و تتفتق ضمن تأويل هرمنوطيقي يمتزج فيه الشعري بالخيالي، و يتماهى فيه الإنساني مع الحيواني، فقد استغرق الرمز الحيواني كل القصيدة، و كأن الشاعر بفر من واقعه إلى خياله، و يستنجد بالحيوان ليوقظ هذه الشعوب التي أضحت كالمومياء لا تسمع و لا تبصر، أو كاللعبة في يد الطفل الرضيع يفعل بها ما يشاء.

يسعى الشاعر من خلال الاستعانة بالرمز في كل مرة أن يؤجج في النفوس الثورة، و أن يثير فيها الرغبةفي الحرية، من ذلك ما نجده في لافتة "ثارات" التي يقول فيها:

قطفوا الزهرة..

قالت:

من ورائي برعم سوف يثور

قطعوا البرعم

قالت:

غيره ينبض في رحم الجذور.

قلعوا الجذر من التربة

قالت:

إنني من أجل هذا اليوم

خبأت البذور

أؤمّن ثأري بأعماق الثرى

و غدا سوف يرى كل الورى

كيف تأتي صرخة الميلاد

من صمت القبور

تبرد الشمس..

و لا تبرد ثارات الزهور.[1]

يستنهض الشاعر الهمم، و يوقظ النفوس النائمة من خلال التمثيل بالزهرةالتي لم يستحضرها ليمثل بها للمعنى الذي طالما ارتبط بهو الذي يوحي بالرقة و الجمال، لكن الشاعر وظفها في سياق الثورة و التمرد، و كأنه يرى في هذه الطبيعة الصامتة ذلك الغضب الكامن ما بين جوانحها، و الذي سينفجر إذا ما تيسرت له السبل، و انفتحت بين يديه الأنهج، فهاهي الزهرة التي اقتلعت تطل من جديد لتبشر بميلاد الحرية التي ظن قالع الزهرة أنه أبادها في مهدها، و كأن الشاعر يقول حتى و إن قتلتم و أعدمتم فستجدون من يقف في طريقكم ، و ستضل الثورة تستوطن حدود دولتكم و تنذركم بالحرب و التمرد.و لاشك أن الثورة التي يبشر بها الشاعر من خلال صورة الزهرة ما هي إلا انعكاس لصراعاته الداخلية التي نجمت عن انشطار ذاته المنكسرة تحت قيد الصمت المفروض في بلاده،و هذا ما يمكن أن ندعوه بالتمزق الذي هو"تجربة جاهزة لدى الأديب تتحول عبر الحساسية الفنية معينا خصبا يغذي أدبه بروح وجودي فيصبغ تعبيره بروح المرارة المأساوية.و ما كان للتمزق أن يستحيل مولدا خلاقا لولا أنه قوة محركة نفجر الطاقات الكامنة في نفس الأديب ليعبر عن حالته"[2].

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 169- 170.

[2] ـ عبد السلام المسدي، قراءات مع الشابي و المتنبي و الجاحظ و ابن خلدون،دار سعاد الصباح القاهرة، مصر، ط4 ،1993،ص17 .

يوجه الشاعر من خلال قصة الزهرة التي ترمز للثورة و الغضب خطابا لأرباب الحكم في بلاده، و الذين يرون في الشعوب التي صنعوا في خوالجها تمثال الخوف نموذجا للطاعة و الإذعان، حيث يحذرهم و يمثل لذلك بالزهرة الرقيقة الضعيفة التي خبأت لنوائب الدهر و جوره ما تستعين به على بطش الظالمين و جبروتهم.

كما يستحضر الشاعر كذلك النمل كرمز للتعاون و الاتحاد، و ذلك في لافتة "المستقبل"، و التي يقول في بعض أسطرها مشيدا بقوة النمل رغم صغر حجمه:

جاهدا يحفر في صم الجلاميد دروبه

و هو يبني بيته شبرا فشبرا

فإذا لاحله نقص

مضى في الحال عيوبه

و بصير يجمع الزاد

و لو زاد عليه الثقل ما أوهى وثوبه

و هو مفطور على السلم

و لكن

عندما يدهمه العدوان

لا يوكل للغير حروبه

بعناد النمل

يكتظ فؤاد اليأس باليأس

و تنهال الصعوبات على رأس الصعوبة

أيها النمل لك المجد

و دامت لك روح

لم تصلها أبدا عدوى العروبة[1].

يضرب الشاعر للعرب المتكاثرين و المتفرقين في الآن نفسه مثلا بالنمل الذي ينحت من الصخر بيتا يأويه، و لا يجد حرجا في جمع زاده و قوت يومه، كما ينبه العرب لتكاثف قوة النمل و اتحادهم لصد أي عدوان، و كأنه يلمح من خلال ذلك لأولئك الذين يسمحون للغرب بالتدخل في أمورهم الداخلية، بل و يسمحون لهم بوضع قواعد عسكرية على أرضهم، و في خطاب يشي بالسخرية المتعمدة يقف الشاعر على جهود النمل في الدفاع عن عرينهم وقفة إجلال و إكبار و يرسل إليهم تحية و سلام ، و يرى أنهم سيواصلون السبل في العمل الدؤوب ما لم يتصل بهم بنو الإنسان من العرب الذين استشرى فيهم الضعف و الخذلان و الهوان.

و كأن الشاعر يستحضر النمل كرمز للعرب و قوتهم عندما كانوا دولة واحدة، تنكسر عند بابهم أنوف الجبابرة، و ترضخ لهم رقاب العداة لأنهم كانوا يدا واحدة مجموعين غير متفرقين، و في هذا النقل إلى الماضي عبر الترميز بالنمل كقرينة على القوة و الاتحاد، يرجو الشاعر من العرب أن يقتدوا بماضيهم و أن يتكاثفوا من جديد، ليصبحوا قوة واحدة تقف في وجه العداة.

في لافتة أخرى يستهزأ الشاعر بجامعة الدول العربية و يرى فيها مثالا للتهريج عندما يشبهها بحديقة الحيوانات، حيث يقول في بعض أسطرها:

قفص عصري لوحوش الغاب

يحرسه جند و خراب

فيه فهود تؤمن بالحرية

و سباع تأكل بالشوكة و السكين

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 341 - 342 .

بقايا الأدمغة البشرية

فوق المائدة الثورية

و كلاب بجوار كلاب

أذناب تخبط في الماء على أذناب

و تحني اللحية بالزيت

و تعتمر الكوفية[1].

يختار أحمد مطر حيواناته بعناية ليرمز بها لرؤساء الدول العربية، فقد آثر أن يرمز إليهم بالفهود و السباع التي تؤمن بالحرية، و كيف لأسد أن يؤمّن للحيوانات الحرية، و هو يرى فيهم غذاءه و طعامه، كذلك هم رؤساء الدول العربية الذين اجتمعوا حول مائدة واحدة في جامعتهم يدعون السلام، و يتباحثون فيما بينهم سبل الأمن و الاستقرار لكنهم في الحقيقة لا يتوانون عن أكل حقوق الرعية، و يقفون بالمرصاد لمن يعترضهم، و يظهر لهم عدم الرضا.

لقد جسد الشاعر في هذا التصوير الرمزي المبني على السخرية و الاستهزاء مشاهد الظلم و الذل التي جعل رؤساء العرب شعوبهم يمثلون أدوارها من جهة، و مشهد الرضوخ و الإذعان الذي يمثله الرؤساء و هم مجتمعون في جامعتهم لا يستطيعون سن القرارات التي تخدم شعوبهم، بل ينفي عنهم الشاعر صفة الإنسانية ليعمق من الدلالة و يجعلها متوجهة صوب الحيوانية، و ما توحي به من بهيمية و عشوائية و شهوانية، حيث نسجل له قوله في اللافتة نفسها:

قفص عصري لوحوش الغاب

لا يسمح للإنسانية

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 280 - 281.

أن تدخله

فلقد كتبوا فوق الباب:

((جامعة الدول العربية))

إن جامعة الدول العربية حسب رأي الشاعر مسيجة ضد كل مظاهر الإنسانية ،لأن أفرادها ينتمون لفصيلة الحيوانات، و هو تسييج معنوي رافقه تسييج على مستوى بناء القصيدة، حيت تُعمد وضع عبارة جامعة الدول العربية بين قوسين، و ذلك ليبالغ الشاعر في تصوير رؤساء الدول و هم داخل قفصهم لا يستطيعون الوقوف في وجه العداة، و لذلك يسمحون باحتلال بعض الدول العربية على غرارفلسطين و العراق.و من خلال هذا التسيج المعنوي و الشكلي يتراءى للقارئ التناغم الحاصل ما بين التشكيل البصري و الدلالات و الإيحاءات التي تشترك معه في صنع محتوى اللافتة الشعرية التي اعتمدت نظام السطر الشعري بدل البيت الشعري."فالتجربة النصية هي خلاصة التجربة الشعرية التي تبحث عن شكل معين يلائمها في شكل تختاره ، و يستجيب لأفقها و فضاءها بوصفها تجربة ذات عمق أنساني تظهر ظهورا جماليا في قصيدة ذات شكل من أشكال التعبير الشعري المعروفة".[1]

ينهض الترميز المكثف الدلالة في هذه اللافتة على فتح التأويلات على الصراعات الطبقية السياسية ، حيث يدعي هؤلاء تباحث سبل السلام لكنهم في الحقيقة يواصلون تمثيل مسرحية ادعاء الحرية التي أوكلت إليهم، كما يسعى الشاعر من خلال هذا التمثيل الساخر إلى محاورة الواقع العربي الذي ترضى فيه الشعوب بهذه المساومة المخزية على حريتها . و هي مساءلة مشروعة تجسدت من خلال تعمد الشاعر لوصف المظاهر الخارجية لرؤساء الدول العربية الذين يعيشون في بذخ و تبذير،

[1] ـ فليح مضحي السامرائي و مولود مرعي الويس، الذات الشاعرة، من حيوية التجربة إلى فضاء التشكيل، دار غيداء،ط1،2015،عمان،الأردن،ص125.

و يرفلون بالكساء غالي الثمن في حين لا تجد شعوبهم ما تسد به رمق جوعهم، و كأن الشاعر يسعى إلى خلق شعرية متناقضة تكشف عن تلك الحقيقة المتخفية في سراديب اللغة، لتتبدى من خلالها شبكة العلاقات الضدية التي تجمع الحاكم العربي و محكومه، و تتبدى كذلك علاقة ذلك الحاكم المبنية على الخنوع مع الدول العدوة المتمثلة في أمريكا و إسرائيل.

ثانيا:الرمز الإنساني

يستخدم الشاعر أحمد مطر بعض الشخصيات التي ينسجها من خيالها ليطرح من خلالها بعض القضايا في قالب تهكمي ساخر ،فـ "الشخصية في النص اللأدبي تتجاور من حيث الأداء الوظيفي مع الرمز" [1]، من الصور الرمزية التي تتكئ على الشخصية ما نجده في لافتة " شعواط الأصم":

مر (شعواط) الأصم

بالفتى(ساهي) الأصم

قال ساهي:كيف أحوالك...عم؟

قال شعواط: إلى سوق الغنم

قال ساهي: نحمد الله...

قال شعواط: أنا شغلي الغنم

قال ساهي: رضة في الركبة اليمنى

و كسر عرضي في القدم

قال شعواط: نعم

[1] ـ حسن كريم عاتي،الرمز في الخطاب الأدبي،الروسم للصحافة و النشر و التوزيع،بغداد،العراق،ط1 ،2015،ص16.

اقبلالبشغل

فلا عيب بتحميل الفحم

قال ساهي: نشكر الله...لقد وال الألم

قال شعواط: بودي .... إنما شغلي أهم؟

لم لا تأتي معي إلى سوق الغنم؟

قال ساهي: في أمان الله ...عمي[1]

نلاحظ في بعض أسطر اللافتة الشعرية أن أحمد مطر تعمد أن ينسج شخصيتين تعانيان من الصمم رغم ذلك يتجاذبان أطراف الحديث و يطرح أحدهما سؤالا ليرد عليه الآخر بجواب لا يمت بأي صلة للسؤال، حيث يبدو ساهي منشغلا بغنمه ، أما شعواط فيحاول جاهدا أن يشرح لساهي معاناته و آلامه، و في ظل هذا الأخذ و العطاء يبدو الحوار عقيما لا فائدة ترجى منه، و لا نتيجة تنظر منه، و بالتالي فإننا نستنتج من هذا التصوير الرمزي الذي يعيد فيه الشاعر بناء الواقع بطريقة هزلية أنه يهدف إلى لفت أنظار القارئ إلى تلك الاجتماعات و القمم التي تجمع رؤساء العرب من أجل معالجة القضايا الراهنة لكنها في الحقيقة مجرد مسرحيات تمثيلية، و لقاءات عقيمة لا تغير من الواقع بقدر ما تزيده إيلاما، فترسم على صدره مزيدا من صور السخرية و تزيده عتمة إلى عتمته و ظلامه.

و بهذه الطريقة يكون الشاعر قد استطاع أن ينقل الواقع السياسي المرير الذي تمر به بعض البلدان ، إذ يبدو الحوار الذي يجريه شعواط مع ساهي عاديا لكن غموض السؤال الذي يقابله غموض الجواب ما بين الشخصيتين يكشف لنا عن تلك

[1] ـ احمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 295-269.

الفكرة الغامضة التي تختبئ داخل خطاب الترميز،" فالنصأو الخطاب يصبح رمزيا ابتداء من اللحظة التي نكتشف له فيها، بفضل جهد تفسيري معنى غير مباشر"[1].

تتجه تجربة الشاعر الرمزية إلى محاولة خلخلة تلك الذهنية العربية المتعصية للطبقة الحاكمة ، و التي تعد الخروج عن الحاكم ضربا من الكفر، كما تتجه كذلك إلى أولئك الذين عصب الجبن أعينهم، حيث يفضح الممارسات السياسية في هذه البلاد من خلال شخصيتي شعواط و ساهي اللذين يشير من خلال الحوار الدائر بينهما إلى حقيقة مرة، تتمثل في صرف أرباب الحكم اهتمامهم عن القضايا الأساسية إلى سفاسف الأمور ، و هذا يبدو جليا في شخصية شعواط التي لا القي بالا لمعاناة ساهي، و تواصل في طريق تحقيق هدفها الأساسي و هو مواصلة الخطى إلى سوق الغنم.

و يصور لنا الشاعر في قصيدة"عباس يستخدم أسلوبا جديدا" الواقع المخزي الذي آل إليه الوضع في الدول العربية، إذ يمثل عباس صورة ذلك الرجل الشرقي الذي يتميز بالغيرة على شرفه، و يعد العدة من أجل مجابهة من يحاول أن يفتك بشرفه، لكنه في الحقيقة مجرد مومياء لا تحرك ساكنا و عرضه يسلب أمام مرأى عينيه، إذ تقص لنا اللافتة الشعرية قصة عباس الذي يتميز بالفطنة و النباهة و يظل متيقنا يشخذ سيفه من أجل مواجهة من تسول له نفسه بالاقتراب من حرمه، لكن اللص دخل منزله و هتك عرضه،و قتل أولاده، و سرق ماله، و في ضل صراخ زوجته، يواصل عباس صقل سيفه غير مبال بما يجري في بيته، و لنستمتع ببعض أسطر اللافتة الشعرية التي تصور نباهة عباس المزيفة:

لملم عباس ذخيرته و المتراس،

و مضى يصقل سيفه ،

[1] ـ تزفيتان تودوروف،الرمزية و التأويل، ترجمة و تقديم إسماعيل الكفري، دار نينوى، دمشق، سوريا،ط1، 2017،ص43.

عبر اللص إيه، و حل ببيته ،

(أصبح ضيفه)

قدم عباس له القهوة، و مضى يصقل سيفه،

صرخت زوجة عباس: " أبناؤك قتلى، عباس ،

ضيفك، راودني عباس،

قم أنقذني يا عباس" ،

عباس ـ اليقظ الحساس ـمنتبه لم يسمع شيئا ،

(زوجته تغتاب الناس)

صرخت زوجته: "عباس، الضيف سيسرق نعجتنا"،

قلب عباس القرطاس، ضرب الأخماس بأسداس،

أرسل برقية تهديد ،

فلمن تصقل سيفك يا عباس؟

(لوقت الشدة)

إذن ، اصقل سيفك يا عباس[1]

إن قصة عباس[2] ما هي إلا مؤشر على ما آلت إليه حال المواطن العربي الذي أصبح يرى عرضه مسلوبا و ماله مسروقا و ولده مقتولا لكنه رغم ذلك لا يحرك ساكنا ، إنها صورة أخرى من صور طمس الحريات ، و قتل الأفكار، لقد تم تقزيم

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 110.

[2] ـ لم يكن اختيار الشاعر لتسمية عباس من قبيل الصدفة، و لكنه يشير من خلاله للخليفة العباسي " المعتصم بالله".

المواطن و تهشيم حقه، و تضيع دوره حتى أضحى تجريده من هويته العربية و سلخه من ذاته الإنسانية يعد أمرا عاديا، و بقيت صورة ذلك الرجل العربي الشهم ملتصقة به رغم كل الهوان الذي يتعرض له، لقد أصبحت هذه الصورة مجرد لقب و لم يعد لها أي مفعول .

لقد رسم الشاعر ضمن لوحته الفنية مشهد المرأة العربية التي هتك عرضها، و توالت صرخاتها و لكن ما من مجيب ، تضل تصرخ محاكية المرأة العباسية التي بمجرد أن نادت : " وا معتصماه" أتاها الرد فورا : " لبيك" من طرف الحليفة العباسي المعتصم بالله الذي جهز جيشا عرمرما تلبية لصرخة ونداء هذه المرأة، و بهذا يعقد مقارنة الشاعر ما بين زمنين مختلفين،تباين الرد فيهما بالرغم من أن الهوية واحدة و النداء واحد فما الذي اختلف؟ .

و تتعمق المأساة و يزداد المشهد الشعري غموضا عندما يعتبر عباس زوج المرأة زوجته بفعل الصراخ و النداء تمارس الغيبة في حق مغتصبها، و كأنه يقر هذا الجرم و يعتبر أن لا عيب في الأمر، و بالتالي لا تمت شخصية عباس بأي صلة للخليفة العباسي المعتصم بالله، ليصبح التشابه في الأسماء مجرد صدفة.

لقد ضاعت النخوة، و ضاع معها سلطان الرجل العربي الشهم، وتبددت سيرة العباس ما بين أيدي أشباه الرجال الذين يعبثون بمصير الأمم ،فكم دولة صرخت ترجو من إخوتها من بقية الدول العربية أن ينقذوها من شبح الغزو و الاستعمار لكن ما من مجيب، صرخت فلسطين و صرخ العراق ، و يصرخ المزيد، لكن صدى الصوت يرجع من بعيد، ليقول: "اصقل سيفك يا عباس" .

تتجلى الكثافة العالية لدرجة التمثيل الشعري من خلال تعمد الشاعر ربط الزمن الحاضر بنظير العباسي، حيث كان صراخ المرأة كفيلا بفتح جبهة الدلالة الشعرية، ليصبح مؤشرا على الظلم.فالمرأة المستجيرة بزوجها الديوث الذي لم يحرك ساكنا تمثل كل صور الذل و الخزي و العار و هي تشير إلى العرب في الزمن الحاضر ، و تمثل المرأة العباسية التي لم يشر إليها الشاعر صراحة لكن ترك قرائن ترمز

إليها على غرار اختياره لتسمية عباس تمثل أمجاد العرب و بطولاتهم، حيث تبرز شعرية الكبرياء و العظمة في ضل الرد العنيف الذي تمثل في أفعال الخليفة المعتصم ،و في مقابل ذلك تتشكل شعرية التردي و الهوان، و تتجلى حقيقة العرب الذين مسخ الزمن رجولتهم، وطمس الخنوع شخصياتهم، حتى أصبحوا يقرون الفاحشة في أهلهم. و بهذا يرسم الشاعر من حلال نسيجه الشعري صور شخصيات التي حضر لها من الصفات و السمات ما يناسبه ، و لتصبح من خلال بعض القرائن دلالة مباشرة على فضاء تاريخي لآخر يضاهيها في الفعل و القول، و هذا يعد من صور الرمزية الضمنية، ذلك أن المؤلف " يمتلك وسيلتين ليبني شخصياته: إما أن يقوم هو نفسه بتحديد سماتهم المباشرة، أو يترك للقارئ مهمة الانشغال باستخلاص هذه السمات انطلاقا من أعمالهم و أقوالهم"[1].

تشتغل دلالة الشعرية في هذه اللافتة من خلال فعل التمثيل الذي وازن ما بين أحداث تاريخية، حيث تردت كفة الميزان الشعري لتقدح في أقوام ، و ارتفعت في الجهة المقابلة لترفع شأن أقوام آخرين، و بالتالي تداخلت عناصر اللوحة الفنية لتحيل على المتشابهات و المختلفات في الآن نفسه، و لتحمل على عاتقها مهمة التبشير بسلطان الرجل العربي القديم، و لتفضح في الآن نفسه لعبة الرجل العربي

المعاصر الذي يؤدي دور الرجولة ضمن مسرح الخنوع و الذل.و بهذا الربط تجسدت الشعرية التي امتاحت من المشاهد التاريخية القديمة ما يثير الدهشة، فقد تضافرت جمالية التركيب الشعري بجمالية الانفتاح على الواقع ضمن صورة فنية تحمل في أعماقها أبعاد الواقع، و تنسج بخيوطها الرفيعة تجربة شعرية ، تنقل أحداث الواقع ضمن أسلوب ساخر يعتمد على الرمز كأداة من أدوات المقاومة و المجابهة، و كأيقونة تتستر بداخلها مكبوتات الشاعر و ثورته الصامتة.

يتخذ مطر من الرمز وسيلة لإضفاء لمسة فنية تنسحب على الواقع المرير ، الذي ينفتح على أفق الدلالة البعيدة، و الممزوجة، بحلم الشاعر الضائع في سراديب

[1] ـ تزفيتان تودوروف، الرمزية و التأويل، ص 97.

المجهول، " فالرمز يدل على معاناة مختبئة في نفس المبدع لا يريد التصريح بها، و إنما يقوده إليها لاوعيه و أحلاهم الباطنية "[1]، فالرمز هو القناع الذي يقود الذات الشاعرة ، و يسكنها و تسكنه ، لتستقر التجربة الشعورية على الرمز كآلية من آليات الدفاع عن الحلم و محاولة قيادته ليصبح حقيقة، و هو ما نشاهده في لافتة التي يرجو الشاعر من خلالها أن يغير الواقع المؤلم، و أن تستفيق الشعوب العربية، فعباس هو رمز للرجل العربي الذي ضاعت نخوته، و هو رمز للأمة العربية التي داستها الأرجل و ضاعت حضارتها،ليصبح استرجاعها حلما يراود الشاعر. يرجو أن يجعله حلما قوميا و هدفا ساميا غايته منه التغيير و الرفض و إنكار الواقع المخزي، حيث "يحقق الرمز هدفه المعرفي عبر إشارات دالة عليه ، و بهذا فإن الشاعر يغرسه في النص الشعري من أجل أن يرسخ فكرته بوساطة هذا الرمز ، كما يسخر كل الطاقات و المعاني، كي تتشبث جذور هذا الرمز"[2]، و هذا ما جعل ذاكرة النص تنفتح على الماضي لتجعله في حركة دائرية ارتدادية بين الماضي الحلم و الحاضر المؤلم.

الفصل الثاني: أنماط الصورالبلاغية و تشكيلاتها الفنية في خطاب

اللافتات

1 ـ الصور البيانية:

أ ـ الصور التشبيهية

[1] ـ عبد الرضا علي، أوراق في تلقي النص الإبداعي و نقده،دار الشروق،عمان ، الأردن،ط1،2007،ص27 .

[2] ـ سعيد حميد كاظم،وعي التجربة و التجديد في شعر نوفل أبورغيف، تموز للطباعة و النشر و التوزيع،دمشق،سوريا،ط1،2017،ص 181-182.

ب ـ الصور الاستعارية

2 ـ التشكيل الجمالي للصورة الشعرية:

أ ـ أثر المكان في تشكيل الصورة الشعرية.

ب ـ أثر الزمان في تشكيل الصورة الشعرية .

ج ـ الإيقاع عنصرا في تشكل الصورة.

الفصل الثاني : أنماط الصور البلاغية و تشكيلاتها الفنية

تعتبر الصورة الشعرية مرآة الشاعر التي يعكس من خلالها مشاعره و يسكب داخل أعماقها خلجات نفسه و أحاسيسه، التي تتسابق لتتكون ضمن ذلك النسق الفني الذي يجسد لشبكة من العلاقات التي تتفاعل و تتقابل لتنسج لنا النص الشعري، كما أن الصورة الشعرية هي المقياس الذي يحتكم إليه النقاد لفرز جيد الشعر من رديئه، و هي المعيار الذي تتكشف من خلاله مدى مقدرة الشاعر على صوغ عمل فني يتسم بالكمال الذي يأسر العقول، فبقدر ما يستطيع الشاعر أن يوائم ما بين تجاربه و شطحات خياله، بقدر ما يستطيع أن ينقل للقارئ زخما شعريا يعج بالتجربة و الخيال، و يمكنه من أن يتعايش مع الصور التي ستنقله بفضل حنكة الشاعر و دهائه اللغوي إلى عالم التمثل و استشعار هذه الصور كمشاهد يمثلها خياله، و يستحضرها

في ذهنه، إذ " تكمن دقة التصوير و روعته في إثارة الحواس المختلفة، و العواطف المتباينة، مما يُثبِّت الصورة في الإدراك و الوجدان"[1].

إن براعة الشاعر في توظيف الصور تقابلها تلك الموهبة التي تكونت بفضل الفطرة و سكنت خيال الشاعر و مكنته من خلق علاقات دلالية جديدة ، يقف المتلقي ما بين يديها عاجزا مندهشا، تسرقه لغتها قبل أن تفتكَّ إعجابه طريقة تجسيد مشاهدها التي ستغدو و كأنها حلقات فيلم تتصارع ضمنه الأحداث الدرامية، و يتبادل بداخله الأبطال أدوارهم و هم يؤدون تلك المشاهد الشعرية، حتى لتبدو القصيدة و كأنها في حركة دائمة، و ذلك بفضل براعة الشاعر في التلاعب بالأزمنة التي تحتل هي الأخرى دورا مهما في عملية التصوير الشعري.و تجدر الإشارة إلى أن صور الشاعر المتمكن تتميز بالتنوع كونها لا تركز على موضوع محدد، بل تتطرق لعدة مواضيع" يصعب حصرها أو تصنيفها، و لخروج معظمها عن مجال الموضوعات الشاعرية الذاتية إلى المحتوى الإنساني العام الذي يتوحد فيه ما هو شخصي بما هو كوني أو إنساني ثانيا"[2]، ولذلك تميزت الصور الشعرية عند الشعراء المحدثين بالشعرية، ذلك أنها لا تقتصر على موضوع محدد، بل يغلب عليها التنوع و التشتت، فترى الشاعر يتنقل من موضوع إلى آخر موظفا صورا شعرية تتماشى و تلك المواضيع التي تنمو ضمن جدلية الحضور و الغياب، للصاعد شعريتها عبر تراكم الصور و تنوعها،و هكذا سيغدو النص الشعري و كأنه فسيفساء من النصوص التي تتجاذب حينا، و تتنافر حينا آخر، و عزاء الشاعر في ذلك أن ينقل للمتلقي مشاعره التي تتخبط في فضاء الذات المتشبثة بالواقع و آلامه،حيث" تتميز في صور الشاعر المبدع علاقة حية من نوع متفرد بين الإنسان و الواقع

[1] ـ صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان،مصر ،ط1 ، 1995،ص43.

[2] ـ بشرى موسى صالح، الصورة الفنية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي الحديث، بيروت، لبنان، ط1 ، 1994، ص43 .

بأشكاله و تغيراته المختلف، حتى أنها تشكل أسلوب الشاعر في التفكير و التعبير و طرازه الفني و الذهني"[1].

و إذا كان القدامى يشترطون على الشاعر الابتعاد عن الغريب و يعيبون عليه المغالاة في خلق صور جديدة، و يرون ضرورة المقاربة بين المشبه و المشبه به، فإن الشعراء المعاصرين يهربون بصورهم الشعرية نحو أبعد الحدود، و يهيمون في فضاء الخيال ليبتكروا صورا جديدة تكسر حدود العادة، و تتحدى القيود لتنسج للمتلقي علاقات جديدة تأسست وفق معيار التباعد، بعد أن قيدها قانون المقاربة بين عناصرها، و حد من حدود التجربة الابداعية لردح من الزمن، لكن الحرية التي منحها المبدعون لأنفسهم لا تعني أن خلخلة البنية العامة من خلال خلق علاقات لا تقترب من الواقع ، فتبعث على النفور و تطرد اللذة من نفس المتلقي، فمن العبث" أن يعقد الأديب في عباراته لعلاقات غير موجودة في الطبيعة، و لا متصورة في الأذهان، لأن الأديب حينئذ يحاول أن يصور ما لا يتصور"[2].فالصورة في الشعر العربي ضلت محصورة ببعض النماذج التي تمثل الذروة في ميدان الصورة الشعرية، على غرار صورة الطلل، و صورة الناقة، و صورة الحبيبة، و غيرها من الصور النمطية التي تهيمن على القصيدة، لكن الصورة في الشعر المعاصر أخذت في التوسع و التعدد في الشعر الحديث و المعاصر، فقد تجد في القصيدة الواحدة عدة صور تتداخل و تتناسل لتحيل إلى موضوع القصيدة ، فهي "متعددة فيما بينها إلا أن بينها تداخلا شديدا لا يمكن فصلها عن بعضها و إن أمكن ملاحظتها، و قد تنمو بعض الصور شيئا فشيئا متخذة أنواعا عديدة في عموم

[1] ـ المرجع نفسه ، ص64.

[2] ـ مختار عطية، علم البيان و بلاغة التشبيه في المعلقات السبع، دراسة بلاغية، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر،2004 ص29 .

القصيدة، و قد تشكل المادة الواحدة نوعا حاشدا من الصور مفرقا في عدد من القصائد لدى كل شاعر"[1].

و الصورة في النص المعاصر تمثل مركز الشعرية و بؤرتها، ذلك أنها تمنح له صفة التأثير و الجمالية بناء على تمكن الشاعر فيه من خلقنماذج صورية شعرية تعد "تعبيرا عن علاقة الذات الشاعرة بالخارج، ذلك الخارج الذي ينشطرو يتفتت، لتعاد صياغته مرة أخرى، عبر الخيال الشعري بأنساقه و أشكاله و أبعاده المتعددة "[2].فالصورة الشعرية جوهر الشعر و عموده ، و هي التي تبعث فيه شريان الحياة ، حتى يصبح نموذجا ينبض بالحيوية ، ذلك أن "جمال الشعر مستمد من جمال الصورة، لأن الصورة عماد الشعر و قوامه ، و هي بداية الخيط الذي يقودنا إلىالبناء الشعري، و إن مقدار الشاعرية يتوقف على الابداع في التصوير "[3].

سنفصل في دراسة الصورة الشعرية ابتداء من الجانب البياني باعتبارها تقليدا أدبيا ، سار عليه النقاد القدامى معتبرين إياه جوهر العمل الشعري.

1 ـ الصورة البيانية:

الصور البيانية من نماذج الصورة الشعرية التي تتأسس وفق العلاقات التي تربط بين أطرافها ،إنها المؤشر الجمالي الذي يكشف عن عبقرية الشاعر في التلاعب بالعلاقات غير المنطقية، ليخلق منها نموذجا يقترب من الذائقة الفنية التي تعمل على مغازلة القارئ و فتنته.

أ ـ الصور التشبيهية:

[1] ـ سمير علي سمير الدليمي ، الصورة في التشكيلالشعري، دار الشؤون الثقافية العامة،آفاق عربية ، بغداد ، العراق ، ط1، 1990،ص40.

[2] ـ ساجدة عبد الكريم خلف التميمي،الاغتراب في شعر نازك الملائكة،دار غيداء للنشر و التوزيع،عمان ، الأردن،ط1،2017 ،ص205.

[3] ـ عبد الله أحمد عيال عواد، الصورة الفنية في شعر قيس بن الخطيم، إصدارات العقبة ، نشر وزارة الثقافة، عمان ، الأردن،ط1،2016،ص31.

يمثل التشبيه عنصرا من عناصر التشويق الفني التي يلجأ إليها الشاعر بغرض ربط دلالة ما بدلالة أخرى، و ذلك بغرض التقريب و المماثلة ، و نظرا لبلاغته و قيمته الجمالية ذهب بعض النقاد إلى اعتباره أشرف أنواع البلاغة و أعلاها منزلة، فهذا المبرد يقول:"و التشبيه أكثر كلامهم"[1]، يقصد كلام العرب، و ذلك نظرا لعلو كعبه الفني و جمال عبارته، حيث تكتسب المعاني بفضله دلالات جديدة، و تتكشف ضمن أبهتها الجمالية. و الأكثر من ذلك فإن التشبيه كان قديما " موضع فخر للشاعر حيث لم يبرع فيه إلا نفر قليل، و قد كان مقياسا هاما لشاعرية الشاعر"[2].

و يقصد القدامى من التشبيه التقريب و المماثلة، ذلك أن الشاعر بغرض الإبانة عن الشيء أو الموضوع من خلال عقد مقارنة بما يناظره في إحدى الصفات أو معظمها، فـ " تشبيه الشيء بغيره يهدف إلى المشبه في النفس بصورة المشبه أو بمعناه، و خاصة إذا كان التشبيه رائعا جيدا يدرك به المتفنن ما بين الأشياء من صلات، يمكن بها توضيح شعوره، و من ثم يثير في النفس مشاعر الاستحسان و الارتياح"[3].

تتجسد في خطاب اللافتات صرخة ذلك الإنسان الذي انتفض ضد الظلم، و اتخذ من نفسه درعا ضد الطغاة ، فالشاعر أحمد مطر يقف في وجه الأنظمة الفاسدة ليمزق الصمت الرهيب الذي فرضته بفعل ديكتاتوريتها، و لهذا فإن صوره الشعرية لا تعالج آلام ذات شعرية تجرعت مرارة الحرمان من لذة العيش في كنف الوطن بقدر ما ترصد لمعاناة الإنسانية جمعاء،و التي تجسدت عبر فعل الاستحضار المتعمد و الحشر المخطط له مسبقا ضمن خطاب اللافتات لكل صور المعاناة، و

---

[1] ـ أبو العباس محمد بن يزيد المبرد، الكامل في اللغة و الأدب،ج3،تح: زكي مبارك، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، مصر، 1936، ص817.

[2] ـ أحمد جاسم الحسين، الشعرية، قراءة في تجربة ابن معتز العباسي، الأوائل للنشر و التوزيع، دمشق، سوريا، ط1 ، ص30.

[3] ـ صلاح الدين عبد التواب، الصورة الأدبية في القرآن الكريم، ص44.

بالتالي فقد لاحظنا ورود صور شعرية تتكرر في كل مرة يشير من خلالها الشاعر إلى تكرر مشاهد الظلم و بتر الحريات ضمن ربوع الوطن العربي، و بالتالي برزت في الأفق الشعري ثنائية ضدية تؤدي أدوارها بهويات مختلفة في خطاب اللافتات، إذ يتحدث الشاعر عن الموت و الحياة بصور مختلفة تتجدد دلالاتها و تتنوع تبعا للسياق الذي اختاره لها الشاعر.

و يتكرر مشهد الظلم في لافتات أحمد مطرعبر استنطاق الصورة التشبيهية في مقاطع شعرية كثيرة من بينها:

خذوا الدمع الذي يجري

كسكين على خدي.

خذوا الأضواء و الضوضاء

عن عيني و عن أذني..

أنا ابن الغيم

لي من دونكم برقي و لي رعدي

قفوا ضدي[1].

يقف الشاعر في مواجه الظلم و أربابه ، فيضع نفسه في كفة ليضعهم في الكفة المقابلة، و يبدأ بعقد مقارنة بينه و بينهم، فيتصور نفسه في أعلى الدرجات عن طريق تشبيه ذاته بالغيم، و كأن نسله فريد من نوعه ، و ليس لهؤلاء أن يضاهوا بني جلدته، فهو ذلك الإنسان الشامخ الذي يأبى الرضوخ ، و يرفض الانصياع للعبودية، و لذلك لا يمكن شراء ذمته بالأموال التي استحضر لها قرينة "الأضواء" ليشير إليها.

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 361.

و قد وظف الشاعر صورة تشبيهية تتمثل في وصف الدمع بالسكين الذي يحفر خده، في إشارة إلى نجاسة الدمع الذي ملأ محياه و هو يبكي على أطلال الحرية دون أن ينبت ببنت شفة، فهذا الدمع في رأيه نجس ، ذلك أنه امتزج بالضعف و خالجه الانكسار في ظل الممارسات السلبية التي فرضتها عليه حكومته عندما كان على أرضها. فهذه الحكومات كتبت عليه الموت من خلال تقييد حريته،ليواجهها بالحياة من خلال اختياره للحرية التي يصدح بها في شعره ، فيقف مواجها الظلم و الطغيان.

و إذا كان الشاعر في هذه اللافتة يعتبر الدمع سكينا تحفر مزيدا من الألم و اليأس على وجنتيه، فإنه يصوره في لافتة أخرى بالحجارة ، و ذلك في قوله:

و أدمعي حجارة تسد مجرى أدمعي

و خلف سور أدمعي

مجمرة تفور بالضرام[1]

يقابل الشاعر في هذه الأسطر الشعرية ما بين الدمع و الحجارة، حيث يتحدى دموعه ، و يصورها في شكل حجارة تقف كسد منيع ضد الحزن و الألم و كل مظاهر الشجون و الكآبة، لقد حول الشاعر وظيفة الدموع من دلالة الحزن و الضعف إلى دلالة القوة و الصلابة مصورة في الحجر، و كأنه ينقل الذات من منطقة القلق و الخوف و التوتر إلى منطقة الصمود و القوة ، حيث تنفتح دلالة الحجر على الصبر و الصمود و التحمل ، لتتماهى مع دلالة الدمع التي تعكس كل مظاهر القلق و الحزن.

ومن تصوير الشاعر لأناه في مشهد مأساوي،إلى التصوير المباشر لما يجري في بلاده، و ذلك عبر استدعاء الصور التشبيهية التي يرى بأنها كفيلة بتمثيل الوضع المتأزم الذي هو بصدد معالجته، فيقول في لافتة "فصيحنا ببغاء":

[1] ـ المصدر نفسه، ص 10.

فصيحنا ببغاء،

قوينا مومياء،

ذكينا يشمت فيه الغباء،

و وضعنا يضحك منه البكاء،

تسممت أنفاسنا حتى نسينا الهواء،

و امتزج الخزي بنا حنى كرهنا الحياء،

يا أرضنا، يا مهبط الأنبياء،

قد كان يكفي واحدا لو لم نكن أغبياء،

يا أرضنا ضاع رجاء الرجاء،

فينا و مات الإباء،

يا أرضنا لا تطلبي من ذلنا كبرياء،

قومي احلبي ثانية، و اكشفي عن رجل لهؤلاء النساء[1].

يفتتح الشاعر عمله الشعري بتوظيف التشبيه في العنوان كعنصر من عناصر التشويق و الإثارة، فيتصور الشخص الذي يعرف بالفصاحة و طلاقة اللسان عند العامة على أنه ببغاء، و من المعروف أن الببغاء يقلد الأصوات و يعيد ما يلقى عليه، و كأن هذا الفصيح يجتهد في تلاوة ما حفظه عن ظهر قلب ليظهر في صورة ذلك الخطيب البليغ الذي تذهب فصاحته العقول و تأسر قلوب المستمعين ، فيضحي و كأنه يمارس عليهم نوعا من التنويم ، فيقفون في صفه و يصفقون له و يعتبرونه سيد البلغاء و رب الفصحاء، لكن الشاعر يفتتح لافتته الشعرية بفضحه عبر تشبيه

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 263.

بالببغاء، ليكسر تلك الصورة النمطية المتداولة عن شخصه، كما أن تشبيهه بالببغاء يحمل دلالة الكلام الكثير الزائد الذي لا طائل منه ، و هو يشير من طرف خفي إلى الوعود الكاذبة التي يتفنن أرباب الحكم في تكرارها على شعوبهم ليضفروا منهم بالرضا و القبول.

و يبالغ الشاعر في حدود التمثيل ليتجاوز أفق الرؤيا الشعرية عندما يشبه القوي بالمومياء، و لا شك أن في هذا التشبيه شيئا من العبثية المتعمدة ،التي تحمل بين ثناياها درجة عالية من الكثافة و الدلالات العميقة ، و كأن هذا البطل المغوار الذي رسم لسيادته كل صور القوة و الجبروت لا يعدو أن يكون مجرد مومياء ، محنطة بالمراهم التي تطرحه للعامة في تلك الصورة الكاذبة، ليتولى الشاعر مهمة الفضح و الكشف مرة أخرى، فيردي هدا البطل المزعوم من أعلى درجات المجد و القوة إلى أدنى دركات الضعف و الهوان، و ذلك عن طريق تعريته من قناعه ، ليطرحه في صورة المومياء الضعيفة التي لا تملك أدنى قوة في مواجهة من يتحسس جسدها و يستشعر قوتها.

و بهذا التصوير الشعري المتعالي في الدقــة و التفصيل يشرح الشاعر الواقع العربي، و يكشف عن خبايا التردي و الانحطـاط التي تعيشها الشعوب العربيـــة ، و هي تقدم صكوك الطاعة و الولاء لهؤلاء الحكام الطغاة الذين يتفنون في تزيين صورتهم أمام العامة ، حيث تتراكم الصور الشعرية و هي تكشف لنا عن خبايا المعاناة ، و تتعانق و تتآزر لتشيد لذلك الواقع المزيف الذي عاش فيه الشاعر ، ليختم لافتته بخطاب و نداء يوجهه لبلاده طالبا منها أن تنجب رجالا ، لأن هؤلاء في الحقيقة لا يمثلون الرجولة، بل شبههم بالنسوة، ليبين أن الضعف و الهوان قد سكن أجسادهم، فليس هم بتلك القوة التي ترنحوا بها أمام العامة.

إن هذه الدعوة التي ختم بها الشاعر لافتته تمثل الرغبة في التغيير، و الحلم بالتجديد، و ذلك عبر نداء الأرض أن تلد من جديد،و لاشك أن "الرغبة في الخروج التي يسعى الراوي الشعري إلى نقلها إلى أنموذجالتشكيل ، تعيد انتاج كل

الخروجات التاريخية و الأسطورية و الميراث شعبية، تلك التي تقود دائما إلى خلاص ما على مستوى الفكرة أو الرمز أو الحلم أو حتى الواقع"[1] ، و من دواعي اليقين و عدم الشك أن فعل الولادة الذي يرجوه الشاعر لَيَحمل بين ثناياه حلم الحرية التي يصبو إليها ، و هو ما يواجه صورة الزيف و الغموض التي ترتسم على جبين هؤلاء الطغاة الذين طمسوا كل معالم الحرية، ليشيدوا عوضا عنها كل صور الديكتاتورية التي من بين أوجهها طمس الحقائق و ذر الرماد على الأعين و هو ما فعله هؤلاء ، مما أجبر الشاعر على استحضار التشبيه المناسب لهم.

و يستمر الشاعر في الحديث غن علاقة الحاكم بالمحكوم في لافتة اللعبة حيث يتحدث عن لعبة على شكل دمية ، وجدها في صندوق ألعابه، ليبدأ بالعبث بها، و إقامتها و إجلاسها ، و خفض رأسها و نصيه، حتى شعر بالتعب، لكن والدهانفعل من هول الموقف ، و رعب مما شاهده ، الأمر الذي جعله يخبئ اللعبة، يقول الشاعر:

خفضت رأس دميتي، رفعت رأس دميتي

خلعتها، نصبتها، خلعتها، نصبتها

حتى شعرت بالتعب

فما اشتكت من اختلاف رغبتي

و لا أحست بالغضب

و مثلها الكرسي تحت راحتي

مزورق بالمجد...و هو مستلب

فإن نصبته انتصب، و أن قلبته انقلب

[1] ـ محمد صابر عبيد، الخطاب و الهوية، موسوعة أدب الأقليات في العراق،دار غيداء،عمان، الأردن، ط1، 2019،ص80.

أمتعني المشهد جدا

لكن أبي حين رأى المشهد، خاف و اضطرب

و خبأ اللعبة في صندوقها

و شد أذني و انسحب

و عشت عمري غارقا في دهشتي

و عندما كبرت أدركت السبب

أدركت أن لعبتي...

قد جسدت كل سلاطين العرب[1].

يشبه الشاعر رؤساء الدول العربية باللعبة التي لا تملك قوة و لا سلطة بين يدي الطفل الصغير الذي يعبث بها كيفما شاء، و هي لا تحرك ساكنا و لا تبدي مقاومة، و قد حضرت في هذه الصورة التشبيهية كل أركان التشبيه، حيث تمثل اللعبة مشبها به، و حكام العرب المشبه، أما أداة التشبيه فيمثلها الفعل " جسدت"، و يشترك طرفا التشبيه في نسج ثنائية ضدية يمثل أحد طرفيها القوة، بينما يشير الطرف الثاني للضعف، يمكن توضيح ذلك بالجدول التالي:

السلطان	اللعبة
إنسان عاقل	دمية
يتحرك	ساكنة
مخلوق	صنع إنساني
يفكر	مجرد دمية لا تفكر
ناطق	صامتة

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 21.

رمز للقوة	رمز للضعف

تشبيه الشاعرللسلاطين العرب بالدمية يشير إلى دلالة الرضوخ و العبودية ، حيث أصبحوا مجرد دمية في أيدي أرباب الدول الغربية، يتصرفون فيهم كيفما شاءوا ، بل أضحوا مجرد حراس على مصالحهم و أهدافهم، و لا يقفون على شؤون الرعية، و من هنا تنشأ علاقة المجاورة بين الدمية التي تعد مجرد لعبة بين يدي الصبي، و بين السلاطين الذين أضحوا مجرد عبيد في أيدي غيرهم من المستعبدين.

و بهذا التشبيه الذي تملؤه السخرية، يطرح الشاعر واقع الحكم في البلاد العربية، ليبين من خلاله حقائق الشعوب المسلوبة، إذ تكشف لنا هذه الصورة الشعرية عن حقيقة أخرى، تتداعى دلالاتها ، و تتكثف عبر التشبيه الذي تولى وظيفة الفضح و الكشف، لينقل المتلقي من سكونية الرؤيا و ضبابيتها إلى انكشاف الحقائق و وضوحها، و قد تم هذا عبر الحفر في ذاكرة الشاعر و النبش في الماضي ، لتتبدى الحقائق واضحة لا غبار عليها، ذلك أن" الكتابة بأنواعها كافة مرتهنة أبدا للارتداد و النظر إلى الوراء، هي لوحة التداخل الجميل بين ماض ثري بجمالياته و حاضر يسرقها أو ينقص منها"[1] ، و كأن الشاعر بإعادة تكوينه لماضيه عبر مخيلته الشعرية يدعو المتلقي إلى ضرورة نبش ماضي هؤلاء الحكام و التفتيش عن تاريخهم المليء بالولاء للأعداء الذين أصبحوا مجرد لعبة بين أيديهم.

يواصل الشاعر نقد التصرفات السلبية للحاكم الظالم عبر لافتته المشهورة "الثور و الحضيرة" ،إذ يتطرق فيها إلى قضية سياسية ، كتبتها أحرف الرذيلة، حيث يطرح في أسطرها نموذجا من نماذج السلاطين العرب الذين يعتبرهم مجرد لعبة، لتتضح للعيان حقيقتهم جلية عبر أفعالهم، حيث يقول الشاعر في بعض أسطرها:

[1] ـ أحمد عزاوي، صور التداعي في قصيدة انعكاس قصة صلبة،من كتاب محمد صابر عبيد، الخطاب و الهوية، ص356.

الثور فر من حضيرة البقر، الثور فر،

فثارت العجول في الحضيرة،

تبكي فرار قائد المسيرة،

و شكلت على الأثر،

محكمة و مؤتمر،

فقال قائل: قضاء و قدر،

و قائل: لقد كفر،

و قائل: إلى سقر،

و بعضهم قال: امنحوه فرصة أخيرة،

لعله يعود للحضيرة،

و في ختام المؤتمر،

تقاسموا مربطه، و جمدوا شعيره

و بعد عام وقعت حادثة مثيرة

لم يرجع الثور، و لكن ذهبت وراءه الحضيرة[1].

يشبه الشاعر في هذه اللافتة الشعرية الرئيس المصري الراحل أنور السادات بالثور ، الذي خالف بقية العجول بعقده لاتفاقية مع الصهاينة، حيث خالف بذلك العرف السائد و خان بقية الرؤساء الذين يمثل لهم الشاعر بالعجول، و قد ثاروا عليه و أعلنوا أن ما قام به جرم و منكر، لكنهم بعد مدة ساروا وراءه و تبعوا خطاه ليعلنوا اتفاقيات السلاممع الصهاينة، و قد شبههم الشاعر بالعجول معتبرا إياهم

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 16 .

مجرد حيوان جاهز للنحر و التضحية بعد أن ضحوا بفلسطين ، و أقروا لليهود فعل الغزو بعقدهم لاتفاقيات الصلح و السلم معهم.

يستأنس الشاعر في هذه اللافتة بالطبيعة ليصنع من مكوناتها عناصر التشبيه، حيث يربط صورة ذلك الإنسان الذي باع أرضه و سلم عرضه للعُداة بالحيوان الذي لا عقل له سوى الغريزة تتحكم في أفعاله، و كأن الشاعر يجرد هؤلاء الرؤساء من صفة الإنسانية ليربط بينهم و بين حضيرة الحيوانات، و قد أنتج هذا التشبيه مفارقة على مستوى الصورة و الدلالة، على اعتبار أن وجه الشبه في الشكل بين الثور و الإنسان منعدم، لكن الفعل المتمثل في الانصياع و تنفيذ الأوامر مشترك بين الثور و شخصيات الشاعر، كما أن هذا التشبيه يشي بدلالات كثيرة تشير إلى حقيقة هؤلاء الرؤساء المتخفين في ثوب الإنسانية، و الذين باعوا قضيتهم، و استسلموا لمصالحهم.

تتجدد مأساة الشاعر من خلال لافتاته التي اعتبرها مفرغا لألأمه، و هذه المرة يصف وجه الوطن، إذ يقول في لافتة " مأساة أعواد الثقاب":

أوطاني علبة كبريت

و العلبة محكمة الغلق

و أنا في داخلها

فإذا ما فتحتها الأيدي

فلكي تحرق جلدي[1].

يشبه الشاعر الوطن بعلبة الكبريت التي تحمل مجموعة من أعواد الثقاب التي تضحي بنفسها من أجل أن يحيا الآخرون، و كأن المصير المحتوم لا مفر منه، فالعلبة محكمة الغلق ، فلا سبيل للخلاص، ولا مفر من الهلاك، و كأن الشاعر هنا

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص233.

يصور مصير الشعوب التي تعاني من الظلم و القهر، حيث يجعل المتلقي يتخيل الأوطان العربية كلها في علبة كبريت، ينتظر كل منها في دوره الحرق، والشاعر الذي يمثل بهويته كمواطن بلده العراق يعتبر نفسه عودا من أعواد الكبريت التي تنتظر مصيرها.

لعل هذه اللافتة تمثل نبوءة الشاعر التي تحققت على أرض الواقع، فقد تم حرق فلسطين و اختطفت أرضها ، ليليها العراق الذي استنزفت ثرواته، و أشعلت نار الفتنة بداخله،و تم تقسيم السودان ، و تشتت سوريا في ظل الحرب الأهلية و الطائفية، لتليها اليمن. و بالتالي فإن الشاعر يربط الحاضر بالماضي، لتنفتح الدلالة على المستقبل، و تتفاعل عناصر الصورة لترسم فسيفساء من الأزمان المتداخلة، فـ " كما تتجاوز الصورة الشعرية الحاضر إلى الماضي تتجاوز الماضي و الحاضر إلى المستقبل أيضا لتربط الماضي بالمستقبل . و هذا يعني لأن الصورة الشعرية ليست صورا آنية أو مكانية و إنما هي صورة كلية غير مرتبطة بزمان أو مكان، و هي كلية لا تقف عند التفاصيل الجزئية"[1]

لقد اختصر أحمد مطر في هذه اللافتة الشعرية الزمن، و سبق الأحداث ليحيل على مصير مشترك ينظر أوطانه، كما تم اختزال المسافة و الفضاء المكاني لتتحول البلاد العربية إلى فضاء محدد يتقاسم سكانه علبة الكبريت، و لعل هذه الصورة المكثفة الدلالة يريد الشاعر من خلالها أن يضع المتلقي في صلب المعاناة، و أن يجعله يعايش الحدث المأساوي على فضاء الورقة قبل أي يعايشه حقيقة على أرض الواقع، و لقد عملت فعالية التصوير على فضح الحدث المأساوي منذ عتبة العنوان الذي يمثل هو الآخر أيقونة تشي بالمحتوى الداخلي للخطاب الشعري، و كأن الشاعر بهذا التنبؤ السابق لأوانه يهدف إلى تحريك مومياء شعبي صنعت فيه آلة الديكتاتورية كل مظاهر الرضوخ و الصمت و العبودية.

[1] ـ فاتح علاق، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر،دار التنوير، الجزائر،ط1، 2010، ص326.

يواصل الشاعر سرد معاناته التي يجسد من خلالها معاناة كل العرب، إذ ينطلق في كل مرة بوصف مشهد المأساة و الألم التي سكنت أحداثها وجدانه، و ملا ثقلها كاهله، فيقول في لافتة بعنوان "زنزانة":

صدري أنا زنزانة قضبانها ضلوعي،

يدهمها المخبر بالهلوع،

يقيس فيها نسبة النقاء في الهواء،

و نسبة الحمرة في دمائي،

و بعدما يرى الدخان ساكنا في رئتي، و الدم في قلبي كالدموع،

يلومني لأنني مبذر في نعمة الخضوع،

شكرا طويل العمر إذ أطلت عمر جوعي،

لو لم تمت كل كريات دمي الحمراء، من قلة الغذاء،

لانتشل المخبر شيئا من دمي ثم ادعى بأنني شيوعي[1].

يستهل الشاعر خطابه الشعري بالصورة التشبيهية التي يصف فيها حالته النفسية ، فقد شبه صدره بالزنزانة، التي تحمل كل المعاني السلبية كونها فضاء مغلقا، و لاشك أن هذا الفضاء المحدود يمثل وجه الشبه بين الزنزانة و صدر الشاعر، فقد تم تسييج كل مشاعره، و أحاطه المخبرون من كل جانب، و أضحى التعبير عما يجيش في الخواطر جرما يعاقب عليه القانون.

نلاحظ أن الفضاءالشعري في اللافتة يشتغل على الصورة كونها أصدق وسيلة ينقل بها الشاعر مشاعره، فقد شبه الدم الذي يسري في عروقه بالدمع، حيث تتفاعل عناصر التصوير الشعري لتجسد المأساة الحقيقية التي يعانيها الشاعر، إذ أضحى

[1] ـ أحمد مطر،الأعمال الكاملة، ص264.

الدم شفافا كالدمع تتراءى من خلاله كل مشاعر الشاعر ، و يتضح عنفوانه الذي يمثل صرخة في وجه المستبدين الذين يحاولون تشريح جسد الشاعر للوشاية به إذا ما تكشفت بين أيديهم بعض مظاهر الرفض التي تسكن قلب الشاعر، و هنا يرسم لنا الشاعر لوحة فنية عميقة الدلالة تعتمد على التصوير الرمزي الذي يخبئ في داخله كل مظاهر العبودية و الذل، فقد أضحت الأحاسيس و المشاعر جريمة ، كونها تتعرض هي الأحرى للتجسس، و تخضع للكشف من طرف المخبرين، و هي صورة تكشف لنا عن مدى الرقابة المفروضة على الفكر في المجتمع العربي.

و من الحديث عن ظلم الحاكم إلى الحديث عن معاناة المحكوم، يجسد الشاعر في بعض لافتاته مأساة المواطن العربي المكلوم، و هذا ما نلمسهفي لافتة "الحلم" ، حيث يصور الشاعر فيها العلاقة ما بين الواقع و الخيال، و يرصد لنا من خلال الصورة الشعرية المعاناة التي تسكن كل مواطن عربي يحلم بالحرية بين يدي جلاده، فنسجل له قوله:

وقفت ما بين يدي مفسر الأحلام،

قلت له : "يا سيدي رأيت في المنام،

إني أعيش كالبشر،

و أن من حولي بشر،

و أن صوني بفمي، و في يدي الطعان،

و أنني أمشي و لا يتبع من خلفي أثر"،

فصاح بي مرتعدا: " يا ولدي حرام،

لقد هزئت بالقدر،

يا ولدي، نم عندما تنام" ،

و قبل أن أتركه تسللت من أذني أصابع النظام،

و اهتز رأسي و انفجر[1].

ينمو الحدث الشعري في لافتة "الحلم" من خلال تصوير الشاعر لحدثين يختلفان في الدلالة، حيث يتراءى للقارئ مشهدان شعريان متباينان، يبدأ المشهد الأول بالحلم الذي هو عبارة عن رؤيا رآها الشاعر في منامه، لكنه في الواقع يمثل حلم اليقظة و يشير إلى رغبات الشاعر المكبوتة، حيث يحلم الشاعر أن يعيش إنسانيته التي من أبسط صورها الكلام الذي يرمز إلى تواصل الحياة ، و الطعام الذي يشير إلى إشباع رغباته الفيزيولوجية، كما يقص الشاعر في منامه عن حريته التي تجسدت عبر فعل المشي بسلام دون أن يلحق به المخبرون، لكن الفضاء الشعري الذي يتسم بالهدوء و تشوبه الراحة من خلال تمكن الشاعر من التعبير عن رغباته بقصه للحلم على المفسر سيهتز، و ستتغير الرؤيا ليصبح الحلم جريمة ، حيث يشتغل المشهد الثاني على السلبية و بشي بالظلم و الموت، إذ يصور تعرض الشاعر للتصفية ، و السبب أنه كان يقص حلمه الذي يرجو من خلاله أن يعيش كالبشر، و هذا التشبيه قد اختزلت معادلته الدلالية كل أطراف القصيدة، حيث فرضت هذه الصورة على المتن الشعري التجاوب مع دلالاتها، و تنامت أحداث اللافتة لتصنع نموذج الطاغية الذي يحرم على البشر التشبه بالبشر.حيث تضافرت عناصر الصورة لتؤسس للدلالة الكلية التي يرجو الشاعر أن يجعل المتلقي يعايشها بكل عنفوانها و تأثيراتها،

و لعل هذا التلاحم ما بين الصورة كمؤشر دلالي ، و ما بين التركيب كنموذج للبناء الشعري هو ما يصبغ العمل الفني بالشعرية ، و يبين مدى قدرة الشاعر على نسج علاقات حميمية ما بين التركيب و الدلالة، حيث تتكشف شعرية الصورة" من حيث

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 30.

صلتها العضوية بالتركيب الذي يمارس عليها تحولات إبداعية، ينزاح بها النص عن المألوف المعتاد في أحاديته و نمطيته"[1].

تتواصل أسطر اللافتات لتفضح الممارسات السلبية، و لتشي بحقيقة الظلم الممارس على الشعوب، و ذلك عن طريق الصور التي تتآزر لتتكشف عن دور المخبرين الذين يمثلون عين الحاكم التي تطلع على كل صغيرة و كبيرة، حيث نسجل له قوله في قصيدة "قف و رتل سورة النسف":

و ترى لغما على شكل حمامة

و ترى آلة تسجيل على هيئة بيت العنكبوت

تلتقط الكلمة حتى في السكوت

ابتعد عنه و لا تدخل و إلا ستموت[2].

يشبه الشاعر اللغم بالحمامة، التي من بين معانيها و دلالاتها السلام و الحرية و الهدوء، لكن الشاعر يستحضرها لوصف اللغم الذي تناقض دلالته دلالة الحمامة، فهو يرمز للحرب ، كما أنه قنبلة موقوتة ستنفجر في أي لحظة، كذلك هم المخبرون يظهرون لك الود و الاحترام، لكنهم سينقلبون ضدك إذاما اكتشفوا أنك تهدد مصالح الحكام، و بالتالي يتوجس منهم الشاعر خيفة، و ينقل لنا حقيقتهم عبر الصورة التشبيهية التي تؤدي هنا دورالتحذير.

تتفاعل صورة الحمامة المزيفة مع صورة بيت العنكبوت التي استلهمها الشاعر من الطبيعة ليشير من خلالها لآلات التسجيل التي تعمل على التقاط الخطابات اليومية ، و لعل كثرة هذه الآلات هو ما جعل الشاعر يشبهها ببيت العنكبوت، و قد امتزجت الأحداث في هذا الخطاب الشعري لتنهض على جمالية الصورة الشعرية

[1]ـ مصطفى درواش، شعرية التأصيل في الرواية التراثية النقدية، مجلة الخطاب، العدد الثاني، ماي، 2007، دار الأمل، تيزي وزو، الجزائر، ص80.

[2] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 53.

التي استنطقت الواقع و أعادت بعثه على فضاء الورقة، ليتحول إلى مشاهد حية تنبض بالعنفوان الذي يملأ كيان الشاعر.

و يرتبط فعل التحذير في الصور الشعرية بالفعل المضارع (ترى، ترى، تلتقط)، و ذلك من أجل تجنب التدخل في أمور السياسة لأن ذلك سيعجل من مصير المحتل، و سيجعل المخبرين يسجلون ما قاله، حيث يتجدد فعل الشكوى و تتكرر مشاهد الإعدام و التصفية عبر كل قول سلبي، الأمر الذي جعل الشاعر يغير من خطابه من نبرة التحذير إلى أسلوب الأمر و النهي (ابتعد، لا تدخل)، و كأنه قد ذاق من ويلات هؤلاء المخبرين، مما جعله ينفى في كل مرة.

لعل الأمر بالكف عن المطالبة بالحقوق ، و دعوة الشاعر المتلقي إلى الانصياع ، يعد صورة من صور السخرية، فهذه الدعوة ما هي إلا استمرار للتمرد و العصيان، إذ أنها هي الأخرى صورة من صور الرفض و الثورة و التمرد، فمقصد الشاعر من ذلك هو تكرار ما تلوكه الألسن يوميا من خطابات الخوف من التصفية و ما يتم قصه عن مصير المعارضين، لكن ذلك لا يخيف الشاعر و لا يردعه و لا يثنيه عن إرادته في افتكاك الحرية.

و من الطريف في الأمر أن العنوان يوافق الدلالة العكسية التي تحيل إليها الصور في اللافتة ، حيث يمثل جملة فعلية افتتحت بفعل الأمر (قف) ، و كأن صاحب الأمر يستوقفك من أجل أمر جلل و عظيم ، لكنه يأمرك بترتيل سورة النسف، حيث تنقلب الأمور ، و تتغير الأدوار، ليصبح الترتيل ممارسة فعلية بعيدة عن القرآن الكريم ، إذ تتم الدعوة إلى قراءة سورة جديدة لا أساس لها في القرآن الكريم.

تشتغل دلالة العنوان على الإشارة لأعمال الحكام السلبية، و الذين يدعون التدين و التمسك بتعاليم القرآن الكريم، لكنهم يسيرون الدين على هواهم ، بل و يلبسونه ما ليس منه ، و هذا العنوان في الحقيقة هو تحوير لآية قرآنية مجسدة في قوله تعالى:

«و رتل القرآن ترتيلا»، [سورة المزمل، الآية4] ، و إن كـان الله تعالى يدعونـا إلى قراءة القـــرآن من أجـل التفكر و التدبر و الامتثال لأوامـره ، فإن الشاعـر هنا يصور الحاكم الذي صيرنفسه إلها يعبد، و منح لنفسه صلاحية التصرف في آي القران الكريم.

ب ـ الصور الاستعارية:

تمثل الاستعارة أحد المكونات الأساسية في خطابااللافتات كون أسلوب الشاعر يعتمد على السخرية في شعره، لذلك يستعين بالاستعارة ليجسد أصدق صورة عن أفكاره، التي يرجو من خلالها إعادة بناء الواقع بأسلوب فني يثير مشاعر المتلقي، و يؤثر في وجدانه. و من الأمور المتعارف عليها أن الاستعارة ترافق الإنسان في خطابه اليومي، و يستعملها بكثرة في خطاباته اليومية ، حتى و لو لم يلقي لها بالا، و ذلك كقولنا رجل المائدة، أو رجل الكرسي، و غيرها، و هذا يبين مدى تأثير الاستعارة في الانسان و تحكمها في عقله اللاوعي، كما يكشف لنا عن قوة تأثيرها، فـ " النسق العادي الذي يسبر تفكيرنا و سلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس"[1]. و هذا يعني أن تصوراتنا مبنية لاشعوريا على الاستعارة التي أضحت عنصرا أساسيا من عناصر الخطاب اليومي، قد يكون توظيفها عشوائيا، و قد تكون السبل إلى توظيفها مقصودة، الهدف منها توضيح فكرة، و إقناع شخص أو ربما التأثير في وجدانه. إذ أنها " تحضر في سائر الخطابات بل و في الحياة اليومية التي تغلفها الاستعارة، ما يجعلنا لا نقصرها على الخطاب الأدبي دون غيره، و إنما نجعلها تمتد إلى الخطاب الرمزي (السينمائي) عموما ، حيث الفكر استعارة، و الحلم استعارة، و اللعب استعارة(...)، و هذا يعني أن كل حياتنا مبنية على الاستعارة"[2].

[1] ـ جورج لايكوف و مـارك جونسون، الاستعارات التي نحيا بها، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال، المغرب، ط 2، 2009، ص 21.

[2] ـ عمر أوكان، اللغة و الخطاب، ص 204.

فالخطاب اليومي يتميز بالمرونة و القابلية للذوبان في عالم الاستعارة التي تمثل جزء مهما منه ، ذلك أنه لا يستغني عنها ، كما أن الاستعارة في تماهي مباشر مع الواقع بصراعاته و أحداثه ، لذلك يمتزج الخطاب اليومي بالصور الاستعارية التي تعتمد كنموذج بارز في الكلام اليومي ، و بالتالي" على المرء أن يعترف أنه عندما يتكلم يصبح كائنا استعاريا بأدوات متباينة، فخطابه نسيج من المقولات و المفاهيم و التأملات و الأمثال الشائعة، و العوائد و المكتسبات"[1].

يمتلئ خطاب اللافتات بالصور الاستعارية التي تبين مدى اهتمام الشاعر بالخطاب الجمالي في علاقته الجدلية مع الدلالة، حيث تمثل الصورة الاستعارية مهرب الشاعر من الواقع المرير إلى عالم الأحاسيس و المشاعر التي تتفاعل مع هذا الواقع ، فتعيد بناءه وفق نموذج فني، تتجلى فيه قدرة الشاعر على تطويع اللغة و عجن كلماتها و أحرفها لتشكيل أنموذج شعري، تأسرك طريقة بنائه، قبل أن تدهشك دلالاته.من أمثلة ذلك ما نجده في لافتة بعنوان "اصعد" و التي يقول فيها مخاطبا رئيس بلاده:

لا .. لم تكن لعبة

و لم تكن كذبة

و لم تكن خلاصة للخوف و الرهبة

نسبة تأييدك جاءت كلها

بمنتهى الاخلاص و الرغبة

الشعب كله انحنى

بين يديك آمنا و مؤمنا

[1] ـ محمد بازي، البنى الاستعارية، نحو بلاغة موسعة،منشورات ضفاف،بيروت، لبنان ،ط1،2017، ص28.

حتى أنا

و كل من حولي هنا

في غربة الغربة

و كل من في رحم الأم انثنى

و كل من توسد التربة

ملأت قلب الشعب بالحب

فلا غرو إذا

أعطاك هذا الشعب

من فرط الهوى..قلبه

أو طاف من حولك محموم الخطى

أكثر مما طيف بالكعبة

يا مئة في مئة

يا غاطسا في بركة الحب إلى الركبة

شعبك أعطاك الذي

لم يعطه ربه

ها أنت منه آمن

و أنت مؤتمن

فاصعد إلى الشعب إذن

مرتديا جبة

و لا تضع بينكما حراسة

يكفيك أن تحرسك النسبة

لأود عه يتبعك إلى سابع أرض

عله.. ينجو من الضربة[1].

ينهض الخطاب الشعري في هذه اللافتة على ثلاثة مشاهد تتقاسم أحداثها سيرورة العمل الفني، و تحيل على الدلالات المخزنة ضمن الصور التي تتشكل اعتمادا على القص عبر فعل السرد.

يشكل المشهد الأول الشعب ممتثلا بين يدي حاكمه ، و هو يظهر الرضا و المباركة، يتجلى ذلك في الصور الاستعارية (الشعب كله انحنى بين يديك، كل من في رحم الأم انثنى، و كل من توسد التربة، طاف من حولك محموم الخطى) ، إذ يصور لنا الشاعر مشاهد العبودية التي تمارسها الشعوب بين يدي جلادها الذي أجبرها على هذا الفعل، فهي تمثل دور الرعية الراضية عن راعيها رهبة لا رغبة، فهو الذي زرع في النفوس الخوف و الرعب، حتى أصبح الجميع يركع بين يديه ، حتى الجنين في بطن أمه، و الميت في قبره، و لعل هذه الصور التي تصطبغ بصبغة الرعب و القلق لتكشف لنا عن عظيم الظلم الذي مورس في حق هذه الشعوب حتى أصبحت تظهر الولاء و الطاعة دون أن تتردد، بل أصبحت تتخيل هذا الحاكم إلها يعبد حتى طافت من حوله.

أما المشهد الثاني فهو يختزل فعل التمرد و العصيان ، حيث ينتقل الشاعر من خطاب الحديث عن الآخر الضعيف الذليل الصامت المقهور إلى خطاب المباشرة و الوقوف بين يدي هذا الحاكم الطاغية مرفوع الجبين عالي الهمة في قوله (يا

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 304-305.

غاطسا في بركة الحب إلى الركبة) ، و كأن الشاعر قد تجاوز كل حدود الخوف ليتولى مهمة فضح هذا السلطان عن طريق السخرية منه ، فهو يظن أن شعبه قد غمره حبا ، ليعيش في نور هذه الكذبة في نرجسية و غرور، و ليأمن من غدر الشعوب المظلومة ، لأنه أذاقها من الويلات ما يثنيها عن عزمها في افتكاك الحرية، و بالتالي أضحى آمنا في قصره، و هو مشهد يملؤه الزيف، و يسكنه الخداع كون هذا الحاكم لا يخرج إلى شعبه إلا و هو محاط بعساكره.

أما المشهد الثالث فهو يفضح الوهم الذي يعيش فيه هذا الحاكم ، ذلك أن الشاعر يدعوه لملاقاة شعبه وجها لوجه دون لباس عسكري و دون حرس (فاصعد إلى الشعب إذن مرتديا جبة . و لا تضع بينكما حراسة) ، و هنا يصور الشاعر الشعب في أعلى الدرجات لأنه يعتبر أن الوصول إليه من طرف حاكمه يحتاج إلى سلم ، ذلك أنه في الحقيقة يصعب أن يتملك قلبه بعد الذي ذاقه منه، و هذا ما جعل المسافة بينهما بعيدة بعد السماء عن الأرض.

نلاحظ كيف ساهمت الصورة في هذه اللافتة في تغيير مجريات الحدث الشعري، حيث تتفاعل الصور و تتآزر لتسرد للقارئ حقيقة العبودية الممارسة ضد الشعوب ، و في ظل هذا السرد تتداعى الدلالة عبر التعبير الشعري الجمالي الذي يقتص من واقع الشاعر ما يصقل موهبته الشعرية، فتمتزج اللغة بالواقع لتشكل نسيجا شعريا يستجيب لمخيلة الشاعر التي تتحرك بدافع من العاطفة ، ذلك أن "الصورة الشعرية تنتمي في تشكيلها إلى فضاء المخيلة بالدرجة الأساس، و ترتبط بالحال العاطفية و الوجدانية للشاعر النابغة من عمق التجربة"[1].

و تبرز صورة الحكام في كل مرة في لافتات الشاعر أحمد مطر، فهو ينظر إلى الحكام نظرة سلبية اكتسبت دلالتها من خلال ما شهده الشاعر في بلاده من كبح

[1] ـ علي صليبي المرسومي، تقانات الصورة الشعرية، من كتاب محمد صابر عبيد، الخطاب و الهوية، ص359.

للحريات و استنزاف للثروات، حيث يتكرر خطاب التعنيف و الذم للآخر الحاكم عبر معظم اللافتات الشعرية، من ذلك قوله:

حسنا أيها الحكام

لا تمتعضوا.

حسنا.. أنتم ضحايانا

و نحن المجرم المفترض

حسنا ..

ها قد جلستم فوقنا

عشرين عاما

و بلعتم نفطنا حتى انفتقتم

و شربتم دمنا حتى سكرتم

و أخذتم ثأركم حتى شبعتم[1].

يوجه الشاعر للحكام المستبدين خطابا مغلفا بالرجاء و التمني، لكنه يحمل بين ثناياه شيئا من الغضب و التمرد، إذ أن الشاعر يصور لنا كيف أصبح المجرم بريئا، و البريء متهما ، و في ذلك في ظل عرف الحاكم المستبد، و تظل التهمة لصيقة بالحاكم ،حيث تتجلى من خلال الاستعارة (ها قد جلستم فوقنا عشرين عاما)، و هنا يصور الشاعر الحاكم الجالس على عرشه بالقوة، و رغما عن شعبه الذي ضاق ذرعا بهذا الحمل الثقيل، حيث يعكس هذا التصوير صير الشعوب و تحملها للأذى و المكاره في ظل هذا الحكم الفاسد الذي طال أمده ، و قد حدده الشاعر بعشرين عاما ليحيل إلى الفترة الزمنية الطويلة التي امتدت فيها أيدي الحكام إلى خيرات البلاد

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 249.

لتواصل استنزافها و تبذيرها، و تتواصل المعاناة كذلك باستغلال الشعوب، يتجلى ذلك في الصور التالية :(بلعتم نفطنا حتى انفتقتم ، شربتم دمنا حتى سكرتم ، أخذتم ثأركم حتى شبعتم) ، حيث يحيل هذا التصوير على الواقع المؤلم و المرير الذي تعيشه الشعوب المظلومة ، كما يكشف لنا عن رغبة الشاعر في تغيير هذا الوضع المخزي ، حتى إذا ما نفذت بين يديه كل وسائل المقاومة وقف في وجه حاكمه معبرا عن ثورته و رفضه.

يواصل الشاعر فضح سياسة النظام و الانتقام منه كتابيا ، فيقول في لافتة "دور":

أعلم أن القافية

لا تستطيع وحدها

إسقاط عرش الطاغية

لكنني أدبغ جلده بها

دبغ جلود الماشية

حتى إذا ما حانت الساعة

و انقضت عليه القاضية

و استَلمَتْه من يدي

أيدي الجموع الحافية

يكون جلدا جاهزا

تصنع منه الأحذية[1].

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 212.

لا يبدي الشاعر حرجا في هجاء السلطان ، و يرى أنه حتى و لو لم يسطع أن يغير نظام الحكم (أعلم أن القافية لا تستطيع وحدها إسقاط عرش الطاغية) ، فإنه ماض في قرض الشعر، و ذكر مساوئ الطاغية ، و لعل أقل نتيجة يمكن الوصول إليها هي إنزال هذا الطاغية إلى أقل المستويات، و تجعله في مرتبة واحدة مع الحذاء. و في هذا التصوير شيء من السخرية و الاستهزاء التي تثيرها الكلمات، و للقارئ أن يتخيل الشاعر و هو يصبغ جلد الطاغية بأشعاره.

تتنامى الأحداث الشعرية في خطاب اللافتات لتحيل على واقع الشاعر المليء بالتناقضات، حيث يستأنس بالطبيعة ليبين عما يخوضه أبناء جلدته في وطنه من تجارب تغير مسار حياتهم لتنقلب رأسا على عقب، حيث يقول في لافتة "حديث الحمام":

حدث الصياد أسراب الحمام

قال: عندي قفص أسلاكه ريش و نعام

سقفه من ذهب

و الأرض شمع و رخام.

فيه أرجوحة ضوء مذهلة و زهور بالندى مغتسلة

فيه ماء و طعام و منام

فادخلي فيه و عيشي في سلام.

قالت الأسراب: لكن به حرية معتقلة.

أيها الصياد شكرا...

تصبح الجنة نارا حين تغدو مقفلة

ثم طارت حرة،

لكن أسراب الأنام حينما حدثها بالسوء النظام

دخلت في قفص الإذعان حتى الموت...

من أجل وسام[1].

يعقد الشاعر في هذه اللافتة مقارنة ما بين الحيوان و الإنسان ، حيث يشخص أسراب الحمام محولا إياها إلى إنسان ناطق، يتبادل أطراف الحديث مع الصياد الذي يحاول إغراءها بأن تعيش في قفصه ،لكنها تأبى ذلك لأنها ترفض أن تقيد حريتها ، و في مقابل ذلك يرضخ الإنسان بين يدي النظام، و لعل هذا الإنسان غير مكتمل الإنسانية ، ذلك أنه يضاهي الحيوان الذي استعار منه الشاعر لفظة الأسراب ، ليبين كثرة هؤلاء الذين يفضلون ممارسة العبودية على أن يعيشوا أحرارا.

في ظل هذه المقارنة ما بين الإنسان و الحيوان ، يسمو الشاعر بالحيوان إلى أعلى مدارك الكمال و النضوج ، يتجلى ذلك في الصورة التي تمثل جواب سرب الحمام (تصبح الجنة نارا حين تغدو مقفلة)، بينما يهوي بالإنسان إلى أدنى دركات النقص و الهوان ، و ذلك عندما تقبل أن تقتص حريتها ، يتجلى ذلك في الصورة (دخلت قفص الإذعان حتى الموت).

في لافتة "أبا العوائد" يهجو الشاعر شعراء البلاط ، و يحط من شأنهم ، فيقول :

قرأت في الجرائد

أن أبا العوائد

يبحث عن قريحة تنبح بالإيجار

تخرج ألفي أسد من ثقب أنف الفار

و تحصد الثلج من المواقد

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ،ص 223 .

ضحكت من غبائه

لكنني قبل اكتمال ضحكتي

رأيت حول قصره قوافل التجار

تنثر فوق نعله القصائد[1].

يبحث أبو العوائد الذي يرمز للحاكم صاحب العادات السيئة عن شعراء يزينون له أفعاله، و يصورونه في أبهى صورة ، و ذلك بمقابل مادي حيث (يبحث عن قريحة تنبح بالإيجار) ، و في هذه الصورة يشبه الشاعر هؤلاء الشعراء بالكلاب الذين استحضر لهم فعل النباح كقرينة تكشف عن وجههم الحقيقي، فيساويهم بالكلب الذي تبقى صفة النباح المستمر دون سبب لصيقة به، و كذلك هؤلاء الشعراء يطرحون بين يدي الحاكم قصائد المدح و الإعجاب بشخصه بكرة و عشيا طمعا في المال و العطايا. فيرتفعون بهذا الحاكم من مرتبة الحيوان الضعيف إلى مرتبة الحيوان المفترس ، و ذلك ما يتحقق في الصورة التالية (تخرج ألفي أسد من ثقب أنف فار).

و يتعجب الشاعر كيف لهؤلاء أن يصيروا الموقد باردا قي قوله (تحصد الثلج من المواقد) ، حيث يتحول الثلج في هذه الصورة إلى سنبلة تحصد من المواقد ، و هي استعارة تحيل إلى التناقض الحاصل ، فكيف لهؤلاء أن يطوعوا اللغة ليعجنوا منها قصائد تحول الطاغية إلى خليفة الله في أرضه. و لعل الموقد هنا يرمز لهذا الطاغية ، فالموقد يحيل على ارتفاع درجة الحرارة التي تلفح الوجوه، كما يشير كذلك إلى سرعة رد فعل الطاغية إذا ما اقترب أحد من عرشه أو أعلن الرفض و التمرد، فسرعان ما تصيبه ناره، و يحرق بفعل درجتها العالية، و بالتالي تتم تصفيته أو زجه في السجون.

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة، ص 211 .

و إذا كان شعراء البلاد يمدحون الحاكم ، فإن الشاعر يهجوهم عن طريق ذم أفعالهم ، و ذلك في قوله (تنثر فوق نعله القصائد) ،حيث ينزل بهذه القصائد عن طريقها جعلها ملقاة فوق نعل أبي العائد، و كأن هذه الأشعار ليس لها تلك القيمة التي يعتقدها هؤلاء.

و يقفالشاعر بين أطلال خيبته يصف مأساته و وحدته، ليواسي عن ذاته ، فصوته المدافع عن الحق أضحى وحيدا في غربته ، حيث يقول في لافتة "بين الأطلال" :

أضم في القلب أحبائي أنا

و القلب أطلال

أخدعني

أقول :لازالوا

رجع الصدى يصفعني

يقول : لا ... زالوا[1].

تتأرجح أسطر هذه الومضة الشعرية السريعة ما بين صورتين ، تحضر الأولى في قول الشاعر (أضم في القلب أحبائي) ، و تتمثل الثانية في قوله (رجع الصدى يصفعني) ، حيث تحمل الصورة الأولى رغبة الشاعر في التخلص من وحدته و شوقه للقاء أحبائه ، و بالتالي فهي تحمل كل الدلالات الإيجابية ، لكن سرعان ما تفجع الصورة الثانية هذا الهدوء و تلك الطمأنينة عبر فعل الصفع، ليبقى الشاعر وحيدا حبيس أفكاره و آلامه.

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة، ص 211 .

يواصل الشاعر الحفر في ذاكرة الماضي،عبر تصوير صدمات الذات الشعرية و آهاتها التي مارست سطوتها على شعره ، حيث يتحدث في لافتتة (حيثيات الاستقالة)عن إقالته من الصحيفة التي كان ينشر فيها أشعاره، إذ يقول في بعض الأسطر:

لا ترتكبْ قصيدةً عنيفة

لا ترتكبْ قصيدة عنيفةً

طبطب على أعجازها طبطبة خفيفة

إن شئت

أن تنشر أشعارك في الصحيفة .[1]

يشكل أول سطر في اللافتة صورة شعرية يحذر فيها الشاعر من قول الشعر العنيف الذي يُقصد من ورائه فضح النظام الفاسد في بلاده، فذلك يعد جريمة ترتكب في حق السلطة، و لذلك استحضر الفعل ترتكب مقرونا بأداة النهي، و قد شبه الشاعر القصيدة العنيفة بالجريمة أو الجنحة التي جاء بأحد لوازمها و هو الفعل (ارتكب) ، و نلاحظ أن هذه الصورة قد تكررت مرتين متتاليتين ، و كان الشاعر يرجو من هذا التكرار بيان عظيم الجرم الذي ارتكبه في حياته مما أوجب إقالته، كما يكشف هذا التكرار عن واقع الشاعر و معاناته مع الأنظمة الفاسدة ، إذا تمت إقالته مرتين ، مرة في بلده العراق، و مرة أخرى في الكويت.

و إن كان الشاعر يحذر من قول الشعر العنيف إلا أنه يقترح على القارئ نموذج الشعر الذي يرضي الطبقة الحاكمة ، و ذلك ما نلمسه في الصورة التالية (طبطب على أعجازها طبطبة خفيفة) ، إذ يجسم القصائد محولا إياها إلى شيء قابل للطبطبة، التي يقصد من ورائها التصرف في الشعر و لي عنقه لجعله قابلا للنشر

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة، ص 207 .

في الجرائد، ولاشك أن في هذا نوعا من المساومة التي يرفضها الشاعر، إذ أنه يأبى أن تقيد كلمته ، و يأبى إلا أن يرسلها حرة .

يواصل الشاعر سرد معاناته، عبر الشعر، حيث يرى فيه عزاءه الذي يواسي به آلامه، و يضمد بكلماته جراحه، كما أنه الملاذ الذي يفر إليه إذا اشتدت به الهموم، إذ يقول في لافتتة (الخل الوفي):

طول عمري

يركض القهر أمامي و ورائي

هو ظلي في الضحى

و هو نديمي في المساء

هو لي في الصيف حمارة قيض

و هو لي برد شديد في الشتاء

هو مائي

و هوائي

و غذائي

و ردائي

و فراشي و غطائي

ألف شكر أيها القهر

على هذا الوفاء

أنا لم ألق وفاء مثله

عند جميع الأصدقاء

أصدقائي

منذ أن طاف بي الموت بمنفاي

نفوا أنفسهم عني[1].

يتخيل القارئ بعد قراءته للعنوان أن الشاعر سيتحدث عن صديق تجسدت فيه كل معاني الأخوة، لكن الشاعر يصدم أفق انتظار القارئ، ليجعل من القهر خلا له يرافقه أينما حل، ولاشك أن القهر رمز لوحدة الشاعر و معاناته، و هو أيضا يعادل غربته ، لقد شخص الشاعر القهر محولا إياه إلى إنسان يمثل كل معاني الوفاء و الإباء، لكن هذا التشبيه تتصارع بداخله كل التناقضات و تتمثل بين يديه كلا المتضادات، فالقهر يعني الألم و الأسى و الحسرة، بينما الخل الوفي يشير إلى الصحبة و الصداقة و الوفاء المستمر الذي لا تنقطع حباله ، و تدوم أواصره، و هذا هو المعنى الذي يريد الشاعر تمثيله من خلال هذا التشبيه، فقد ضل القهر لصيقا به إلى درجه اعتباره في مرتبة الخل الوفي.

و قد عجت هذه اللافتة بالصور الشعرية التي يبين من خلالها الشاعر كيف أصبح القهر أنيس وحدة الشاعر،فهو ظله و نديمه و غذاؤه و رداؤه و فراشه و غطاؤه ، ويرى الشاعر أن هذا الوفاء لا يوجد له مثيل ، ذلك أن أصدقاءه قد تخلوا عنه ، و تركوه وحيدا في منفاه ، يصارع الموت و قساوة الغربة ، و ذلا ما يتجلى في قول الشاعر (أصدقائي منذ أن طاف بي الموت بمنفاي نفوا أنفسهم عني) ، و هنا يشخص الشاعر الموت ، محولا إياه إلى إنسان يطوف به و يتربص به ليقضي عليه.

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة، ص 120 -121 .

إن ما جعل الشاعر يعيش وحيدا بصحبة القهر هو رفضه المستمر لأن تسلب منه حريته، إذ أنه يعبر عنها في كل المناسبات ، و هذا ما نجده في لافتة " حرية" التي يقول فيها :

حينما اقتيد أسيرا

قفزت دمعته

ضاحكة:

ها قد تحررتُ أخيرا.[1]

تشكل هذه اللافتة صرخة الحرية ضد الظالم الذي يريد استعبادها، إذ تحدث الشاعر من خلالها عن شخص رفض الرضوخ و الانصياع مما جعل السلطات تسلب منه حريته، و تقتاده للأسر، لكن دمعته قفزت من عينيه ضاحكة مستبشرة، و صرخت في وجه الظالم قائلة: "ها قد تحررت أخيرا".

في هذه الومضة الشعرية يتحول السجن و الأسر إلى حرية ، و تغدو الدمعة الحزينة ضحكة تواسي صاحبها، حيث تنصهر المتضادات و تذوب في بعضها البعض ، و لعل الشاعر بهذا التناقض يحيل إلى الواقع و متناقضاته إذ أصبح اللص حاكما ، و امتلأت السجون بالشرفاء، بينما يبقى المجرمون الحقيقيون يعيثون فساد، و يواصلون تنفيذ خطط الفساد و هم طلقاء.

فالحرية الحقيقية في نظر الشاعر لا تستطيع أن تعيش حرة أبية، بل هناك من يسعى إلى تكبيلها و تقييدها ، لذلك اعتبر أنها بأسرها أضحت حرة، لأن هذا الأسر سيزيدها صمودا ، و سيملؤها تمردا و رغبة في المضي قدما نحو تحقيق أهدافها.

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة،ص111 .

و لعل هذه الحرية المغتالة هي ما يشي به العنوان في سياق قراءته المشتغلة على فضح الدلالة الكامنة ما بين أسطر الومضة التي يوحي ظاهرها بسلب الحرية ،لكن المتن الشعري و دواخل الكلمات تشي بالدلالة الحقيقية.

من المتناقضات التي تملأ لافتات مطر ، عقده لصفقة مع الموت، حيث يقول:

أيها الموت انتظر

و اصبر علي

فأنا لا وقت للموت لدي

و انأ لا وقت للعيش لدي

إنني يبنكما أجهل عمري

إنني منذ الصبا

أجري ، و أجري

ثم أجري و أجري،

و خطى المخبر من خلفي

و من بين يدي

رحمة الله علي[1].

يقف الشاعر في هذه الأسطر بين يدي الموت ، و يأمره أن ينتظر، و كأن الشاعر يريد تحقيق أهدافه قبل أن يخطفه الردى، و في هذا التصوير شيء من الغموض ، فمن غير المعقول أن نوقف الموت أو أن نطلب منه التراخي عن قبض الأرواح، لكن الشاعر يفعل ذلك ،فقد اختلط الموت بالحياة، و لم يعد الشاعر يميز

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 92.

الصواب عن الخطإ، و ذلك بسبب كثرة المخبرين الين ينقلون كل صغيرة و كبيرة، و يخلطون الحابل بالنابل و هم يوصون ما استرقوه من سمع للسلطات،مما يجعل أيدي النظام تفتك بالظالم و المظلوم ، و تشن آلة القتل على كل مخطئ أو مصيب.

و يسترسل الشاعر في القصيدمسترشد بالصورة الشعرية، حيث يلبس في لافتة (الوصايا) لباس الناصح المسترشد بطريق الحق إذ يقول:

عندما تذهب للنوم

تذكر أن تنام

كل صحو خارج النوم

حرام

و خذ الفرشاة و المعجون

و اغسل

ما تبقى بين أسنانك من بعض الكلام

أنت لا تأمن أن تدهمك الشرطة

حتى في المنام .[1]

تحمل الصورة (اغسل ما تبقى بين أسنانك من بعض الكلام) دلالة العنف و القهر الممارس في حق الشعوب، إذ تعد المعارضة جريمة تستحق العقاب، و هنا يصور الشعر الشخص الذي يهذي في منامه و يهلوس و هو في قبضة الشرطة لا يدري بأي تهمة يتم التحقيق معه.

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص93.

تتشابك الرؤى في الصورة الشعرية التي تقف على الظلم و التجبر ، كما تكشف عن واقع الإنسان العربي الذي يضل يصارع واقعه و يتهرب من الكلام خوفا من المخبرين الذينملؤوا الأرجاء و انتشروا في كل الطرقات، و هنا يقف الشاعر موقف الناصح المحذر، حيث يغدو الحلم هو الآخر ذنبا و معصية تستوجب العقاب في عرف الطاغية، لذلك يحذر الشاعر الناس من أن يهلوسوا في أحلامهم. و لعل هذه النصيحة تمثل صورة من صور العبثية التي يتخبط فيها المواطن المغلوب على أمره ، و ذلك في ضل الفتك بالحريات و اغتيال الكلمة في مهدها، فقد أصبح القتل شيئا عاديا .

تتجسد في لافتة (على باب الشعر) حقيقة تلك الأنظمة التي تشتري الذمم، و تهدد الحريات، و ذلك عندما يقف الشاعر على باب الشعر، و كأنه يطلب الإذن و المشورة، حيث يتم تفتيش الأحلام و عرضها على الحراس خوفا من أن تهدد مصالح النظام ، نظرا لكونها جريمة في عرفه ، فيقول الشاعر:

حين وقفت بباب الشعر

فتش أحلامي الحراس

أمروني أن أخلع رأسي

و أريق بقايا الإحساس

ثم دعوني أن أكتب شعرا للناس

فخلعت نعالي بالباب و قلت خلعت الأخطر يا حراس

هذا النعل يدوس و لكن هذا الرأس يداس[1].

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة ، ص9.

تمتلئ هذه اللافتة بالاستعارات التي تنحرف بالصورة عن معناها الحقيقي، لتربطها بعالم الشاعر المليء بالتناقضات، كما تنفتح على الواقع و متغيراته، حيث لا يمكن للشعراء أن يصدحوا بصور الرفض و التمرد، بل عليهم أن يعرضوا أشعارهم و أحلامهم على الحراس، و هنا يصور الشاعر الحرية واقفة ما بين حراسها لا يسمحون لها أن تخرج من سجنها لأنها تعد تعديا على حدود السلطنة و الحكم، و هذا ما يرفضه الشاعر، فغرضه من هذا التصوير الوقوف على الواقع المخزي الذي تهيش فيه الشعوب المستسلمة لمغتصبي حريتها.

تتجلى صورة الرفض و التمرد الذي يحاول الشاعر الترويج لها في صورة الاعتراض على الحراس الذين أمروه أن يخلع رأسه ، إلا أن الشاعر أبى ذلك ، نظرا لكون الرأس رمزا للحياة و الاستمرار ، و إزالته تعني الموت و الفناء ، لذلك يقترح عليهم نزع نعله عوضا عن رأسه، و لاشك أن النعل يرمز لكل المعاني السلبية التي يجهلها الحراس ، فهو يعادل الرضوخ و الاستعباد، كما انه يعني الانكسار و الذل لأنه يُداس و يهان كلما تم لبسه ، لذلك يوافق الشعر على التخلي عنه.

و حتى يكتسب الشاعر موافقة الحراس عكس وظيفة الحذاء ،و حوله إلى شيء يدوس في إشارة إلى الممارسات اللامشروعة من طرف الحكام المستبدين الذين يقصدهم من قوله (هذا النعل يدوس) ، ذلك أنهم يدوسون على الحريات و يعتقلون الأحرار، و يسنون كل قوانين الظلم التي تهدد حياة الشعوب .

تشتغل هذه اللافتة على فضح الواقع ، إذ يستخدم الشاعرأسلوب الاقناع و محاولة إغراء الحراس من أجل أن يسرب أفكاره ، و هنا تتجسد شعرية الرفض في صورة تلك الحرية المقنعة التي تتخذ من الكلمات نقابا تستر به فتنة الكلمة و عنفوانها الذي يأبى التقييد.

و إذا كان الشاعر في هذه اللافتة يطلب نزع نعله عوضا عن رأسه ، فإنه في لافتة أخرى يقرن هذا النعل بأصحاب المراتب العليا في الدولة فيقول:

صحت من قسوة حالي:

فوق نعلي

كل أصحاب المعالي

قيل لي:عيب

و كررت مقالي

ثم لما قيل لي :عيب

تنبهت إلى سوء عباراتي

و خففت انفعالي

ثم قدمت اعتذارا

.. لنِعالي[1]

تشتغل هذه اللافتة على صورتين ، الصورة الأولى (فوق نعلي كل أصحاب المعالي) ، و الغرض منها المساواة بين النعل الذي يرمز للذل و الانكسار و فقدان الهيبة ، و بين أرباب النظام الذين يمثلون علية القوم و أرفعهممنزلة، و في هذه المقارنة ما بين شيء وضيع و هيئة عليا تعمل الصورة على الانحراف بالكلمة من دلالتها المعهودة إلى فضاء الخيال الواسع الذي يستعين بالتكثيف الذي يجعل المتلقي يعمل فكره من أجل الوصول إلى كنه المدركات و الدلالات التي تختزن في قلب الصورة الشعرية، إذ أنها "لا تهدف إلى أن تقرب دلالتها من فهمنا ، و لكنها تسهم في خلق أدراك متميز للشيء ، أي أنها تخلق رؤيا و لا تقدم معرفة. إن ما يهم المتلقي ليس ما كان عليه الشيء ، و إنما اختيار ما سيكون عليه"[2].

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص71.

[2] ـ أحمد يوسف،القراءة النسقية، سلطة البنية و وهم الحداثة، الدار العربية للعلوم،بيروت،لبنان،ط1،دت،ص95.

أما الصورة الثانية فقد قفل بها الشاعر لافتته (قدمت اعتذارا لنعال) ، و هي تحمل مزيدا من الإهانة ،ذلك أن الشاعر يرى أن أصحاب المعالي لا يرقون حتى لأن يتساووا بنعاله، و لذلك شخص هذه النعال و تصورها إنسانا يعتذر منه .

و إذا كان الحلم جريمة تستحق العقاب ، فإن التفكير هو الآخر أيضا جنحة و ذنب يجب عقابه ، و هذا ما نستشفه من لافتة (التهمة) التي يقول فيها:

كنت أسير مفردا

أحمل أفكاري معي

و منطقي و مسمعي

فازدحمت

من حولي الوجوه

قال لهم زعيمهم: خذوه

سألتهم : ما تهمتي ؟

فقيل لي : تجمع مشبوه[1].

يحول الشاعر في المشهد الأول من اللافتة الأفكار إلى شيء يُحمل و يترافق معه في طريقه، لكن فجأة و في غمرة من الشاعر و أفكاره ، تتم مباغتة الشاعر و يقبض عليه، لتتحول الأفكار في المشهد الثاني إلى إنسان يمارس التجمعات المشبوهة، و هذا ما يهدد مصالح النظام في بلاد الشاعر.

تتمحور هذه اللافتة حول الأفكار التي تمثل بؤرة الدلالة و مركز تحولها ، فهي في نظر الشاعر شيء عادي يحق له أخذها معه، لكنها في نظر النظام لا تستحق الحياة و الاستمرار ، و قد تجاوب إيقاع اللافتة مع دلالات الأفكار، إذ تميز في

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 11.

المشهد الأول بالهدوء الذي تشوبه الراحة و الطمأنينة ، لكن سرعان ما تحول هذا الهدوء إلى انفجار خلخل دلالة الراحة إلى دلالة القلق و الخوف و الاضطراب عندما صارت الأفكار معادلا للتجمعات المشبوهة، و هنا نلحظ كيف تؤثر الصورة الشعرية في دلالة الشعر، و هذا ما يؤسس لشعرية الفجوة التي تعمل على خلخلة البنية السطحية و العميقة للعمل الفني.

و يصور الشاعر معاناة الشعوب و مآسيها و أحلامها الضائعة بين أيدي الأنظمة الفاسدة ، حيث يقول في لافتة (الحبل السري):

أدري بأن النار

موقدة من حطب الفقر

ليدفأ الدولار

أدري بأن الثأر

سحابة تحبل بالأعذار

سيزأر الرعد و لكن بعده

ستهطل الأمطار

صمنا مدى الدهر

و صومنا ظل هو الإفطار[1].

لقد تم إشعال النار في نظر الشاعر من حطب الفقر ، و هو يقصد من ذلك أن الثراء و النعيم الذي يرفل فيه الحاكم و أعوانه مصدره تعاسة الشعب و فقره ، فقد تم أكل حقه ، و أخذت منه أملاكه و نهبت ثروات بلاده لتصبح من حق عملاء النظام و أعوانه ، و بعد احتلال العراق تمت مرة أخرى السيطرة على نفطه ، حيث

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 13 .

أشار الشاعر إلى الدولة الغازية في الصورة (أدري بأن النار موقدة من حطب الفقر ليدفأ الدولار) ، و نلاحظ أن الصور الشعرية تعمل في هذه الأسطر على سرد مآسي الشعوب و محنها ، و فضح الواقع الذي يحيل على انهيار الذات و تجاوبها مع مجريات الأحداث ، و كأن الشاعر يريد من هذا التصوير جعل المتلقي يشاركه أحزانه و يتقاسم معه معاناته التي هي قاسم مشترك بين الشعوب المنهوبة ثرواتها ،و بعد هذا النقل المباشر للواقع و أحداثه ينتقل الشاعر بالقارئ إلى ضرورة الانتقام ،لكنه يرى أن الخزي و الذل الذي برك على القلوب يحول دون ذلك ، و لهذا كانت الصور الشعرية الموالية تحمل شيئا من التأسف و البكاء على حال الشعوب (أدري بأن الثأر سحابة تحبل بالأعذار ، صومنا ظل هو الإفطار). و بالتالي فإن الأخذ بالثأر من الدولة المحتلة ضل حبيس القلوب ، بل و تواطأت الحكومات الجديدة معالمحتل .

يواصل الشاعر في الأسطر الموالية من اللافتة التحدث عن أمريكا و فسادها الذي طال و استفحل ، و امتدت يده إلى أقصى مكان ، بل و تبنت أمريكا الكيان الصهيوني الذي وضعه الشاعر في صورة الفتاة اللقيطة التي لا أهل لها ، فيقول:

لقيطة

فمالنا نختلق الأعذار

في السر و الجهر

و نرتدي نيابة عن أمها

كل ثياب العار

و ما لنا نعيش في جهنم

و أمها في جنة تجري

من تحتها الآبار

لا ترجموا زانية ثابتة العهر

بل وفروا الأحجار

لحبلها السري[1].

في صورة الشاعر المتمرد يدعو مطر إلى قطع التأمين و كل صور المساندة و المساعدة للكيان الصهيوني من طرف أمه بالتبني ، و التي يرى أنه لفرط وقوفها في صفه و دعمها لقراراته الظالمة أصبحت كأمه الحقيقية التي ربطها به حبلها السري، لذلك كانت الصورة في خاتمة اللافتة تحمل دعوة للانتقام من الدولة المباركة لجرائمالكيان الصهيوني و هي أمريكا ، و ذلك ما نلمسه في قوله: (لا ترجموا زانية ثابتة العهر بل وفروا الأحجار لحبلها السري). و تبدو الصورة هنا مشحونة بدلالات التناقض و الغموض ، حيث يدعو الشاعر إلى رجم الحبل السري، الذي هو في الحقيقة مجرد قناع لغوي استعان به الشاعر لأن انفعالاته و عواطفه هي التي تقوده إلى نسج مثل هذه الصور التي تجاوبت مع تأزمات الشاعر النفسية مما جعلها صورا عميقة الدلالة اصطبغت بصبغة الشعرية من خلال امتزاجها بتجارب الشاعر التي غذتها انفعالاته ، فمن المعلوم أن "الذي يعطي للصورة فاعليتها ليس حيويتها كصورة، بل كونها تمثل حادثة نوعية ترتبط بإحساس الشاعر، ذلك أن الصورة تنقل إلينا انفعال الشاعر أو تجربته الشعرية"[2].

و يشتغل الفضاء الشعري في لافتة (ما أعب الكلام) على استدعاء أسلوب الرثاء، سواء عبر رثاء الأمة العربية تأسفا على ما آلت إليه، أو رثاء رفيق دربه ناجي العلي إليه،الذي كتب قصيدته مخلدا لذكراه، فيقول:

سأبدل القلم الرقيق بخنجر

---

[1] ـ أحمد مطر،الأعمال الكاملة ، ص 13 .

[2] ـ طالب خليف جاسم السلطاني، الصورة الشعرية عند الشاعر أدونيس، مجلة كلية التربية الأساسية، جامعة بابل ، العراق،العدد9، أيلول،2012،ص 8 .

و الأغنيات بطعنة نجلاء

و أمد رأس الحاكمين صحيفة

لقصائد سأخطها بحذائي

و أضم صوتك بذرة في خافقي

و أصمهم في غابة الأصداء

و ألقن الأطفال أن عروشهم

زبد أقيم على أساس الماء

و ألقن الأطفال أن جيوشهم

قطع من الديكور و الأضواء

و ألقن الأطفال أن قصورهم

مبنية بجماجم الضعفاء[1].

لقد ضاقت السبل بالشاعر و ملأت الأزمات حياته، فهو يتخبط في ظلمات واقعه المرير، و يحاول أن ينتقم من هذا الواقع المخزي ، لذلك نلاحظ نوعا من العنف و الانتقام الذي ظهرت آثاره في الخطاب الشعري، إذ تبدو نبرة الغضب و التمرد بادية على الصور الشعرية التي شحنها الشاعر بالطاقة السلبية التي ملأت حرارتها جسده، فهم إلى أشعاره لينقلها عنيفة ، من ذلك قوله(أمد رأس الحاكمين صحيفة لقصائد سأخطها بحذائي) ، إذ يتخيل الشاعر نفسه و هو يكتب قصائد لمدح الحكام بحذائه ، إذ عوض القلم بالحذاء ، ذلك أن القلم رمز للاستمرار فهو روح العلم و معينه الذي لا ينضب ، بينما يمثل الحذاء كل مظاهر الانحطاط و الانكسار ، لذلك فهو الوسيلة المثلى التي يراها الشاعر مناسبة لخط قصائد المدح ، ولاشك أن هذه

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 37.

الاستعارة بعيدة كل البعد عن الحقيقة و الواقع ، فمن غير المعقول أن نرى حذاء يستعمل للكتابة ، لكن الشاعر تعمد استعمال هذه الصورة المغرقة في الغموض و الغرابة ليكشف عن نار الغضب التي اشتعلت في وجدانه ، و لذلك جاءت هذه الصورة مشحونة بمشاعر الشاعر التي يشوبها القلق ، و تملؤها الرغبة في تغيير الواقع ، و إن كان ذلك باستعمال العنف.

كما أن الشاعر يعد صديقه أن يواصل طريق الكفاح ، و أن يحمل مشعل النضال نيابة عنه ، و هذا ما نلمسه في الصورة (أضم صوتك بذرة في خافقي) ، حيث يشخص الشاعر الصوت ، و يحوله إلى إنسان يعانقه ،كما أنه بشيئه و يحوله إلى بذرة ، و لاشك أن البذرة تعني الخصب و النماء و هي معادل لاستمرارية الحياة و تواصلها ، ذلك أنها ستؤتي أكلها عندما تتحول إلى ثمرة تعود بالنفع على الناس ، كذلك هو صوت صديق الشاعر سيتحول في نظره إلى صرخة قوية تزمجر في وجوه الجبابرة ، و تمسح الظلم الغبن عن وجوه الضعفاء.

لقد اشتعلت نار العنف و الانتقام و اشتدت حرارة الغضب في صور الشاعر التي شاركت هي الأخرى في صنع خطاب التمرد و الثورة في هذه اللافتة التي هي امتداد للافتات السابقة ،و من صور الغضب و الثأر اللغوي فضح الشاعر لسياسة الحكومات ، و ذلك بفتح عقول الأطفال الصغار و كشف الحقائق المستورة أمام أعينهم ، يتجلى ذلك في الصور التالية:(ألقن الأطفال أن عروشهم زبد أقيم على أساس الماء،جيوشهم قطع من الديكور و الأضواء ، قصورهم مبنية بجماجم الضعفاء) ، و هي صور مليئة بالتناقض و البعد القائم ما بين العلاقات التي تربطها، حيث تعمد الشاعر تشبيه عروش الحكام بالزبد الذي يرمز للعدم و الفناء ، كما أن تصوره لقصور مبنية بالجماجم يحمل بعدا ميتافيزيقيا، حيث يتعمد الشاعر جعل القارئ يعيش في عالم التناقض و العبثية ، فهو يتجاوز الواقع إلى أفق الخيال الواسع الذي يسمح له بنسج علاقات لا منطقية ما بين الدوال ،و لعل هذه التناقضات

و تكرر صورة الموت و القتل في هذه اللافتة يشير إلى حالة الفزع و فقدان التوازن التي سكنت الشاعر إثر فقدانه لصديقه .

يحاول الشاعر بهذه الصور الكابوسية أن يسكن عذابات ذاته ، و أن يخمد وجع جوارحه ، فلاذ بالكتابة يتماهى مع فضاءاتها المفتوحة ، ليعانق خياله الواسع خلجات نفسه التي سكنتها الظلمات و ملأتها الأحزان و غمرتها الأشواق للقيا صديقه الذي خطفته أيدي الغدر و الخيانة.

و يستأنس الشاعر بالطبيعة،حيث يعتبرها مصدر إلهامه عندما يستعير منها بعض الصور التي تتصارع في خياله و تتسابق لتضفر لها بمكان في أشعاره، حيث يقول في اللافتة التي أبن فيها صديقه الراحل :

سأظل أكتب في الهواء هجاءهم

و أعيده بعواصف هوجاء

و ليشتم المتلوثون شتائمي

و ليستروا عوراتهم بردائي[1].

تغلب النزعة الرومانسية التي تستنجد بالطبيعة على هذه الأسطر، و الشاعر هنا يحاول أن يتجاوز السوداوية التي ملأت قلبه إثر المصاب الذي ألم به، و لذلك تغلف خطابه بغلالة من الشتات و التيه الذي يظهر من خلال تشتت الرؤيا في الصورة (سأظل أكتب في الهواء هجاءهم) ، إذ ينتقل الشاعر بالقارئ إلى المجهول، و ذلك عندما يعتبر الهواء فضاء ورقة يكتب على بياضها قصائد الغضب و التمرد، و يخط على صفحاتها ثورة الهجاء التي تأبى أن تسير على قوانين الواقع و تتحدى النظام السائد، و تتجاوز سلم القيم المتعارف عليها لتصبح ثورة تتخذ من الطبيعة مؤنسا لها.

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة، ص39.

لقد تجاوبت صورة الشاعر مع ثورته ، فمثلما يمثل هذا الهجاء ثورة و رغبة في التمرد و رفضا للخضوع و الخنوع ، كذلك مثلت الصورة رفضا للمنطق و قوانين اللغة، و ذلك من خلال خلق علاقات لا منطقية ، على غرار اعتبار الهواء صفحة للكتابة. و هنا تتجلى شعرية اللغة التي تعتمد على التكثيف و المناورة الدلالية كأسلوب جديد يتفاعل مع معطيات الحداثة التي ترفض القوالب الجاهزة و الموروثة، لتغور في أفق الخيال الواسع، و تنسج علاقات جديدة.

إن الصورة في لافتات الشاعر أحمد مطر تنسحب على ذلك الخطاب الفني المغلف بالبساطة و الأسلوب اليومي، لكنها في الحقيقة حاملة لهموم الشاعر الذي حمل على عاتقه مهمة الدفاع عن قضياه بالقلم، مما جعل الصور الشعرية تنفتح على مداخل الشاعر النفسية، كما أنها فضحت معاناته و إن كان يدعي القوة و الشجاعة ليواجه بها الأنظمة الفاسدة، إلا أن أثر هذا الظلم و مخلفات التهجير و النفي التي طالته ظلت تسكن وجدانه ، مما جعلها تتسلط على خطابه الشعري، من ذلك قوله :

يا شعري

يا قاصم ظهري

هل يشبهني أحد غيري؟

في الهجرة أصبحت مقيما

و الهجرة تمعن في الهجر

أجري

أجري

أين أصبح غدا؟

لا أدري.

هل حقا سأصبح

لا أدري .

هل أعرف وجهي[1]

من فرط وحدته ، و من شدة لوعته يشخص مطر الشعر ، و يعتبره أنيس وحدته بالرغم من أنه قاصم ظهره، فبسببه تم نفيه ، و بقي يتجرع مرارة الغربة و الهجرة،و لعل تشخيص المعاني و المجردات من الخصوصيات الفنيةالتي تخلق عنصر الشعرية في العمل الفني، حيث نجد هذه التقنية بارزة في اللافتة ، كما في قوله (الهجرة تمعن في الهجرة) حيث يشخص الهجرة ، و يعدها إنسانا يتمتع بحاسة البصر و نعمة البصيرة ، حيث أن " ما يفجر شعرية الخطاب ليس الاعتماد على الخطاب المجازي، لكنه الاستخدام المتوالي للجمل التقريرية التي تتشكل عبر علاقات نصية تهدف إلى التقاط الشعرية الكامنة في أشياء الوجود من حولنا و تعتمد شعرية الكل و ليس الأجزاء ، فهو تناول بصري مشهدي لعالم القصيدة و يتكئ على تجسيد و تشخيص المجردات"[2].حيث يبدع الشاعر في أنسنة الطبيعة و تشخيص المجردات ، كما يتفنن في تشييئها ليصوغ منها صورا شعرية وفق علاقات جديدة لم تألفها أذن المتلقي ليقف مندهشا أمام تميزها و فرادتها.

و نلاحظ أن الصورة الشعرية في اللافتة قد اقترنت بالسؤال،الذي يمثل بحث الشاعر الدائم عن الحقيقة ، كما ينفتح على ضياع الشاعر في سراديب المنفى و غياهب الغربة، يقف أمام نفسه يسائل شعره، و يتقاسم معه شعور الوحدة و الضياع في عالم اللاأدرية ، حيث يتجاهل نفسه و يغور في بحر خياله ليضيع ذاته التي

---

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة ،ص 149 .

[2] ـ أماني فؤاد،تحولات الصورة الشعرية في قصيدة ما بعد الحداثة، مجلة الكلمة ، العدد 35، نوفمبر،2009،مقال نشر إلكترونيا بالموقع: www .alkalimah .net

تجرعت مرارة الضياع و البؤس، و التي شربت من كاس الأسى و الحزن، و بين البحث عن إجابة للسؤال يضيع الشاعر وجهته:

لا أدري.

كم أصبح عمري؟

لا أدري.

عمري لا يدري كم عمري

كيف سيدري؟

من أول ساعة ميلادي

و أنا هجري[1].

يواجه الشاعر غربته، و يتخبط في ظل سؤال البحث عن الهوية و الذات، و يظل يتساءل ليترك صدى السؤال يكرر نفسه، و " هذا هو قدر الشاعر، أن يظل يبحث عن إجابة لسؤال طرحه بنفسه و على نفسه أولا و أخيرا، هذه غاية الشعر الحديث، و التي هي إثارة السؤال، فالشاعر المعاصر لا يعي ما يكتب لأنه لا يريد من وراء كتابته التأثير في أحد، لأن النص هو الوحيد الذي يريد لنفسه هذه المهمة"[2].

في ختام اللافتة يبدو ذلك الفراغ الهيولي الذي يترك للمتلقي مهمة البحث عن الدلالات التي تختزن جوف القصيدة، و قد بدأت دلالات هذه الفراغات المتعمدة تتضح من خلال الاستعارة (عمري لا يدري كم عمري)، حيث يتخيل الشاعر أن عمره يخاطب نفسه ، و كأن الشاعر يختزل من خلال هذه الصورة الاستعارية زمنين مختلفين، و يقف ما بينهما مسائلا ذاته، و كأنه يقف على نفسه و هو في

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة ، ص 150 .

[2] ـ محمد كعوان، شعرية الرؤيا و أفق التاويل، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،ط1،2003،ص30.

حضن وطنه، ليقف مرة أخرى على نفسه و هو يتجرع مرارة الغربة و المنفى. و في ظل هذا التقلب، و بين يدي هذا الشتات الذي ملأ حياة الشاعر ضاعت هويته ، و ضاعت معها الهوية العربية التي انسلخت عن ذاتها، و هي تبحث عن أصل وجودها في غيرها.

2 ـ التشكيل الجمالي للصورة الشعرية:

تــغور الصورة الشعرية في عمق الأشيـــاء، فتنتخب منها ما يحقق شعريتها، و تسير معها لتطفو فوق سطح الإبداع الفني كنموذج ساحر ، يعول على فتنة القارئ و إثارة دهشته، و لذلك فهي لا تتشكل من مجرد علاقات عادية ، لكنها تستضيء في طريق تشكيل هذه العلاقات بعناصر أخرى تساهم في تكوينها و خلقها، و إخراجها من حدود العادة و المألوف إلى شعرية الانفتاح و الرؤيا المتجددة.

أ ـ أثر المكان في تشكيل الصورة الشعرية:

يمثل المكان ذلك الموقع الجغرافي و الحيز الذي تُسرد من خلاله الأحداث، و تتحرك ضمن حدوده الشخصيات لتتفاعل مع مواقفها الدرامية ،و لتعانق ذكريات الماضي عبر المكان، فهو الفضاء الذي يطل من خلاله صاحب النص ليعرض تفاصيل قصته التي تنطوي على أسرار و مختزنات دفينة يأبى الناص إلا أن يستأنس بالمكان كبعد فني ليقتحم من خلاله عذرية الكلمة ، و التي بمجرد إطلاقها ستغدو إشارة حرة عائمة في فضاء الدلالة ، و ذلك ضمن الفضاء كمكون جمالي يضفي على العمل أبعادا دلالية أخرى غير تلك التي تطفو على سطحه. فالفضاء الشعري هو " الأفق الذي يمتد فيه خيال المبدع أو الرؤية العامة التي يرى بها عمله الشعري حين يبدع ، أو الرؤيا التي يحلم فيها بفنه ، من أجل فنه لما يكون محكوما باللحظة المفعمة بالقلق و النشوة في آن واحد "[1].

[1] ـ محمد كعوان، شعرية الرؤيا و أفقية التأويل، ص 27.

و إذا كان المقابل اللغوي للمكان هو الموضع[1]، فهذا لا يعني أنه مجرد وصف لأبعاد جغرافية و هندسية يلجأ إليها الأديب من أجل ملء بياض الصفحات ، ذلك أنه ينساب في مخيلة المتلقي و يجعلها تتجاوب مع المكان الشعري المقصود لترسم عنه صورة أحرى تتداعى مع الماضي لتحيل إلى الذكريات المخزنة في ذهنه ، فمسعى الشاعر من توظيف المكان يكمن في خلق أنموذج فعلي لهذا المكان في ذهن المتلقي ، فتتصارع بموجبه الأحداث و تتشكل الدرامي الذي سينتقل من المكان الواقعي إلى المكان التخييلي .

و باختصارتعرف سيزا قاسم المكان بقولها : هو الإطار الذي تقع فيه الأحداث"[2]، فهو مسرح الصراعات و التقلبات و الاختلافات ، كما أنه الفضاء الذي يطل مـــن خلاله الكاتب على النص، و ذلك باقتراح شخصيات خيالية تحتك بالمكان ، و تتفاعل معه ليتولد من خلال ذلك الاحتكاك فضاء يختلط فيه الواقع بالخيال.

و الحقيقة أن المكان الوطن هو السلم الهرمي الذي تتجذر منه بقية الأمكنة ، فقد وجد فيه الشعراء متنفسهم و ملاذهم بعد أن هجروا الأطلال و الوقوف عليها ، كون هذه الوسيلة متعلقة بالبيئة الجاهلية و متطلبات الحياة آنذاك ، و التي كانت مبنية على الحل و الترحال ، مما جعل الشعراء يقفون على الإطلال للبكاء على الأحبة، منطلقين من المكان كلبنة أولى من لبنات البناء الشعري.

و يشكل الوطن في لافتات أحمد مطر صورة الحلم و الغياب و البعد ، كما أنه قد يكون الطلل الذي يقف عند أعتابه يبكيه، فقد غادره بلا رجعة ، و ظل صداه يتردد في خاطره، لتتكرر معه كل صور الحزن و التنكر ، فهذا الوطن الذي يمثل مرتع الصبا قد تنكر للشاعر ، و اعتبره عدوا ، لذلك وقف الشاعر وحيدا يناجيه كما يناجي الشاعر الجاهلي أهله الضاعنين عن المكان ، فيقول مطر:

---

[1] ـ أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد 13، دار صادر، بيروت ، لبنان، ط4 ، 2005، ص113.

[2] ـ سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر،دط،1984،ص76.

أيها الناسقفا نضحك على هذا المآل

رأسنا ضاع فلم نحزن

و لكنا غرقنا في الجدال

عند فقدان النعال

لا تلوموا

"نصف شبر" عن الصراط مال

فعلى آثاره يلهث أقزام طوال

كلهم في ساعة الشدة ..أبائر غال

لا تلوموه

فكل الصف أمسى خارج الصف

و كل العنتريات قصور من رمال [1].

لا يظهر المكان في السطرالأول من اللافتة بصفة بارزة لكن سياق الحال يشير إليه و يحيل عليه ، فالوقوف يفرض مكان و فضاء معينا تطؤه الرجل، و عوضا من أن يبكي الشاعر على مآله و أحزانه و مآسيه مقتديا بأسلافه من شعراء المعلقات على غرار امرئ القيس صاحب البيت الشعري:

قفا نبكي من حبيب و منزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل[2]

يقف داعيا الناس إلى الضحك ، بالرغم من تكاثر همومه و اشتدادها ، و هي مفارقة تتخذ من المكان نموذجا للتسلية بعد أن كان معادلا للبكاء، و تتأتي بقية الأسطر

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ،ص 268.

[2] ـ امرئ القيس، ديوان امرئ القيس، تحقيق:محمد أبوالفضل إبراهيم،دار المعارف،القاهرة،مصر،ط4، 1984 ،ص8.

تباعا لتحيل على الفوضى التي عمت الأرجاء، و لتكشف على خراب العقول و تشتت الفكر من خلال الإحالة إلى المكان الذي تجري فيه الجدالات العقيمة البتراء.

و يتشبث الشاعر بالمكان عندما يذكر العنتريات (و كل العنتريات قصور من رمال) ، فقد سلبت من عنتر قوته و صلابته، و أخذت منه شجاعته و عنتريته، و لاشك أناستحضار شخصية عنتر في هذه اللافتة يذكرنا بالأمكنة التي خاض فيها هذا معاركهو حروبه ، فصورة عنتر ارتبطت بالقوة و الشجاعة التي حصل عليها من معاركه و مواجهاته في ساحات الوغى، لكن هذه الشجاعة تلاشت و اندثرت، و لم يبق منها سوى الذكريات أن ليربطها الشاعر بصورة الرمل الذي يحيلنا على الصحراء القاحلة التي لا تنبت نبتا و لا شجرا.

لقد حرك المكان أحداث اللافتة، و تصارعت بموجبه الشخصيات، إذ جعلنا الشاعر من خلاله نتجول بين مكانين أحدهما يحيل على حاضر و واقع الشاعر المليء بالصراعات و التناقضات و الذي كثر فيه أشباه الرجال ، أما المكان الآخر فقد غار من خلاله الشاعر في الذاكرة الجماعية للأمة العربية و التي تزخر بالبطولات و الأمجاد التي لم يبق منها سوى الذكريات.فقد جعل المكان بتجاذباته التاريخية الذاكرة تنفتح على الماضي لتشكل عنه صورة ذهنية تناقض الحاضر و مجرياته ، فالحيز الأدبي كما يسميه عبدالملك مرتاض "ينهض على استعمال حاسة البصيرة ، و ملكة الخيال ، و حركة الذهن جميعا"[1].

في اللافتة نفسها يواصل الشاعر سكب آلامه و معاناته التي اتخذت من جسد القصيدة مأوى يسكن إليه ، و يضع بين يدي جراح وطنه التي سكنت جسده ليذوب الشاعر في الوطن و يحل فيه فكانا واحدا ، و قد اختزلت ذاكرة الشاعر كل مآسي و هموم الوطن لتبوح بها في لافتاته التي تمثل صوت الشعوب المظلومة و صداها الذي ظل يتردد في ربوع البلاد العربية.

[1] ـ عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية،بحث في تقنيات السرد،دار الغرب للنشر و التوزيع، وهران، الجزائر، دط،دت،ص 209.

إن الوطن بالنسبة للشاعر هو الألم و هو الحزن ، و هو صورة للمزيد من الإعراض و الصد ، إذ يقول في اللافتة نفسها:

أيها الناس

لماذا نهدر الأنفاس في قيل و قال؟

نحن في أوطاننا أسرى على أية حال

يستوي الكبش لدينا و الغزال

فبلاد العرب قد كانت و حتى اليوم لا تزال

تحت نير الاحتلال

(من حدود المسجد الأقصى ...إلى) البيت الحلال[1]

يمثل الوطن الدفء و الحنان و السكينة ، لكنه بالنسبة للشاعر السجن الذي يقيد جناحيه ، فقد ذاق فيه مرارة الحرمان و الذل ، لأنه تم قص جناحيه فيه ، و وجهت له أصابع الاتهام و تم تهديده بالتصفية و السجن لأنه يشكل خطرا على الحاكم ، هذا ما جعله يعتبر الناس في الوطن أسرى ، و قد وظف الشاعر هنا الضمير الجمعي (نحن) ليبين أن المعاناة مشتركة، فالظلم في وطنه يشمل الجميع، فهم سواسية في تنفيذ الأحكام الظالمة و الجائرة، و لذلك استخدم العبارة(يستوي الكبش لدينا و الغزال) ، إذ انتقل من المكان الوطن إلى المكان الطبيعة، و كان قانون الغاب هو السيد في وطنه حيث يسود حكم القوي على الضعيف، و يتم نهش الأجساد و التضحية بها دون أدنى سبب.

لعل هذا القانون الوحشي الذي يطبق في البلاد العربية هو ما جعل الشاعر يقدر أنها لاتزال تحت أثر الاحتلال من طرف أنظمتها الظالمة المستبدة في رأيه، و لذلك

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 269.

يستحضر المكان المسجد الأقصى ليفصل بنقاط على بياض الورقة بينه و بين البيت الحلال الذي هو قناع شعري للسعودية، ليبن من خلال هذه المقارنة أن الاحتلال واحد لكن الصورة و الطريقة التي يتم بها مختلفة حسب المكان.

في لافتة "أين المفر" ، يواصل الشعر الحديث عن الوطن المأساة ، فيقول :

المرْء في أوطاننا

معتقل في جلده

منذ الصغر

و تحت كل قطرة من دمه

مختبئ كلب أثر

بصماته لها صور

أنفاسه لها صور

أحلامه لها صور

المرء في أوطاننا

ليس سوى اضبارة

غلافها جيد بشر

أين المفر؟

أوطاننا قيامة

لا تحتوي غير سقر[1].

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 47.

من صورة السجن و الوطن الواقع تحت أثر الاحتلال ، يتحول الشاعر بالوطن إلى صورة الوطن الموت، و الوطن في نظر الشاعر ليس واحد بل هو أوطان، ذلك أن صورة المعاناة تتكرر في ربوع البلاد العربية، و يستجيب الشاعر في هذه الأسطر الشعرية لنداء قلبه المليء بمرارة الغربة و نار الشوق الممزوجة بالانتقام و الثأر، حيث أن الرأي المعارض و الرفض ممنوع في أوطانه ، لكنه هنا و في صورة الشاعر الثائر ، يعكس تلك الصورة الإيجابية التي ارتسمت في الأذهان عن الوطن الدافئ، ليشير إلى أن هذا الوطن قابع تحت قبضة اللصوص الذين يندس مخبروهم في كل الأمكنة يسترقون السمع، و لذلك اشتغلت الصورة الشعرية (المرء في أوطاننا معتقل في جلده منذ الصغر) على الانفتاح على دلالة المكان السلبية ، فالوطن مكان يساوي الأسر و كبح الحريات في نظر الشاعر، حيث عملت الصورة الشعرية على التأسيس لهذه الدلالة السلبية، إذ أنها "تتدخل في تشكيل المكان الجغرافي و إعطائه ملامحه و صوره شعريا، بل إنها تتدخل في تشكيل النص ككل، و في تركيبه لتساهم مع جملة من العناصر الجمالية الأخرى في بلورة النص الشعري"[1]. لقد أصبح المكان الوطن معادلا للمكان السجن، فقد جعل الشاعر يتجاوب مع معطيات الوحدة و الغربة التي تشير إلى السجن الذي هو مكان مغلق يوحي بالنفور و ضيق الرؤيا و أحادية الفكر ، كما أنه قد يكون مكانا للهدوء ، تغشى فيه السكينة المسجون ، فتملي علي وحدتن الرغبة في البوح الشعري ، فيكون ثورة و انتقاما ، ذلك أن "عملية الإبداع داخل السجن ، هي دائما محاولات لنسف المكان، و فتق حدوده، و تجاوزها، فكل بيت يتغنى به الشاعر، إنما هو"مشروع "projet"- في عرف الوجوديين - ليحقق من خلاله" أناه" خارج الموقف المحاصر"[2].

[1] - محمد الصالح خرفي، جماليات المكان في الشعر الجزائري المعاصر،أطروحة دكتوراه مخطوطة، قسم اللغة العربية و آدابها،كلية اللغات و الآداب ، جامعة منتوري ، قسنطينة ،2005 - 2006،ص340.

[2] - حبيب مونسي،فلسفة المكان في الشعر العربي،ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر،دط، 2011،ص93.

لقد جعل الوطن الشاعر يعيش غربة داخلية فضلا عن الغربة الحقيقية التي يعيشها في المنفى ، فهذا الوطن الذي انتظر منه الشاعر أن يكون ملاذه و معقل حريته و مرتع صبا قد انقلب إلى مكان سلبي ، و لهذا يمكن اعتباره مكانا مغلقا لأنه كان السبب في حبس آمال الشاعر و تطلعاته ، كما أنه سبب معاناة الشاعر آلامه .

إضافة إلى ذلك ، فإن الصورة تلعب في هذه اللافتة دورا بارزا فيالكشف عن طبيعة المكان الذي يتحدث عنه الشاعر ، فقد تضافرت الصور المبنية على خلق توليفات جديدة (تحت كل قطرة من دمه مختبئ كلب أثر، أنفاسه لها صور ، أحلامه لها صور) لتأجج مشاعر الغضب و العصيان التي ملأت قلب الشاعر، فأصبح يعجن بها قصائد تحمل دلالات معكوسة عن الوطن، حيث امتدت نيران الغضب إلى أسطر القصائد ليصبح الوطن ثورة تغطيها ألسنة اللهب و النيران، و لهذا شبه الوطن بسقر ، و هذا التشبيه للمكان الوطن ينفتح على مكان آخر هو نار جهنم التي من أسمائها سقر و التي هي مقر للعصاة و المجرمين، في إشارة إلى أن الجميع مذنب و عاص في هذا الوطن ، و لذلك أصبح نارا تلتهم كل من تسول له نفسه بالمعارضة.

و تتضح صورة الوطن المأساة جلية عندما يتخلى عنه أبناؤه ، لأن طريقة العيش فيه أسوء من الموت ، فيقول الشاعر في ختام لافتته:

لا تلم الميت في أوطاننا إذا انتحر

فكل شيء عندنا مؤمم

حتى القضاء و القدر[1].

لقد أصبح الوطن في نظر الشاعر مرادفا للموت و العدم و النهاية ، و صار لزاما عليه أن يشارك في تغيير هذه الصورة النمطية ، فحمل قلمه و أصبح ثورة ضد الأنظمة الفاسدة يجابهها بصونه و شعره ، فقد أصبح مهوسا بالوطن الذي خون

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة ،ص84.

على أرضها ، ليثور من جديد من أجل تحرير هذا الوطن من يدي تلك العصابة التي بركت على الحكم ، فحتى و إن أصبح الوطن في نظر الشاعر مكانا لتدنيس الحريات و اغتصاب الحقوق إلا أن ارتباطه به يفرض عليه أن يتحدى هؤلاء الذين شوهوا صورته ، فالوطن هو الأرض التي يرتبط بها الشاعر روحيا ، و لا يمكن له أن يتنصل منها ، ذلك أن "قوة الأرض أعظم القوات تأثيرا و أقدمها تاريخا،كما أنها أقوى صمودا من قوة الدم، لأن تغيير القوة الأرضية يحتاج إلى آلاف السنين ، بينما تغيير قوة الدم يتم في أقرب الأوقات"[1].

لقد غير الشاعر صورة الوطن الذي يبكي عند أعتابه أبناؤه ، إلى صورة الوطن الذي ينتحر بسببه أبناؤه ، لكن الشاعر هنا لا يقصد الوطن بالضبط ، و لكنه اتخذ من هذا الوطن قناعا ليسرب أفكاره ، و يعلن تمرده و ثورته، و هنا تتجلى شعرية الرفض المغلفة بخطاب المغايرة و صور الاختلاف، فالشاعر يأبى أن يكون صورة مستنسخة عما هو كائن و موجود ، بل بريد أن تكون قصائده طفرة تدخل مملكة الشعر لتختلف عن سابقها ، و تكتسب التأييد من خلال أسلوب المغايرة، فالشاعر من خلال إيراد تلك الصورة السلبية عن الوطن يهدف إلى انتقاد الواقع و تغييره.

و من القصائد يواصل الشاعر في نسج خيوط ثورته ، حيث يقف فاضحا كل الممارسات الجائرة ضد الشعوب المستضعفة، حيث يقول في لافتته التي تحمل عنوان "هذه الأرض لنا":

قوت عيالنا هنا

يهدره جلالة الحمار

في صالة القمار

[1] - ابراهيم فتحي و آخرون ، الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر، دار الأمين للطباعة و النشر،مصر،دط، 1999،ص374.نقلا عن:علال الفاسي،النقد الذاتي،دار الكشاف للطباعة و النشر،بيروت،القاهرة،بغداد،ص132.

و كل حقه به

أن بعيرجده

قد مر قبل غير

بهذه الآبار

يا شرفاء

هذه الأرض لنا

الزرع فوقها لنا

و النفط تحتها لنا[1].

إن أهمية المكان تمثل الدافع الأول لتوليد المعاني الشعرية في هذه الأسطر، فالشاعر يشير إلى المكان الأرض بهنا ، و كأنه يريد أن بنسب الوطن لأبنائه الذين يحق لهم اقتسام ثرواته و خيراته، و الشاعر هنا يتحدث عن خيرات الوطن التي تستنزف على طاولات القمار و التي يصرفها أرباب النظام و أعوانهم في مصالحهم الشخصية .

يتصدر الحديث عن الحق في امتلاك المكان اللافتة ، حيث يعلو الخطاب الشعري على كل مظاهر الدونية التي يحاول أرباب النظام أن يلصقوها بالشعوب ،ليجعلوها تقتات على الفتات و الفضلات و كأن نظام الرق لايزال سائدا، و لعل هذه العبودية التي تعيش فيها الشعوب هي ما جعلت الشاعر ينطق بالحقيقة الساطعة ليبين لهؤلاء الجبابرة الذين يرفلون في النعيم و يبذرون خيرات الشعوب ، أنهم مستأمنون على تلك الثروات التي لها ملاكها الحقيقيون.

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 61.

لقد تسربت إلى أعماق الشاعر مشاعر الخوف و القلق على مصير وطنه، و هو يراه مسلوبا منهوبا بين يدي تلك العصابة، الأمر الذي جعله يطرح لافتاته في سوق الشعر، و كأنه يدعو هؤلاء إلى التوقف عن استنزاف الثروات و تبذيرها، و الحقيقة أن " الشعور بأهمية المكان ،بوصفه وطنا، يزداد تجذرا و عمقا إذا ما تعرض للخطر أو الضياع أو الانصهار"[1].

إن الشعور بالخطر المحدق بالوطن من الأسباب التي أملت على الشاعر إعلان ثورته و تمرده ، و هاهو يصف كيف تمت تعرية الوطن من وطنيتيه ، إذ يقول في لافتة "الطفل الأعمى":

وطني طفل كفيف

و ضعيف.

كان يمشي آخر الليل

و في حوزته :

ماء ، و زيت ، و رغيف .

فرآه اللص و انهال بسكين عليه

و توارى

بعدما استولى على ما في يديه.

وطني ما زال ملقىً

مهملا فوق الرصيف

[1] ـ زايد محمد إرحيمة،صورة المكان في شعر عزالدين المناصرة،دار الراية للنشر و التوزيع، عمان ، الأردن ، ط1، 2011،ص 13 .

غارقا في سكرات الموت

و الوالي هو السكين

.. و الشعب نزيف[1].

تمتزج الصورة الشعرية بالمكان ، حيث يتم تشبيه الوطن بالطفل الكفيف الذي فقد حاسة الرؤية ، حيث صور لنا الشاعر هذا الوطن و هو يمشي حاملا ماء و زيتا و رغيفا، ليباغته اللص، فيسلب منه خيراته، و يطعنه بالسكين، ثم يهرب تاركا إياه يصارع الموت، و هي صورة تجسيمية تم فيها تشخيص الوطن و أنسنته، و كأن الشاعر يرجو من هذا التشخيص أن يقف على مدى معاناة هذا الوطن الجريح ، كما أنه من خلال هذا التصوير للمكان يقف على فترتين زمنيتين مختلفتين، تمثلت أولاهما في الزمن الماضي الذي شهد فيه أبناء الوطن خيرات بلادهم و استفادوا من ثرواتها ، قبل أن يهجم أرباب النظام الذين استحضر لهم الشاعر وصف اللص على خيرات البلاد ليستأثروا بها لأنفسهم، و هذه الفترة تشير إلى حاضر الشاعر الذي أصبح فيه الوطن على وشك مفارقة الحياة، و هي صورة مؤلمة تختزل واقع العراق و مأساته.

إن وطن الشاعر أصبح معادلا للألم، فهو الغربة الروحية التي ألقت بضلالها على ذات الشاعر، و جعلته يشعر "باليأس و الاحباط و المرارة,لأنه منذ ولادته و نشأته و حياته لم يشعر بالراحة و الأمن و الرضا في بلاده، و كل ما تمناه أن يكون "سيئا" في بلاده.لكن هيهات، و قد اقترب أجله ، و ذهبت حياته هباء"[2]، حيث بقول في لافتة "صفقة مع الموت":

إنني في وطني مادمت شيئا

---

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة، ص73 .

[2] ـ محمد حوّر،الهوية العربية في الشعر العربي المعاصر، من وهم الحقيقة إلى حقيقة الوهم،وزارة الثقافة،عمان ، الأردن ،ط1،2015،ص344.

فأنا لست بشيء[1].

وإذا كان المكان الوطن يعني الخوف و القلق والمصير المشؤوم من جهة ، و الثورة و التمرد من جهة أخرى ، فإن المكان المنفى يشير إلى التغيير و الانتقال من الصمت إلى الكلام ، و من السجن إلى الحرية ، إن أرض المنفى هي عالم جديد لم يألفه الشاعر ، و هي فضاء واسع تنتشر فيه الحريات ، و يقارن أحمد مطر بين الأرض الأم و أرض الغربة من خلال أول لقاء يجمعه بهذا المكان ، فيقول في لافتة "هوية":

في مطار أجنبي

حدق الشرطي بي

ـ قبل أن يطلب أوراقي ـ

و لما لم يجد عندي لسانا و شفة

زم عينيه و أبدى أسفه

قائلا: أهلا و سهلا

..يا صديقي العربي[2]

تفتتح اللافتة بحرف الجر (في)الذي يحيل على المكان ، حيث بمجرد ما وطأت قدما الشاعر هذا المكان الجديد تعرف عليه الشرطي قبل أن يفتح أوراق هويته، و هنا تحصل أولى أنواع المقارنة بين المكان الأم ، و المكان الجديد، حيث تتدلى هوية الشاعر و تتردى من أعلى درجات السمو و التعالي لتحط في أسفل دركات الذل عندما يكتشف الشرطي هوية الشاعر من خلال تمييزه لعدم وجود لسان و شفة ، بينما هو يلقي عليه التحية و يرحب به و هو يتمتع بكامل أعضائه

[1] ـ أحمد مطر ، المصدر السابق،ص92.
[2] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص75.

الحسية.فالشاعر الذي صدح بلسان الحق ضد الباطل قد تم قص شفتيه و قطع لسانه و هي كناية عن سياسة تكميم الأفواه الممارسة في حق الشعب في بلاد الشاعر.

من صور المقارنة ما بين مكان المنفى و المكان الوطن ما نجده في لافتة "الجزاء" التي يقول فيها :

في بلاد المشركين

يبصق المرء بوجه الحاكمين

فيجازى بالغرامة

بينما نحن أصحاب اليمين

يبصق المرء دما تحت أيادي المخبرين[1].

يكشف المكان عن جدلية الأنا و الآخر ، و يحيل على التمييز الحاصل ما بين الثنائيتين الضديتين ، حيث يستمتع الآخر بإنسانيته و يمتلك حق الرد و المعارضة و إن شمل ذلك إهانة هيئة حكوميه ، فإنه يتم تغريمه لا تصفيته ، بينما في عرف الحكم في وطن الشاعر الذي عرف عن جماعته بضمير الجماعة نحن ، تشن آلة القتل هجومها بفعل المخبرين الذي يلتقطون كل كلمة ليوصلوها إلى أجهزة الحكم الفاسد في نظر الشاعر.

يستمد المكان شعريته و أصالته الفنية من خلال حضور العنصر البشري في اللافتة الشعرية، فقد صور الشاعر المكان و اختلافاته انطلاقا من تصوير أسلوب الحياة السياسية لشعبين يشتركان في صفة الإنسانية و يختلفان في طريقة التفكير و أسلوب الحياة ، و قد كان المكان هو الحد الفاصل بين هاتين الفئتين، ذلك أن "المكان قار و سكوني ، ولا يمكن أن يصبح ديناميا إلا بحضور البشر فيه"[2].

---

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص16 .

[2] ـ لعموري زاوي، شعرية العتبات النصية، دار التنوير، الجزائر،ط1، 2013، ص181.

لكن الشاعر حتى و إن وجد الحرية في المنفى إلا أن ألم الغربة لا يفارق وجدانه ، و تظل نيران الشوق للوطن الأم تحرق كبده ، و تغمر قلبه ، و ذلك ما وقفنا عليه في لافتة "أحرقي في غربتي سفني" التي يقول في بعض أسطرها :

أُقصيتُ عن أهلي و عن وطني

و جرعت كأس الذل و المحن

و تناهبت قلبي الشجون

فذبت من شجني[1].

إن المكان الجديد الذي حل به الشاعر لا يمكن أن ينسيه في أرضه و وطنه ، حيث استسلم في هذا الخطاب الشعري للأحزان و الآلام و المآسي التي غمرت قلبه.

ب ـ أثر الزمان في تشكيل الصورة الشعرية:

من المسلمات التي لا تستدعي الجدل و النقاش أن النص يتحرك ضمن فضاء زمني ، تتولد من رحمه الأحداث، و تتنامى اللحظة الشعرية لتسبح في فضاء الحاضر و المستقبل، أو لتركن إلى الماضي تغترف من ذكرياته ما يسمو بالتشكيل الجمالي للشعر. و مما يدعو إلى اليقين و عدم الشك أن الشاعر يبتعد بقصائده عن الزمن الفيزيائي الذي يركن إلى الجمود و جفاف الحدث ليغدو مجرد لحظة زمنية، ذلك أن الزمن الفني يمتزج بخيال الشاعر و رؤاه، إذ أن "الشعرية المعاصرة اعتمدت لعبة الزمن كلعبة استيطيقية مفعلة للرؤيا الشعرية و الحدث الشعري معا، لاسيما حين تكون هذه اللعبة مقترنة بفواعل رؤية محركة للحدث و الموقف الشعري في الكثير من الأحيان"[2].

---

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 87.

[2] ـ عصام شرتخ، أستيطيقا الزمن الروائي و الشعري في قصائد أولئك أصحابي لحميد سعدي، ديوان العرب،24 ماي ، 2013، www .diwanalarab .com.

يمتاح الشاعر من البعد الزمني و الأسطوري و التاريخي ما يجعل من قصائده عالما مفتوحا يتجاوز اللحظة الآنية ، حيث يمزج بين الواقعي و الخيالي ، و يتعدىالزمن الميتافيزيقي ليؤسس لنفسه زمنا خاصا يسبح في فضاءات الدوال المفتوحة ، التي تجعل القارئ يتجادل معها و يتعانق مع إشاراتها معملا فكره و ثقافته و محاولا الكشف عما استتر تحت نقابها مفاتن جمالية ، تتباهى بالقفز هنا و هناك داخل النص وفقا للزمن الذي تفرضه اللحظة الشعرية ، فمن الماضي إلى الحاضر ، و من الحاضر إلى المستقبل تتصارع الأحداث و تشير إلى بعضها البعض ، كما يعد الزمن كذلك مصدرا من مصادر توليد الصورة الشعرية ، كونها تغترف من الذاكرة الجماعية و الفردية ما تنسج به خيوط شعريتها .

و قد تآزرت الصورة في خطاب اللافتات بالزمن و استرشدت به و هي تحاول أن تؤسس لنموذج شعري يتفرد بجمالية التصوير المنفتح على الواقع بأحداثه و تاريخه ، و من المفارقات اللافتة للنظر أن الشاعر قد عايش زمنين مختلفين ، يتمثل أحدهما في ماضيه المفعم بالأحداث المؤلمة ، ماضيه الذي يذكره بوطنه المكلوم ، ماضيه الذي تجلت آلامه في الحاضر ، و هو الزمن الذي تولدت منه رغبة الشاعر الجامحة في كسر كل القيود المفروضة عليه ، فتسلح بالبوح عبر قصائده التي تصارعت فيها الأزمنة ما بين ماض أليم و حاضر مضطرب و مستقبل مجهول .

يقول في لافتة "حب الوطن":

ما عندنا لحم .. و لا جلود

ما عندما نقود

كيف تعيشون إذن؟

نعيش في حب الوطن

الوطن الماضي الذي

يحتله اليهود

و الوطن الباقي الذي

يحتله اليهود

أين تعيشون إذن؟

نعيش خارج الزمن

الزمن الماضي الذي راح

و لن يعود

و الزمن الآتي الذي

ليس له وجود

فيم بقاؤكم إذن ؟

بقاؤنا من أجل أن نعطي التصدي حقنة

و ننعش الصمود لكي يظل شوكة

في مقلة الحسود[1].

تتصارع الأزمنة في هذه اللافتة لتكشف عن الماضي المؤلم الذي اتضحت معالمه من خلال تجادله مع الحاضر الذي يمثل نسل الماضي و تجدده، إذ يقف الشاعر مخاطبا أبناء شعبه في موقف السائل الملح المستغرب، مستفسرا عن كيفية عيشهم و عن الأسباب التي جعلتهم يبقون أحياء و كيف يقاومون الجوع و الفقر، ليكون الرد فاجعة أخرى تهز مسمع الشاعر الذي أبى إلا أن يشارك القارئ هذا

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 270- 271.

الجواب المخزي: " نعيش في حب الوطن"، و كأن الوطن سيسد رمق جوعهم و سيضمن لهم العيش الكريم، و قد اعتبر الشاعر أن هذا الوطن جزء من الماضي، لتنفتح ذاكرة القارئ على الفساد الذي عاثه اليهود في الأرض باستيلائهم على وطن لا يحل لهم، وكأن الشاعر يلقي بضلال الكلمة على فاجعة فلسطين ،حيث ظل العرب يتغنون بحبها و عشقها لكنهم خذلوها و تنازلوا عنها.

إن حديث الشاعر عن الوطن الذي يدفع الموت و الجوع مغلف بخطاب السخرية ، و كأنه يدعو من خلال هذا التصوير إلى ضرورة النهوض و الدفاع عما سماه بالوطن الباقي، إذ إن دوال الزمن كانت كفيلة بالإحالة على الواقع المرير الذي كان هدف الشاعر من تصويره في قالب ساخر تغييره و إزالة شوائب التخلف التي ظلت لصيقة به ، و لاشك أن الاستخفاف بالتغني بحب الوطن يغطي على التفاهة التي تشمل هذا الخطاب ، و يفتح للقارئ جبهة التأويل ، ذلك أن" الإنسان البالغ قد يشعر أحيانا بحاجة ملحة إلى الاستخفاف بالمنطق و السخرية من الواقع، و كأنما يريد أن يبذل أقل جهد عقلي ممكن ، أو أن ينتقل بنفسه إلى مستوى آخر من مستويات التفكير في الواقع"[1].

تمثل الصورة الشعرية " نعيش خارج الزمن " بعدا آخر من أبعاد السخرية ، حيث تتشظى الدلالة و ينشطر الزمن الذي يصبح مجرد حلم يراود أبناء الوطن حتى اعتبروا أنفسهم يعيشون خارجه ، و كأن العيش بكرامة و إنسانية أصبح مطلبا مستحيلا ، الأمر الذي جعلهم لا يعتبرون أنفسهم جزء من الزمن ، و يواصل الشاعر في هذه الأسطر الاستخفاف بالمنطق و تجاهل معادلة الزمن الميتافيزيقي الواقعي ، حيث يؤسس لعالم سرمدية تطفو على سطح الخيال ، و تبتعد عن الحقيقة ، و ذلك عندما يجعل أبناء وطنه يحلمون بمستقبل لا وجود له ، و ذلك في قوله:"الزمن الآتي الذي ليس له وجو"، و هو يشير إلى المستقبل المجهول الغامض.

[1] ـ عبد العزيز شرف،الأدب الفكاهي، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة ، مصر، ط1،1992 ،ص 61.

ينتقل مطر بالقارئ من خلال لافتة حب الوطن من المنطق إلى اللامنطق، و من الشيء المألوف إلى الشيء الغامض المجهول، و بالتالي ينتقل بلافتته من الممكن إلى اللاممكن،و هو ما ينفتح على شعرية الفجوة التي تتحصل في الخطاب إذا ما نجح صاحبه في خرق أفق انتظار المتلقي. فقد خالف الشاعر الترتيب المنطقي للأحداث، و خلخل حركة الزمن المنطقية ليتمكن من ملامسة شغف القارئ بالتأويل و هوسه بالبحث عن الدلالات التي تسكن نصه.

إن الزمن في الشعر يتسم بالتعقيد و المجازفة التي تصنع المناورة الدلالية ، فهو زمن لا يحتكم لقانون العلة و المعلول، و هذا ما جعل الشعرية المعاصرة تعتبره عنصرا بارزا من عناصر التجربة الشعرية التي شارفت على ملامسة أفق الكمال ، فإذا كانت " الفنون تقسّم على نوعين:فنون قائمة على التواجد في المكان ، و فنون قائمة على التعاقب في الزمن، أي فنون مكانية و أخرى زمنية، فإن الشعر ـ و ما يوظف السرد خاصة ـ يعد فيه الزمن الخيط الذي يربط بين وحداته، و يحكم نسجه "[1].

يغور الشاعر أيضا في الزمن الماضي ليطرح أحداثه و ذكرياته على أرض الواقع، و كأن الحاضر يجتر الماضي ليعيد تشكيله من جديد، فيزداد المشهد الشعري قساوة، و تضغط الآلام على الشاعر الذي كتب في لافتته التي بعنوان (طلب انتماء للعصر الحجري):

منذ زمان

شرموا شرم الشيخ

و بالوا في سيناء

و ناموا في الجولان

[1] ـ محمد صالح المحفلي، توظيف السرد في الشعر العربي الحديث، البردوني أنموذجا،دار التنوير،الجزائر،ط1،2013،ص140.

و قاموا في لبنان

و مدافع جيش التحرير

لحد الآن

تمسح آثار العدوان

تهدم مبنى

تفتح سجنا

تزرع قبرا

تحصد جبنا

تأخذ أنوار البترول

و تذر خيرات القتل علينا بالمجان

و تحلفنا بالقرآن[1]

يسترجع الشاعر باستدعاء المكان أحداث الماضي و ذكرياته التي ضلت لصيقة بمخيلته، فيتحدث عن سيناء و الجولان و لبنان التي تعتبر مناطق استراتيجية مهمة بالنسبة للكيان الصهيوني، و هذا ما جعله يجرأ على فرض سيطرته عليها و احتلالها ، ليتم استرجاعها و استعادتها ، لتعود فعاليات الاحتلال باسطة سيطرتها و سطوتها على المكان ، فقد كشف الزمن عن احتلال جديد تمثل في نهب ممتلكات البلاد و تبذيرها، و قد ظهر ذلك جليا في الصور الشعرية (تزرع خوفا، تأخذ أنوار البترول، تعطينا النيران،تذر خيرات القتل)، و كأن هذه السيطرة و هذا الظلم هو امتداد للغزو اليهودي ، حيث تتكرر مشاهد الزمن الماضي في الحاضر.

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة، ص 125 - 126 .

إن القسوة التي يصور من خلالها الشاعر زمنه الحاضر ، قد جعلته يرجو أن يعيش في العصر الحجري، و هذا ما تجلى في العنوان الذي يمثل دالا رمزيا يحيل على كل مشاعر الحزن و الأسى الموشحة بوشاح الغضب و التمرد، مما جعل الشاعر يطلب أن ينتمي إلى العصر الحجري، و هنا تتسع مخيلة الشاعر لتستنجد بالماضي الذي يرى فيه السعادة و الراحة و الطمأنينة، كما أن هذا العنوان هو صورة شعرية تتمركز حول مأساة الذات الشاعرة و رغبتها في التحول من هذا الزمن ، لتعود إلى العصر الحجري الذي يستحيل أن يعايشه الشاعر.

و نظرا لأهمية الزمن في بناء الشعر، فإن مطر ينطلق منه في تشخيص الواقع السلبي و الوقوف على ما يجري فيه، و ذلك ما نلحظه في لافتة "زمن الحمير" التي يقول فيها:

المعجزات كلها في بدني،

حي أنا لكن جلدي ميت،

أسير حيث أشتهي لكنني أسير،

نصف دمي بلازما و نصفه خفير،

مع الشهيق دائما يدخلني، و يرسل التقرير في الزفير،

و كل ذنبي أنني آمنت بالشعر، و ما آمنت بالشعير،

في زمن الحمير[1].

يشكل العنوان دالا زمنيا، يرجو الشاعر خلال الاستفتاح به أن يلفت نظر القارئ إلى الزمن الذي يعيش فيه، حيث انتشرالمخبرون ليلتقطوا الكلمة حتى قبل أن تنطلق من فم صاحبها، و ذلك ما تشير إليه الصورة الشعرية"مع الشهيق دائما

[1] - أحمد مطر ، الأعمال الكاملة،ص 271.

يدخلني ، و يرسل التقرير في الزفير" ، و قد استخدم الشاعر في هذه الصورة الفعل المضارع ليؤكد أن فعل التجسس مستمر مادام للمخبرين وجود ، و مادامت السلطات الظالمة موجودة، و يشير الشاعر إلى الذنب الذي اقترفه من خلال الصورة الشعرية " كل ذنبي أنني آمنت بالشهر، و ما آمنت بالشعير"، حيث يعتبر الشعر ذنبا و جريمة ، وقد وظف الشاعر الفعل الماضي"آمنت " ليفتح ذهن القارئ على ماضيه و مآسيه ، و ليؤكد كذلك أن جريمة الشعر لها وجودها الأزلي و تاريخها الضارب بجذوره في أعماق القدم.

في لافتة "عائدون" ، يتحدث الشاعر عن الحاضر في ثوب الماضي ، حيث يقول:

هرم الناس وكانوا يرضعون،

عندما قال المغني عائدون،

يا فلسطين و مازال المغني يتغنى،

و ملايين اللحون،

في فضاء الجرح تفنى،

و اليتامى من يتامى يولدون،

يا فلسطين و أرباب النضال المدمنون،

ساءهم ما يشهدون،

و يخوضون النضالات على هز القناني ،

و على هز البطون،

عائدون،

و لقد عاد الأسى للمرة الألف

فلا عدنا و لا هم يحزنون[1].

يبوح العنوان (عائدون) بذلك الحلم الذي يراود الشعوب العربية ،حيث يغازلون فلسطين و يمنونها بالعودة يوما ما لنصرتها و تحريرها ، و هو حلم بعيد في نظر الشاعر ما لم تتخذ السبل المناسبة لتحقيقه على أرض الواقع ، و تجسيده على مسرح الحقيقة ، و الملاحظ أن حلم العودة ينساب داخل النص الشعري من خلال الصعود و الارتداد بين الماضي و الحاضر ، فقد بدأت بوادر الرغبة في العودة تظهر للعيان عندما كان الناس رضعا ، و ذلك يفتح الذاكرة الجماعية على الماضي المؤلم الذي شهد فيه العرب ضياع القدس و المسجد الأقصى ليصبح الحلم أزليا ، ثم سرعان ما يتحول الماضي إلى الحاضر ، و ذلك بكبر هؤلاء الرضع و دخولهم زمن الشيخوخة الذي تجسد في الفعل (هرم).

إن العودة أصبحت مجرد هتافات تلقى في المناسبات ، و بعض الأناشيد و اللحون التي تتغنى بالنضال ، و لا تتجاوز عتبة المسارح و المحافل ، و بالتالي فإن زمن العودة لازال يصارع المجهول ، و هو حلم عائد من المستقبل الذي لا يمكن أن نعيشه في الماضي أو الحاضر.

لقد فضح الشاعر الواقع المرير الذي يعيشه الشعب الفلسطيني ، و هو واقع يشي بالحاضر و مآسيه ، كما يتداخل مع الماضي و نكباته، إنه الزمن الذي يعكس خيانة القضية الفلسطينية و الاكتفاء بترديد أغاني العودة ، و بالتالي هو زمن انكسرت فيه الذات العربية و توالت فيه الانتكاسات و الخيبات التي صنعها تعنت السلطات العربية و اكتفائها بعبارات الشجب و الاستنكار.و كأن مبتغى الشاعر من توصيف هذا الزمن هو نقد الطريقة التي تتم من خلالها نصرة القضية الفلسطينية ، و إحالة القارئ على الظلم و الغبن الذي يعيشه الشعب الفلسطيني ، تجسد ذلك في الصورة (و ملايين اللحون في فضاء الجرح تفنى)، و كأن تلك الأغاني لا تسع حتى لتجعل مستمعها يحس بمرارة الجراح و آلامها .

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص15.

و تتجسد مرارة الظلم و المأساة ، و هي تحكي على نحو مباشر عن زمن فقد فيه الإنسان إنسانيته ، ليصبح الموت كينونة تؤكد حضورها المستمر ، إذ يقول مطر في لافتة "القرصان":

بنينا من ضحايا أمسنا جسرا،

و قدمنا ضحايا يومنا نذرا،

لنلقى في غد نصرا،

و يممنا إلى المسرى،

و كدنا نبلغ المسرى،

و لكن قام عبد الذات يدعو قائلا: "صبرا"،

فألقينا بباب الصبر قتلانا ،

و قلنا : إنه أدرى،

و بعد الصبر ألفينا العدى قد حطموا الجسرا،

فقمنا نطلب الثأرا،

و لكن قام عبد الذات يدعو قائلا: "صبرا"،[1]

يمثل الصبر الثيمة البارزة في اللافتة ، فقد ولد في الماضي ليتعايش مع الحاضر ، و هو أيضا بوابة المستقبل ، و هو الحلم الذي يتشبث به الشاعر أمام مخاطبه الذي يحثه في كل مرة على الصبر ، و يوقفه عن تنفيذ ثأره و انتقامة ، في هذه اللافتة يعتبر الشاعر أن الصبر فعل تجسدت أفعاله في الماضي ، و لذلك نجد الشاعر يوظف أفعال الماضي و هو يصف مآسي الشاعر و آلامه (بنينا ، قدمنا ، يممنا) ، و

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص 19.

هي أفعال استحضرها الشاعر ليفتح من خلالها نافذة على الماضي المؤلم ، لكم الشاعر يرفض أن يعيش ذليلا و يرفع شعار المقاومة و يعلن جهاده رغبة في النصر و الحرية ، و لذلك وظف الفعل المضارع في قوله (لنلقى في غد نصرا).

لقد كشف الشاعر في هذه اللافتة عن الماضي المؤلم ، و الذي تجددت صورته في الحاضر ، و ذلك عبر تكرر أحداثه ، الأمر الذي جعل الشاعر يهم بطلب الثأر ، لكن قائلا يدعوه إلى الصبر و التريث ، و انتظار يوم آخر لتحقيق النصر ، لكن صور المأساة الدامية تعود من جديد لتحط أحزانها ، ثم ينهض الشاعر لطلب الثأر إلا أن نفس القائل يدعوه إلى الصبر ، و كأن الصبر فعل سيؤتي أكله و ثماره ، و هو الصبر نفسه الذي تتذرع به الشعوب العربية عندما تتذكر قضية فلسطين.

إنه صبر امتد في الزمن ، و طال انتظاره حتى أصبح كابوسا يراود صاحبه ، و قد رافق طول هذا الزمن و اتساع مدته امتداد على مستوى الكلمات تمثلفي تعمد الشاعر استعمال حرف المد الذي ظهر في أواخر الكلمات (جسرا، نذرا،نصرا ، مسرى، الثأرا...) ، و في خضم هذا التلاعب بالكلمات التي امتثلت لرؤيا الشاعر و أماله، تتحقق الشعرية التي انتقل من خلالها الشاعر من شعرية التشكيل و التمثيل بالكلمات إلى شعرية التكثيف الدلالي من خلال الانفتاح على الزمن الماضي الذي تجلت حقيقته في الحاضر، لتمتد عبر الدال و المدلول إلى المستقبل.

كما يمثل الزمن في لافتات أحمد مطر كذلك فضاء للكشف عن تناقضات الواقع ، و ذلك ما وقفنا عليه في لافتة (مقتل شاعرين)، التي يقول فيها :

في أول الليل

رأيت شاعرا يناضل

يرقع بالعروض نعل الوالي

رأيته مختنقا

في عرق النضال

مستفعلن مستفعلن مفاعل

في آخر الليل

رأيت شاعر يرسف في السلاسل

مختنقا بين جنود الوالي

رأيت ذل ماسة

في وسط المزابل

مستفعلن..مفاعل

عند الضحى تحول المناضل

كعبا لنعل الوالي

و بَرْعمَ الوردُ على السلاسل[1].

يصور الشاعر في هذه اللافتة مصير شاعرين مختلفين في المبدإ و الهدف ، فبينما الشاعر الأول بات يلون القوافل و القصائد طمعا في رصا الوالي، كان الشاعر الثاني يناضل بقلمه و قصيدته من أجل الحرية، و قد كان الليل هو البنية الزمنية المشتركة التي تجمع الشاعرين، و من المعلوم أن الليل هو رمز للظلام و العتمة و المصير و المجهول، كما أنه استمرار لمعاناة الشاعر و تجل للمزيد من المآسي لتي تشي ببرودة الليل و سواده الذي مارسه على حياة الشاعرين.

و قد اختار أحمد مطر أن تكون الفترة التي يؤلف فيها شاعر البلاط قصيدته التي يمدح فيها الحاكم في أول الليل ، حيث أنهاها بسرعة لأنها لا تترجم مشاعره ، بل

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة ، ص29.

تكشف عن ذله و وضاعته، أما شاعر الحرية فقد حريته و حياته ليختنق بين أيدي جنود الوالي لأنه يمثل ثورة ضدهم و لا يخدم مصالحهم ، و لعل الموت هو بداية الحياة في نظر الشاعر ، و لذلك شبهه بالماسة المضيئة المشعة بنورها، و التي يبقى ضوءها فرقدانا ينير ظلمة الضعفاء ، و نارا تلفح وجوه الظالمين ، و هذه هي الحياة التي يرجوها أحمد مطر لهذا الشاعر، فهو يمثل استمرارا لعجلة الزمن الذي استمر إيقاعه عبر إيقاع قصيدة الشاعر المقتول (مستفعلن...مفاعل)، و التي ضل صداها يتردد مع صدى الحرية التي تغور في الماضي لتعود من جديد في صورة جديدة تحمل آمال و أحلام الشعوب المضطهدة.بينما أصبح شاعر البلاط مجرد نعل في رجل الوالي ، و بالتالي دخل إلى مزبلة التاريخ من أبوابها الواسعة.

تشتغل اللافتة المطرية على الغوص في أعماق الحاضر ، و الكشف عن تجلياته عبر فعل السرد الذي سيطر على مجرياتها، و لاريب أن أسلوب السرد يتفاعل مع البنية الزمنية التي تعد مؤشره الأول، و نموذجه الأمثل، فقد تكشفت للشاعر في خياله البنية الزمنية المناسبة ليسترسل في الحديث عما كشفه له الليل المظلم الذي تحول من السواد و العتمة إلى ذلك المكان الذي يمثل نقلا مباشرا لمجريات حدثين هزا مشاعر الشاعر قبل أن يهزا قصيدته التي أبت إلا أن تقاسم هذا الليل مجرياته ، لتنقلها إلى القارئ.

يختتم الشاعر مشهد الليل بالضحى الذي اقتحم الفضاء الشعري ، فتتحول بذلك الرؤية من السواد إلى البياض ، و من الظلام إلى النور ، و قد صاحب هذا النور الصورة الشعرية (برعم الورد على السلاسل) في إشارة إلى ثمار شاعر الحرية التي أتت أكلها بسرعة .فقد تجلت ثورة هذا الشاعر وردا يشم ريحه الماشون و يعتبق بعطره الوجود .

يمثل الزمن في لافتات الشاعر أحمد مطر عنصرا فنيا محركا لأحداث القصائد و مجرياتها ، كما أنه الشريان الذي يربط أوردتها الدموية و يزودها بوسائل

الحياة ، لتنبض بالدلالة و تداعي الأفكار و انسيابها كما ينساب النهر الغزير، كما أن الزمن يتميز بالحركية و التنوع ، فقلما نجد قصائد يكون فيها الزمن موحدا .

ج ـ الإيقاع عنصرا في تشكل الصورة الشعرية:

اللغة هي النسيج الحرفي للنص شعريا كان أو نثريا ، و من المسلمات النظرية أن لغة الشعر هي لغة إيقاعية تعتمد الموسيقية في بنائها و تكوينها ، و هذا ما يميز الشعر عن النثر. إذ يذهب بعض النقاد إلى تمييز الشعر عن النثر بناء على الجانب الصوتي المتمثل في الإيقاع، بل و يعتبرونه أمرا أساسيا لا يصلح الشعر من دونه ،فـ "القافية و المجانسة الصوتية من ناحية، و الصور و الاستعارات من ناحية أخرى، لم تعد هنا تفاصيل و لا زينة للعمل يمكن إلغاؤها، بل هي خصائص جوهرية للانتاج "[1]، أي أن الإيقاع لا يمثل مجرد حلية لفظية أو زينة شكلية لا تتعدى حدود الكلمة، بل هي أمر لابد منه حتى يستقيم عود القصيدة و تصلح لتنضوي تحت لواء الشعر. و هو يعكس شعرية القصيدة كونه يمثل أول فضاء لغوي تقع عليه عين القارئ.

و لقد تطرق النقاد العرب القدامى للإيقاع من جانبه الشكلي فتناولوا الوزنالشعري بالدراسة و التحليل، و لم يهتموا بالدلالة التي يمكن أن يسهم في انتاجها ، فهو يزود النص الشعري بالتكثيف و الإيحاء ، إذا ما تمكنت للشاعر القدرة على المزاوجة ما بين الجانب الصوتي و الجانب الدلالي دون الإخلال بالمعنى العام للقصيدة أو لي عنقها. فالوزن ليس مجرد نظام موسيقي صارم يُفرض على الشاعر و يجبر على مسايرته، و إنما هو نابع من الشعور الداخلي للمبدع ، حيث تتجاوب مشاعره مع النغم الذي يترجم أحاسيسه ، إذ"ينشأ عن تساوق الحركات و السكنات مع الحالة

[1] ـ جون كوين، النظرية الشعرية، ص70.

الشعورية لدى الشاعر ، و هو توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في صميم و رفق"[1].

كما يعتبر الإيقاع أعم من الوزن ، حيث يمكن أن نميز ألوانا شتى من الموسيقية الإيقاعية ، فـ"هناك إيقاع للطبيعة و آخر للعمل ، و هناك بالمعنى المجازي إيقاعات للفنون التشكيلية ، كما أن الإيقاع ظاهرة لغوية عامة "[2].بل إن الإيقاع تميز بالتنوع و التعدد و " انفتح على فضاءات إيقاعية جديدة ، مثل الإيقاع البصري ، و الإيقاع السمعي، و إيقاع البياض، و إيقاع الفكرة، و إيقاع السرد ، و إيقاع الحوار ، و غيرها "[3]. كما تحرر شعر التفعيلة من النظام العروضي الصارم الذي يفرض على الشاعر أن يجاري القصيدة العمودية ، وأصبح هناك تفاوت في البحور و كيفية انتظامها و تناولها في الشعر، و هذا راجع لكونها تتماشى مع الدفقة الشعورية ، فالإيقاع يعد"ترجمة واقعية لانفعالات الشاعر و رغباته و ما تنازع به ذاته ، و محور أساس في الجمال الشعري يمنحه القدرة على التأثير و التعارض و الاختلاف بين مستويات النص المختلفة"[4].

يتشاكل البناء اللغوي للنص و البناء الإيقاعي ، مما يفرز للقارئ ذلك النسيج الفني الذي يغازل مشاعره ، فتفتنه تلك الموسيقية العذبة التي تتماوج مع الدلالة و تغور في أعماق النص الشعري لتجعله فضاء سرديا تتجلى فيه مختلف الدلالات بأبعادها

---

[1] ـ رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر، دار الوفاء، الإسكندرية، مصر، دط،1998،ص146.

[2] ـ رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان،1987،ص 170.

[3] محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الأدبي،الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان،الاسكندرية، مصر،ط1،2012،107.

[4] ـ موفق قاسم خلف الخاتوني، دلالة الإيقاع و إيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث، دار غيداء، الأردن،ط1،2016، ص11.

الفكرية و الثقافية و الاجتماعية و السياسية ، و بين هذه المدركات و التصورات " يتكثف الإيقاع في حركة النمو و في نسيج العلاقات الناهضة بين هذه المكونات"[1].

و من هذا التناسق تنشأ تلك المعاني المتفردة التي تثير الدهشة في نفس المتلقي، و تجعله يعيش نوعا من النشوة و المتعة كونه تفاعل مع الدلالة الجديدة و تحسسها في خوالجه، حيث أن " ارتباط الأصوات بالمعاني في الشعر يفضي إلى نشوء إيقاع متفرد ، إضافة إلى الصوت و المعنى ، ذلك الصراع المستمر و الجدلية القائمة بين العلاقات التي تشكل نسق الخطاب الشعري"[2].

و إذا كانت الصورة تصنع الفرادة في الخطاب الأدبي من خلال تعمد المبدع خلق علاقات جديدة ، تخرج اللغة من نسقها الطبيعي إلى نسقها الثقافي الذي يتبنى خطاب المراوغة و التضليل، فإن الإيقاع هو الحلة التي تظهر بها هذه الصورة، إذ تتصل به إلى حد الذوبان فيه، "فللصورة إيقاع لا يمكن فصلها عنه، و هو مكمل للصورة يعطيها بعدا أكثر جمالا، ويجعلها أقدر على تجسيد فاعليتها عبر العلاقات القائمة مع الصور الأخرى في القصيدة"[3]. فإذا كان منبع الصورة هو الخيال الممتزج بتجارب الشاعر و ثقافته، فإن الإيقاع هو الآخر مكتسب بفعل الدربة و المران، يروضه الشاعر ليحمل عليه صوره التي تترجم أحاسيسه و انفعالاته، و بهذا التناسق ما بين الصورة و الإيقاع يولد نص أدبي مثير للدهشة و اللذة، يتماهى فيه خطاب اللغة مع الدلالات المكثفة.

ينتمي خطاب اللافتات إلى نموذج شعر التفعيلة ، الذي أن يتخذ من النموذج الخليلي معيارا أوليا و قاعدة أساسية ينبغي الانطلاق منها، و لعل هذا التمرد ضد

---

[1] ـ يمنى العيد، في معرفة النص، منشورات الآفاق الجديدة، بيروت، لبنان،ط3،1985،ص101.

[2] ـ صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة،قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة سطيف ،الجزائر ،2010-2011،ص 25.

[3] ـ عيسى قويدر العبادي، وحدة المعنى و الصورة و النغم و نماذج من الشعر القديم ، مجلة جامعة دمشق، المجلد 21،العدد(3-4)،2005، ص 56.

نظام الشطرين ، أو ما يعرف بالشعر العمودي نابع من رغبة الشاعر في التمرد على كل ما يكبح جماح حريته، فقد ولدت مع الشاعر الرغبة في التعبير عن أفعاله وفق ما تقتضيه قوانين شخصيته الثائرة، فتولد عن هذه الثورة و التمرد ثورة على مستوى الإيقاع ، تجلت فيها كل مظاهر الحرية التي تأبى أن يقص جناحها، و لم تكن هذه الثورة و العنفوان النفسي الذي تجلت لآثاره في النسيج اللغوي و الإيقاعي لخطاب اللافتات لتفسد شعره، أو تبعد عنه صفة الشعر، لكن هذه الثورة أنجبت نموذجا شعريا جديدا يعتمد في متنه على أسلوب البساطة، مقتربا بذلك من المواطن البسيط الذي سلبت منه حريته، حتى يتواءم الشاعر معه و يكونا واحدا ضد الظلم و الجبروت الذي فرض على الشعوب المحتقرة و المذلولة في أرضها.

من اللافتات التي تترجم خطاب الغضب و السخرية ما نجده في قوله:

رأيت جرذا

يخطب اليوم عن النظافة

و ينذر الأوساخ بالعقاب

و حوله

يصفق الذباب[1].

يحاول الشاعر من خلال هذه اللافتة القصيرة أن يفضح نظام السلطة الفاسد في أرضه ، و قد استخدم الصورة الشعرية ليحط من قيمة الخصم و ذلك على سبيل السخرية و الإهانة ، حيث تم إنزاله إلى مستوى أنجس الحيوانات و هو الجرذ الذي تم تشخيصه ، عن طريق جعله يلقي خطابا على عامة الناس، و للقارئ أن يتخيل حيوانا تمثل به كل صفات القذارة و النجاسة وقف يحث الناس على النظافة و التطهر ، وقد اجتمعت حوله حاشيته التي مثل لها الشاعر بالذباب و هي صورة

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص 12.

تشبيهية تعمد أحمد مطر أن يستحضرها ليحط من قيمة الموالين للسلطان و هم أعوانه الذين يشاركونه فعل القذارة ، و لاشك أن هذه القذارة تشير إلى تلك الأعمال غير المشروعة ، و تفصح عن جرائم الحاكم و أعماله الدنيئة في حق شعبه.

إن هذا الخطاب الشعري يرجو من خلاله الشاعر أن يذل أقواما ، و أن ينزلهم المنازل التي تليق بهم، فلم يكلف نفسه عناء الإطالة في الوصف و التصوير لأنه لا يرى أن هؤلاء القوم يستحقون أن يطيل قول القصيد في شأنهم ، فهم لا يساوون جناح بعوضة ، و لذلك صورهم في صورة الحيوان القذر الوسخ ، و قد تجاوب الإيقاع مع هذه الغاية ، فبدى بسيطا عاديا ، و كانت تفعيلات البحر تطول و تقصر حسب الجو النفسي للشاعر.

كما أن القافية الموجودة في الكلمتين: (العقاب، الذباب) ، فيرجو من خلالهما الشاعر أن ينقل للقارئ واقعه المؤلم ، حيث تشي كلمة عقاب بالقوانين الظالمة و الجائرة ، و هي تحمل معنى التحول عن الحق و تغيير المسار الطبيعي للحياة عن طريق خلخلة النظام العام بفرض عقوبات صارمة ضد المواطنين الأبرياء حتى لا تسول لهم أنفسهم نقد سياسة الحكم الظالمة، و قد ارتبطت بالصورة الشعرية (ينذر الأوساخ بالعقاب) ، و ذلك ما جعل دلالة الصورة الشعرية مكثفة كما أن إيقاع القافية ساهم في بلورة المعنى الكلي الذي يرجو منه الشاعر السخرية من الواقع . و قد امتزجت القافية في السطر الأخير مع الصورة الشعرية (يصفق الذباب) ، حيث يشخص الشاعر الذباب ، و هو جمهور الجرذ الذي يمثل حاشية الحاكم و أتباعه ، كما يمثل ضعاف القلوب من الأشخاص الذين يخافون من المجاهرة بالحق .

و قد جاءت القافية على صورة واحدة (متواترة) ، لأن الشاعر يريد أن يؤكد أن صورة الحاكم السلبية واضحة للعيان ، يتجلى ذلك في أفعاله القذرة و أعماله الدنيئة ، لذلك لم تتنوع القافية التي استسلمت للمعنى الذي يريد الشاعر إيصاله للمتلقي.كما أن حرف الروي (الباء) الذي هو حرف جهوري قد تماثل كذلك مع الجو العام للخطاب الذي يلقبه الجرذ ، حيث تلقى الخطابات بالصوت المرتفع

المسموع من أجل إقناع الجمهور و كسب تأييدهم، كما أن فعل التصفيق يتضمن ضرب الأيادي بقوة حتى يتسم بالجهورية ، و هو ما يتجاوب مع حرف الروي الذي اختاره الشاعر.

في لافتة (انحناء السنبلة) ، يقدم الشاعر خطابا شعريا ، يتغنى فيه بإنجازاته ، و ذلك عن طريق تشبيه نفسه بالسنبلة التي لا تنحني إلا إذا أصبحت مثقلة بالثمار ، و كأن الشاعر لا يرى في انكساره و سقوطه ذلا و إهانة ، و لكنه يعتبر ذلك إنجازا لأن أفكاره و آراءه قد أصبحت خطيرة و مقلقة إلى درجة إثقال كاهل الحاكم الذي أزعجته ، مما جعله يحكم على الشاعر بالنفي ، و هي صورة تحمل في طياتها نوعا من النكاية و الشماتة ، حيث يعتبر الشاعر هذا الانحناء فخرا و انتصارا على أعدائه الذين يعتقدون أنهم كسروا جناحه، و في هذه اللافتة نسجل له قوله:

سلوا عن جنوني ضمير الشتاء

أنا الغيمة المثقلة

إذا أجهشت بالبكاء

فإن الصواعق

في دمعها مرسلة

أجل إنني أنحني

فاشهدوا ذلتي الباسلة

فلا تنحني الشمس

إلا لتبلغ قلب السماء

إذا لم تكن مثقلة

و لكنها ساعة الانحناء

تواري بذور البقاء

فتخفي بوحم الثرى

ثورة ..مقبلة[1].

إن البحر الشعري الذي جاءت تفعيلات هذه اللافتة على وزنه هو بحر المتقارب، و هو بحر كثير الاستعمال في الشعر الحديث و المعاصر، كما أنه يتميز بالغنائية و الإنشادية، التي تتجاوب مع صور الشاعر التي جاءت تحمل في طياتها شيئا من الفرح و الانتصار (أنا الغيمة المثقلة ، فاشهدوا ذلتي الباسلة، فلا تنحني الشمس إلا لتبلغ قلب السماء،فتخفي برحم الثرى ثورة مقبلة..).

يوجه الشاعر هذا الخطاب الشعري لأعدائه الذين ينتظرون سقوطه و تعثره، لكنه يبدو سعيدا و هو يكتب كلماته، و قد انتشت صورة بهذه السعادة، فقد استأنس فيها الشاعر بالطبيعة معتبرا إياها ملاذه، وذلك في صورتها الهادئ، و التي سرعان ما تنقلب ثورة تهدد الإنسان، و هي الثورة نفسها التي يلهج بها الشاعر، و يراها قريبة و مقبلة كبركان ثائر، يكشف عن غضبه و تمرده ضد من يهدد طمأنينته و سكينته. و لذلك بدا الإيقاع سريعا متحركا تطول فيه التفعيلات و تقصر، و كأنها هي الأخرى تحاكي ثورة الشاعر التي اعتقد أعداؤه أنها هدأت.

كما يتكرر صوت السين كثيرا في هذه اللافتة ،(مرسلة،الباسلة، السنبلة، الشمس، ساعة) و هو صوت مهموس خافت ، يتجاوب مع معنى الهدوء و الطمأنينة التي امتثلها الشاعر في صوره الهادئة، كما أن هذا الصوت بالرغم من دلالات الهدوء التي يحملها إلا أنه هو الآخر قد يشكل خطرا و تهديدا ، فهو يرمز لصوت الأفعى التي تتربص بفريستها لتنقض عليها على حين غفلة منها، و هذا ما يحاكي الدلالة التي تحملها صور الطبيعة الغاضبة التي تكشف عن وجهها المظلم على وجه السرعة أحيانا.كما يتآزر صوت السين مع أصوات أخرى لصنع دلالة الغضب و

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص42.

التمرد ، إذ يتكرر صوتا الراء و القاف كثيرا (المثقلة، ضمير،الصواعق، قلب،مثقلة،تواري، بذور، ثورة، مقبلة) ، لتعري حرف السين من دلالة الهدوء و السكينة ، و لتقرع أجراس الموسيقى الصاخبة العنيفة التي تمارس نوعا من الضغط على المتلقي ، حنى يتمثل آراء الشاعر و يتجاوب مع أرائه التثويرية. و ذلك ما نلمسه خصوصا في حرف القاف الذي هو حرف انفجاري أحدث بدوره رجة على مستور الصورة الشعرية التي انتقلت بفعل التأويل من دلالات الهدوء إلى دلالات الثورة و الغضب و التمرد، إذ يتحول خطاب اللافتة مباشرة إلى خطاب تثويري مباشر ، تجلى في الصورة (فتخفي برحم الثرى ثورة مقبلة).

و يتحول خطاب اللافتة من الإيقاع الإنشادي الغنائي الذي تجلى في افتخار الشاعر بنفسه و ثورته الهادئة إلى الإيقاع التثويري المحرض على العدوانية.

إن الإيقاع في هذه اللافتة يستسلم لدلالات الحماسة و الثورة ، بل يؤيدها و يعاضدها ليصبح جزء من الصورة و فاعلا في تشكيلها ، إذ تغير نغمه و إيقاعه تبعا لحالة الشاعر النفسية، ذلك أن نغمة الإنشاد تتغير "تبعا للحالة النفسية،فهي عند الفرح و السرور متلهفة، و هي في اليأس و الحزن بطيئة يائسة"[1].

و قد تجلت دلالة الحماس من خلال الفعل الذي يروم الشاعر القيام به، في قوله :

أجل.. إنني أنحني

تحت سيف العناء

و لكن صمتي هو الجلجلة

و ذل انحنائي هو الكبرياء

لأنني أبالغ في الانحناء

[1] ـ إبراهيم أنيس،موسيقى الشعر، دار العلم، بيروت، دط،دت،ص 194.

لكي أزرع القنبلة[1].

من خطاب التهديد الذي امتثل لإيقاع الغنائية و النشيد، ينتقل الشاعر إلى خطاب الفعل و التنفيذ، حيث ظهرت نوايا الشاعر و انكشفت للعين، ليتحول الإيقاع إلى حماسي تثويري، يهدف الشاعر من خلاله إلى شحذ الهمم، و إثارة العزائم، من أجل مشاركته في ثورته ، فصمته هو الجلجلة، و انحناؤه هو الكبرياء.و هنا يبدو الطباق ما بين الصمت و الجلجلة من جهة، و ما بين الانحناء و الكبرياء من جهة أخرى، حيث يتجلى فعل الصعود و النزول من خلال الانتقال بالمعنى من دلالة الخوف و الخنوع إلى دلالة الغضب و التمرد، و قد تجاوب الإيقاع مع هذه الدلالة، و كأن الشاعر يصعد من أدنى درجات السلم الموسيقي الهادئة لينتقل فجأة إلى الموسيقى الصاخبة العنيفة، التي امتزجت في عنفها مع الصورة التشبيهية (صمتي هو الجلجلة،ذل انحنائي هو الكبرياء).

لقد كانت الصورة الشعرية في لافتات أحمد مطر صرخة صادقة من نفس متألمة، عانت مرارة الاضطهاد النفسي، و الحرمان من أبسط الحقوق، حيث جسدت و بكل صدق مشاعر الشاعرو أحاسيسه، فهو الذي يهدف إلى نقل معاناته إلى كل شخص يتقاسم معه المصير نفسه، يل و يشاركه المكان نفسه، حيث اشتغلت الصورة على إعادة بناء الواقع الذي يعيشه الشاعر، و لكن بالانفتاح على الماضي تارة، و بالأخذ من الحاضر تارة أخرى، و بالتنبؤ بأحداث المستقبل في أحيان أخرى، و هكذا تدور الصورة في فلك الزمن، ضمن إحداثيات المكان الشعري الذي اختاره الشاعر لينسج عليه خيوط صوره الشعرية.

إن التوظيف الشعري للمكان و الزمان، قد أدى إلى توسيع أفق الدلالة، كما أن الإيقاع قد ساهم في إبراز الموسيقى الشعرية، و خلق صورا شعرية متماوجة متنوعة، تتآزر مع البناء الشكلي ، و تتفرع من الجزء إلى الكل ، لتشكل صورة واحدة تعبر عن المصير المشترك للشاعر و من يشبهونه في الوطن العربي.

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص 42.

الفصل الثالث : الصورة الشعرية من خلال تعالقها مع الفنون الأخرى:

1 ـ الصورة المشهدية

أ ـ الشعر و الدراما

ب ـ الصورة المشهدية الدرامية في خطاب اللافتات

أولا: الصورة المشهدية الوصفية

ثانيا : الصورة المشهدية الحكاية

ثالثا :الصورة المشهدية الحوارية

أ ـ الحوار الخارجي (الديالوج)

ب ـ الحوار الداخلي (المونولوج)

2 ـ الصور التشكيلية

أ ـ الشعر و الفن التشكيلي

ب ـ الصور التشكيلية في خطاب اللافتات

1 ـ الصورة المشهدية:

تتشكل الصور المشهدية في النص الشعري من خلال المزاوجة ما بين الشعر و الفنون الأخرى على غرار المسرح و الدراما و السينما، حيث تقوم المشاهد الشعرية مقام اللقطات التلفيزونية ، إلا أن فضاءها هو مخيلة المتلقي. فلم يعد المشهد الشعري في الشعر الحديث خاصا ببلاغة المشهد الشعري الذي تقف صوره "عادة عند حدود التشبيه ، و الاستعارة و الكناية ..في حيز من البيت الواحد أو الأبيات القليلة. و كأنها نتوء يعتري الدفق الشعري للقصيدة ، ثم يعود للاستواء كما كان من قبل. إن هذه السمة قد تختفي في القصيدة الحديثة ، فتكون الصورة قصيدة بأكملها ،تتلاحق فيها العناصر الجزئية مؤثثة حيز المشهد الكلي "[1].

[1]ـ حبيب مونسي،شعرية المشهد في الابداع الأدبي،ديوان المطبوعات الجامعية،بن عكنون،الجزائر،دط،دت،ص140.

أ ـ الشعر و الدراما:

استطاع الشاعر الحداثي أن يقترب بالقصيدة من الفنون الأخرى ، و ذلك من خلال التجريب المستمر، فقد استفاد من تقنيات الدراما في صناعة خطاب شعري جديد يتجاوب مع معطيات الحاضر و تطوراته، و إن كانت كلمة دراما قديمة الاستعمال تعود بجذورها إلى الماضي الإغريقي الذي اعتمد فيه المسرح الدرامي على صراع الشخصيات و الأبطال، إلا أن الدور المنوط بالدراما آنذاك كان مقتصرا على التطهير،ليتجاوز الشاعر الحداثي هذه الوظيفة، و يكون هدفه من الاستعانة بالدراما الانتقال بعمله الفني إلى أبعد الحدود الدلالية التي تعمل تأثيرها في المتلقي الذي يقف مندهشا و متعطشا لتلقف المزيد، فمن المعلوم أن "الشعر خرق للنظام المألوف للغة، و إعادة كتابتها ضمنمنهجية متميزة تحقق مردودا نفسيا بوتائر عالية عند المتلقي، و تترك لديه انفعالا يشدهإلى معاودة القراءة و التفاعل مع النص، حيث لا يجد مناصا من التفكير بالوحدة المطلقة التي يراها على خلاف ما كان يراه في الواقع للغة المباشرة ، لذلك يكون التعبير بالصورة نوعا من الارتقاء باللغة في مدارج الخيال للاستحواذ على انفعالات المتلقي".[1] ، حيث يتجاوز الشاعر المعاصر البنى التقليدية و الحدود الفنية التي بركت على القصيدة ردحا من الزمن مما جعلها محدودة الشكل، تعتمد على الصوت الأحادي الذي يناسبه النمط الغنائي.

يعرف أرسطو الدراما بقوله هي : "محاكاة فعل نبيل تام له طول معلوم بلغة مزودة لألوان من التزيين، تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، و هذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، و تثير الرحمة و الخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات"[2]، حيث ترتبط الدراما بالفعل، و هي مبنية على الحركية و الانتقال عبر فضاءات المكان لتجسيد الفعل الدرامي الذي يجعل المتلقي

[1] ـ هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، هيئة أبو ظبي للثقافة و التراث،دار الكتب الوطنية، أبو ظبي ، الإمارات العربية المتحدة،ط1،2010 ،ص20.

[2] ـ أرسطو، فن الشعر، ترجمة و تحقيق عبد الرحمان بدوي،دار النهضة المصرية، مصر ،1953،ص 18.

يتفاعل معه فيؤثر في مشاعره و وجدانه.إذ أن " الدراما Drama كلمة إغريقية يرجع اشتقاقها اللغوي إلى الفعل Drame الذي كان يعني الفعل أو التصرف أو السلوك الإنساني بوجه خاص"[1]، و هو الأمر الذي جعلها تنطبع بطابع الدرامية.

في حين يعتبر بعض النقاد أن لفظة الدراما "مشتقة من الفعل الدرامي Drao و معناه (يعمل و يتحرك)، و بذلك يكون المعنى الحرفي الاشتقاقي لاصطلاح الشعر الدرامي هو (الشعر الحركي) أي الشعر الذي يكتب به الحوار الذي يلقي مصطحبا بالحركة التمثيلية على خشبة المسرح"[2].

تقتحم الدرامية ذهن المتلقي الذي يربط ما يراه من مشاهد و مواقف بأحداث ماضية تثير فيه الرغبة ، و تستجلي مكامن النشوة في ذاته ،و قد امتزجت الصورة في الشعر المعاصر بهذا الفن لتحيل على المشهدية التي ترسم في أذهان المتلقين الصور كوجود تمثيلي حقيقي ، ينتقل من التصوير على فضاء الورقة إلى مسرح التصوير الذهني الذي يتخذ من مخيلة المتلقي ميدانا يمارس فيه فعل التمثيل و التصوير.

و الشاعر المبدع هو الذي يتمكن من نسج صور فنية تنتقل بالقارئ إلى عالم الخيال الذي تتصارع فيه شخصيات النص، و تتبادل أدوارها لتجسيد الوقائع الشعرية، و تحقيق مراد الشاعر في إقناع المتلقي و كسب تأييده ، كما أن الصراع هوبؤرة الشعر الدرامي و مكمن تفجيره، فالشاعر يعيش هذا الصراع سواء مع ذاته أو مع المجتمع، و لكي يستطيع تجسيده في شعره يستعين بالدراما التيتعتمد على الحركة و الفعل، إذ أن "الشكل الدرامي يتولد من خلال جوهر القصيدة القائم على الصراع الذي يولد توترات عديدة بين كل عناصر بنية القصيدة، و يؤدي بطبيعة

[1] ـ محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، 1994،ص 9.

[2] ـ محمد مندور ، الأدب و فنونه ، مصر للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، مصر،ط2،2002،ص61.

الحال إلى نمو القصيدة فضائيا و زمانيا"[1].فالصراع هو ما يمثل الصورة الدرامية التي تترك أثرها في مخيلة المتلقي، كما أنه يعمل على نقل القصيدة من السكونية القاتلة إلى الحركية المطلقة التي تنشد الكمال الفني في النص الشعري،و تجعله منفتحا على الواقع بصراعاته و أحداثه و ملابساته التي يجسدها الشاعر بأسلوب فني ممزوج بالعنصر الدرامي" و الإنسان في حالتي الصراع و رصد المتناقضات يستطيع، إذا ما أوتي القدرة التعبيرية، أن يقدم إلينا إنتاجا دراميا من الطراز الأول و أن بقيم بناء فلسفيا يفسر لنا فيه الحياة تفسيرا خاصا ناتجا عن ممارسة مباشرة للحياة و تمثلها "[2].

و عليه فإنه من نافلة القول أن الدراما تنشأ وفقا للصراع و الحركة و التوتر و الحدث و تبادل الشخصيات لمختلف الأدوار، كما أنها تعتمد على الحوار سواء الداخلي أو الخارجي في تفعيل حركية القصيدة ، و يبقى الصراع أهم العناصر الدرامية و أفضل تجل لها، فالشخصيات المختلفة في البنية الجسدية و المتباينة في المذهب و الفكر و المكان، يستطيع الشاعر من خلالها أن يكشف للقارئ عن أصوات كثيرة، ذلك أن هذه الشخصيات انطلاقا من اختلافها و تضارب آرائها و تباين مشاربها ستتصارع و تصدم فكريا و مذهبيا، و هذا ما سيجعل القصيدة تخرج من الصوت الأحادي إلى الصوت المتعدد، و هو مظهر من مظاهر الصورة الدرامية التي لا تكتفي بمجرد التعبير عن ذاتية الشاعر و مشاعره و عواطفه ،لكنها ترجو من المتلقي أن يشاركه همومه و أن يعيشها معه.إذ أن "التشكيل الدرامي يتنافى و أحادية الصوت، مثلما يتنافى و التفكك، حيث تتميز القصيدة الدرامية بتعدد

[1] ـ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري و استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان،ط3 ، 1992،ص127.

[2] ـ جلال الخياط ، الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الرشيد للنشر،منشورات وزارة الثقافة و الإعلام، العراق،دط،1982،ص12.

الأصوات و تناقضها، و تطور الصور و تواشجها، و طرح المشاعر و تصارعها"[1].

تتجلى هذه الأصوات من خلال الشخصيات التي ينتقيها الشاعر بعناية فائقة، كما يختار المخرج الممثلين لتجسيد أدوارهم، و تتشارك تلك الشخصيات في نسج الحدث الدرامي الذي يعول على الفن القصصي كلون من ألوان تشكيله و بروزه، لكن "استخدام الأسلوب القصصي الدرامي يقتصر على الإشارات السريعة، و اللمحة الخاطفة المشحونة بالإيحاء و التأثير، و هي في هذه الحالة وسيلة تعبيرية درامية تساعد على نمو الفكرة و العاطفة، و ذلك من خلال النقل السريع لحركة هذه الفكرة أو العاطفة، حيث لا يحرص الشاعر فيها على تلك التفاصيل التي يحرص عليها القصاص أو الروائي"[2].

إن الاعتماد على الأسلوب القصصي في القصيدة الدرامية لا يعني الابتعاد بها عن شعريتها من أجل الاقتراب من الفنون الأخرى، و لكن الاستعانة بهذا الفن تعد ضرورة فنية من أجل جعل الأحداث تبدو و كأنها واقعية في مخيلة القارئ ، كما أنه يجعل الصورة تتميز بالحركية و الحياة ، لينقلها من بلاغية التصوير المبني على مجرد الاهتمام بالزينة الشكلية إلى درامية التصوير التي تقتضي منح المشهد الشعري بعدا آخر من أبعاد التأويل، يستجيب لتطلعات القارئ .

و قد ساهم التشكيل الدرامي في الارتقاء بالقصيدة، و تعزيز دلالاتها، و منحها المزيد من التميز و التفرد، فقد أدى النهل من هذا الفن إلى إخراجها من التقليدية و الرومانسية المغرقة في الذاتية، و ذلك من خلال تعمد الشاعر استخدام الصراع كملمح فني تتجسد من خلاله أفكاره و رؤاه، و لذلك فقد "عد الشكل الدرامي أعلى

---

[1] ـ بوعيشة بوعمارة، قصيدة الحداثة من الغنائية إلى الدرامية، نحو قصيدة متكاملة، مجلة رؤى فكرية، العدد الخامس، فيفري،2017، ص 87 .

[2] ـ حسن الغرفي، درامية النص الشعري المعاصر، جريدة الإتحاد، بتاريخ 10 ماي 2019، عن موقع:https://alitihad.info.

صورة من صور التعبير الأدبي لأنه يلخص كل القيم التعبيرية في سائر فنون القول، ذلك أن الدراما أمدت القصائد بمنبهات فكرية و حركية جديدة، و مهدت الطريق ليقارب المفهوم الشعري من المفهوم المسرحي، حتى لا تبقى بينهما حدود في استخدام تقنيات كل منهما "[1].

لقد امتصت القصيدة المعاصرة كل ما من شأنه أن يطبعها بالشعرية،و أن يجعلها تحلق في أفق الجمالية المفرطة التي تساهم في خلود النص الأدبي.الأمر الذي أدى إلى انتعاشها و ارتقائها، و كتب لها الخلود الفني الذي يأبى الاندثار و الفناء في ظل المتغيرات الكثيرة التي تعصف بالمفاهيم الجديدة للشعر الذي تغيرت وظيفته بتغير طريقته .

من اللافت للنظر كذلك في الشعر الحديث انتقاله من الشفوية إلى الكتابية ، الأمر الذي أدى إلى إنعاش خيال القارئ و جعله يستمتع أكثر بالصورة من خلال الوقوف عندها مليا محاولا تمثيلها في خياله و استشعار حركيتها الدرامية، " ففي التلقي الشفاهي لا يستساغ التعقيد في تشكيل الصورة ، لأنه سيفتقد لقدرة المتلقي على التفاعل معه"[2].

ب ـ الصور المشهدية و أنواعها في خطاب اللافتات.

ليس هناك نوع واحد من الصور المشهدية ، بل تختلف و تتباين انطلاقا من الموضوع الذي يتم تناوله، كما أنها تتماشى و الدفقة الشعورية.

أولا: الصور المشهدية الوصفية

[1] ـ بوعيشة بوعمارة، قصيدة الحداثة من الغنائية إلى الدرامية، ص 87.

[2] ـ سيد عبدالله السيسي،ما بعد قصيدة النثر،نحو خطاب جديد للشعرية العربية،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،لبنان،ط1،2016،ص141.

الصورة المشهدية هي " مشهد تصويري متلاحق تتالى فيه الصور و تتراكم بطريقة ملحمية يكون للسرد فيها أثره الأكبر ، فيتألف من ذلك مشهد شعري وصفي ، يقدم رؤيا فكرية و رؤيا حلمية ملحمية ، يمتزج فيها الكابوس و الأسطورة"[1].

و تظهر المشهدية بصورة بارزة في لافتات أحمد مطر ، كونه يهدف إلى إشراك المتلقي في قناعاته و تحريضه على الثورة ضد الظلم و أنظمة الحكم الفاسدة ، كما أن تجربته المبكرة قد ساعدت على نمو الحس الدرامي في أعماله الشعرية، إذ له تجربة في خوض غمار الرواية ، لكنه سرعان ما تركها لينشغل بالشعر الذي وجد فيه ملهمه الأول لخوض ثورة فكرية ضد كل الممارسات السلبية في حق الشعوب المظلومة.

من أمثلة الصورة المشهدية الوصفية قول الشاعر في لافتة " طبيعة صامتة":

في مقلب القمامة

رأيت جثة لها ملامح الأعراب

تجمعت من حولها "النسور" و "الذباب"

و فوقها علامة

تقول : هذي جيفة

كانت تسمى سابقا .. كرامة[2].

يعتمد التوصيف المشهدي على المكان باعتباره الوسيلة الأفضل لتجسيد المشهد الشعري، ذلك أنه " يتجدد تخييليا عبر الممارسة الواعية للكاتب من خلال علاقته

[1] ـ هدية جمعة البيطار، الصورة الشعرية عند خليل حاوي، ص102.

[2] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص 7 .

الحميمية بكل دقائقه"[1]،حيث تتعانق الصور البصرية مع اللغة الشعرية لتشكيل فضاء المكان،و قد شكلت القمامة واجهته الأولى، حيث تتجلى كدال لغوي تتسربله النجاسة و تسكنه القذارة، فالمزبلة مكان لتجمع الفضلات و المخلفات التي لا قيمة لها، و قد توسد هذا المكان النجس جثة من ملامحها العروبة.

و قد تشكلت فضاءات المكان النجس عبر استحضار الشاعر للطيور و الحشرات التي تتبع الرائحة الكريهة لتقتات على الفضلات التي تتبع ريحها، و هذا ما جعل هذه الجثة تتهاوى إلى أدنى الدركات، و كأنها منسية لا قيمة لها لدرجة عدم دفنها و تركها مكشوفة للعيان و هذا ما يتنافى مع العرف و العادات و الدين التي تستوجب ستر الميت بدفنه .

و قد امتد مفعول النجاسة إلى أبعد الحدود ، و ذلك ما نلمسه عبر توظيف الشاعر للصورة الشمية في قوله: " و فوقها علامة تقول هذي جيفة"، فقد انتقل الشاعر من الصورة البصرية المجسدة في قوله " رأيت جثة لها ملامح الأعراب" إلى الصورة الشمية، و كأن الحواس قد استرسلت في تقصي الخبر ، و تجندت لتعرف من هو صاحب الجثة الملقاة في القمامة. ليخرق الشاعر أفق انتظار المتلقي بتسليطه للكاميرا الشعرية على العلامة التي تبين أن الجثة ما هي إلا صورة من صور الكرامة التائهة في مزبلة التاريخ ، تلك الكرامة التي ضاعت في سراديب الماضي ، و اتخذت من المزبلة مسكنا لها بعد أن عافها البشر ، و لم تعد لها قيمة في نظرهم بعد أن هانت الأنفس و أصبحت الأرواح رخيصة ، و لم يعد للفرد قدرة على المقاومة و الوقوف في وجه الظلم ، ليحل الذل و الرضوخ محل هذه الكرامة و يأخذ مكانتها في ظل تنازل الناس عن حقوقهم و قبولهم للاستعباد.

يصور الشاعر في لافتاته مشاهد تحمل الدهشة و المباغتة الفنية ، التي تذهل القارئ سواء في مراميها الفكرية و مدلولاتها الفنية ، أو في تراكيبها و حسن سبكها

[1] ـ شوقي بدر يوسف،الرواية و الروائيون،دراسات في الرواية المصرية،مؤسسة حورس الدولية،الإسكندرية، مصر، ط1،2006.ص93.

و بنائها ، فلافتة " الذئب" تصور مشهد استيقاظ الناس ليتفاجؤوا بحاكم يقف على رؤوس الخلائق و يأمرهم بطاعته و إعلان الولاء له، إذ يقول :

وضعنا وضع عجيب

هكذا..

نصحو

فيصحوا فوقنا شيء مريب .

و على الفور يسمينا "الأحباء"

و في الحال نسميه "الحبيب"

نجن لا نسأله كيف أتانا ..

و هو لا شأن له في أن يجيب

ثم نغفو

سائلين الله أن يجعله خيرا [1].

في مطلع العرض الشعري ، تركز الكاميرا على فعل الصحو ، حيث تستفيق الأنا الساردة لتتفاجأ بشيء يقف في الواجهة، يدعي المحبة و الود، و قد استحضر الشاعر فعل الصحو الذي يتبادر لنا من خلاله فعل النوم الذي يشير إلى الغفلة و اللهو، و الذي كان من نتائجه السلبية تمكن السلطة و القوة لهذا الشيء الغريب، و قد تجسدت غربته عبر تفاجئ أنا السارد بحلوله في مشهد متأزم تحيط به سراديب العتمة و الظلام الذي سبق فعل الصحو و الممثل في النوم كصورة من صور التيه و الضلال و الضياع.

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص 30 .

يسيطر الإبهام و التكتم على هذا المشهد الشعري ، و هو متمخض عن دهشة أنا السارد و استغرابها من هذا الشيء الذي أصبح الناس ينادونه بالحبيب ، و هو يدعي حبهم، و تبقى علامات التعجب و الاستفهام تحيط بهذا المشهد ،ذلك أن هذا الشيء غريب لم تظهر معالمه ، و بقي مجهولا بالرغم من الإلحاح عليه في كشف النقاب عنه.

يبقى الغموض و التعتيم يمارس سطوته على المشهد الشعري ، الذي تحولت فيه الأنا الساردة من الواقع كفضاء لتصوير المشاهد إلى الأحلام كفضاء شعري ، تتبدى من خلاله الحقائق و تسقط الأقنعة ، فيقول الشاعر:

و في أحلامنا

نسأله أن يستجيب

نحن و الحظ..

و حين يخفق الحظ

و أحيانا يخيب

يمخض "الشيء"

فإما هو ذئب يرتدي جلد غزال

أو غزال يقتني أنياب ذئب

و هو إما صحة تتضح داء

أو ممات يرتدي ثوب طبيب[1].

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص31.

تعزز فعالية الوصف في هذا المشهد الشعري من فاعلية الدراما ، حيث يشتغل الوصف على كشف الحقيقة المخفية لهذا الشيء الذي يمثل وجهالسلطة المستبد، و ذلك عبر تعمد الشاعر توظيف الصور التجريدية التي ترسم للقارئ مشهدية سريالية تمتزج فيها الحقيقة مع الخيال، و يختلط فيها الظلام مع النور، حيث يقابل الشاعر ما بين الحيوان المفترس (الذئب) و الحيوان الهادئ (الغزال) ،و يوازن كذلك ما بين الموت و الحياة، من خلال تشبيه الطبيب بالداء، و لعل المشهدية في هذا التشكيل الدرامي قائمة على نوع من العبثية و العشوائية التي تبعث على الانشطار و التشتت الناجم من الصور الكابوسية، و كأن الشاعر ينتقل بالقارئ من فضاء التصوير الورقي إلى فضاء الرؤيا الواسعة التي تختزل معاناة المواطنين المظلومين بين أيدي السلطات الظالمة المستبدة التي تسرق منهم بهجتهم ، و تسلب منهم حقوقهم ، تلك السلطات التي تخفي وحشا خلف وجهها الملائكي.

و الملاحظ أن شعر أحمد مطر يقترب من النثرية التي تخاطب وعي المواطن، و تلامس حسه المرهف، لتخلق نوعا من المواءمة و المزاوجة ما بين الشعرية و لغة الخطاب اليومي، إلا أن عنصر التصوير هو ما كسر نمط العادة ، هذا فضلا عن كون هذه النثرية من أهم سمات الدراما،"فوضع الحياة اليومية هو أنسب الأوضاع جماليا لتخليق التوتر بين مستويات التعبير الشعري، و إحداث هذه الفورية المضارعة التي تتميز بها الدراما باعتبارها لغة تصنع حدثا حركيا بتموّجاتها الصوتية و الدلالية"[1]، و قد ظهرت هذه التقنية كسمة غالبة على أعمال الشاعر أحمد مطر الذي كان يرجو بهذا أن يقترب من المواطن البسيط لحثه على اقتلاع حقوقه ، و استرجاع كرامته المسلوبة.

من القصائد التي تحكي معاناة الشعوب في أيدي حاكميها المستبدين ما يرويه الشاعر عن يوم ميلاده ، و الذي كان فاجعة هزت سكان الحي ، إذ يقول:

يوم ميلادي

[1] ـ صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة، ص 86.

تعلقت بأجراس البكاء

فأفاقت حزم الورد، على صوتي

و فرت في ظلام البيت أسراب الضياء

و تدلى الأصدقاء

يتقصون الخبر

ثم لما علموا أني ذكر

أجهشوا ...بالضحك،

الو لأبي ساعة تقديم التهاني

يا لها من كبرياء

صوته جاوز أعنان السماء

عظم الله لك الأجر

على قدر البلاء[1].

تفتتح المشهدية بوصف الحدث الجلل الذي اقتحم بيت العائلة ، و هو ميلاد الشاعر الذي أطلق العنان لصراخه بمجرد ما تنفس هواء الحياة ، حيث تركز الكاميرا الشعرية على التأثير الذي ميز الأرجاء حيث انزاحت حجب الظلام و السواد لتحل محلها تباشير النور و الضياء بقدوم هذا المولود الجديد، و كأن الشاعر قد صور مشاهد البهجة التي اقتحمت بحركيتها فضاء العتمة و بددت السكون و الهدوء، لكن المفارقة التي صنعها المشهد الثاني قد انحرفت عن الصورة الإيجابية التي رسمها المشهد الأول، وذلك بتصوير الشاعر للجيران و الأقارب الذين حضروا لتقديم

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص376.

التهاني ، لكن سرعان ما ملأ وجوههم السواد و انقلبت تهانيهم عزاء عندما علموا أن جنس المولود ذكر. و كأن الشاعر يعود من خلال هذه المشاهد الوصفية إلى الماضي، حيث تعمل الصورة المشهدية على تنصيص الذاكرة و انفتاحها على الماضي البعيد الذي كانت فيه العرب تخجل إذا كان المولود بنتا، إلا أن المفارقة المشهدية تستدعي هذا الوجود الذاكراتي للميراث الشعبي لتحيل من خلاله إلى انقلاب الموازين و تبدل الآراء و الاعتقادات و تغير منظومة الفكر و القيم ، حيث أصبح الذكر عبئا ثقيلا ، و حملا كبيرا على العائلات، لكن هذه المفارقة التي عولت على مخيلة المتلقي في تشكلها قد حرقت حجب العادة و المألوف لتنفتح على فضاء الرمز و التأويل ، منتقلة من مجرد التصوير النمطي المألوف إلى فضاء الشعرية الجديدة التي تستدعي كل التقنيات الجمالية حتى تحقق هدفها المنشود.

فميلاد الذكر بدلا من أن يكون فجر حياة جديدة أصبح علامة من علامات قدوم الموت ، إذ أنه يهدد مصالح السلطات التي تظل تلاحقه ، و ترسل المخبرين في تتبع أثره ، إلى أن يتم القبض عليه بتهم لا أساس لها من الصحة ، و بالتالي يتم إعدامه و تصفيته. و هو صورة أخرى من صور الوأد التي مورست في حق الإنسانيةأثناء العصر الجاهلي ، و كأن الشاعر مشهد استمرار الجهل عبر تجدد فعل الظلم و القتل لكن في حق الذكر هذه المرة.فهي جاهلية في صورة جديدة تلقي بضلالها علىالحاضر و تعود من جديد لتمارس تأثيرها السلبي.

في لافتة (الواحد في الكل) يصور الشاعر مشاهد تبين كثرة المخبرين ، و انتشارهم في كل الأمكنة ، حيث يقول:

مخبر يسكن جنبي

مخبر يلهو بجيبي

مخبر يفحص عقلي

مخبر ينبش قلبي

مخبر يدرس جلدي

مخبر يقرا ثوبي

مخبر يزرع خوفي

مخبر يحصد رعبي

مخبر يرفع بصمات يقيني

مخبر خارج أكلي

مخبر داخل شربي

مخبر يرصد بيتي

مخبر يكنس دربي

مخبر في مخبر

من منبعي حتى مصبي

مخلصا أدعوك ربي

لا تعذبهم بذنبي

فإذا أهلكتهم

كيف سأحيا ...من دون شعبي؟

تتوالى مشاهد المخبرين و هم يقومون بوظيفتهم ،حيث وصف الشاعر كل أعمالهم بتفصيل متناهٍ و قد ناسب هذه المشاهد توظيف الفعل المضارع الذي يدل على الاستمرارية، و كان فعل الإخبار كائن و متجدد مادام هؤلاء المخبرون يرضون بالعيش مذلولين بين يدي من يعملون عندهم ، و إن كان فعل الإخبار و الوشاية صورة من صور استمرار الحياة إلا أنه في نظر الشاعر صورة من صور الذل

و الهوان.لكن الشاعر عوضا من الدعاء عليهم هو يدعو لهم بعدم الهلاك، و هو بهذا الحوار الذاتي يتمثل مشهد المواطن الحر ، و قد باغت المتلقي بهذه النتيجة العكسية ، و بهذا الموقف الإيجابي ، حيث " يعمد الكثير من شعراء الحداثة إلى شعرنة الحدث بالمباغتة المشهدية ، التي تكسر نسق الصورة و تفاعلها الديالكتيكي المثير، لمفاجأة المتلقي بمشاهد متصدعة تشي بالانهيار و القلق و التصدع النفسي"[1].

تصور المشاهد الشعرية حركة المخبرين الدؤوبة و كثرة استعلاماتهم عن الأشخاص و لحاقهم بهم كظلهم ، و قد امتدت هذه الحركية إلى اللافتة التي توالت فيها المشاهد لتغادر السكونية و الجمود نحو عالم تملؤه الحيوية و يشوبه النشاط، و قد تحقق ذلك بفعل المفارقة التي أحدثت رجة على مستوى المعنى الكلي للافتة التي تغير مسارها ، و انشطرت دلالتها ، فالشاعر بدلا من أن يشتم المخبرين و يقدح في شخصهم و فعلهم هاهو يكن لهم كل مشاعر الحب من خلال الدعاء لهم بالحياة، و هذا ما جعل الغموض و التوتر يلف القصيدة و يحكم قبضته عليها ، و كأن الشاعر بهذه المفارقة يتمثل أقوال الشعوب المضطهدة المغلوبة على أمرها ، التي لا حول لها و لا قوة ما بين أيدي أنظمتها الفاسدة ، لذلك تصبح مكرهة على الطاعة و الرضوخ ، و تقف ما بين يدي النظام الفاسد رافعة أكف الدعاء بمباركة الفساد، و ترفع أيديها ملوحة بالولاء و الطاعة ، هكذا يتحول الشاعر مرغما إلى لبس لباس الطاعة في شيء من السخرية و الهجاء ، فهدفه ليس المدح ، و إنما الذم و الهجاء، و بهذه الطريقة سيتحول المتلقي من مجرد قارئ عادي إلى قارئ صدمته شحنات القصيدة و توتراتها، ذلك أن" القراءة ليست اقترابا باردا من النص ، شأن المخبري الذي يتفحص الجسم المشرح أمامه ، من غير أن تساوره المشاعر التي تجعل الجسم امتدادا له ، بل القصيدة لن تفلح في التأثير، و إشراك القارئ إلا إذا كانت حقا

[1] ـ محمد صابر عبيد، بلاغة المفارقة المشهدية و التحول الشعري التشكيلي، مقال نشر على الأنترنت بتاريخ 25 أكتوبر 2010.عن موقع:www .almontada.com

امتدادا للقارئ"[1]. إذ ينتقل أحمد مطر بالقارئ من مجرد مشاهدة العرض الشعري إلى محاولة اقتحام فضاء الأستوديو الشعري من خلال تمثل الأحداث و امتصاص شحناتها الإيجابية، و ذلك عن طريق توظيف عنصر المفارقة.

في لافتة (حديقة الحيوان) يصف الشاعر جامعة الدول العربية ، فيقول :

في جهة ما

من هذي الكرة الرضية

قفص عصري لوحوش الغاب

يحرسه جند و حراب

فيه فهود تؤمن بالحرية

و سباع تأكل بالشوكة و السكين

بقايا الأدمغة البشرية

فوق المائدة الثورية

و كلاب بجوار كلاب

أذناب تخبط بالماء على أذناب

و تحني اللحية بالزيت

و تعتمر الكوفية

فيه قرود إفريقية

ربطت في أطواق صهيونية[1]

[1] ـ حبيب مونسي،تأويل النص و كتابة النص المضاد، قراءة في المتوحشة لنزار قباني،مجلة الآداب و اللغات ، العدد4،جوان،2016،ص62.

يعتبرالعنوان (حديقة الحيوان) بؤرة الدلالة الشعرية ، و مكمن ديناميكية الحدث الشعري، حيث يخال القارئ أن الشاعر بصدد الحديث عن الحيوانات و وصفها، لكن المتن الشعري يخالف هذه التصورات ، و يغاير من سيرورة الدلالة ، فيفتح بذلك شهية القارئ، و يثير لذته، فالعنوان (حديقة الحيوان) لا يحمل الإثارة و اللذة الجمالية المطلوبة ، و لا يستهوي في القارئ الرغبة، لكن بمجرد ما يتنقل القارئ ما بين أحداث اللافتة سيصدم بتغير مسار الدلالة، و كأنه من خلال هذا البث الهادئ الذي لا يحمل الكثير من الحركية و الديناميكية يرجو إثارة مشاعر المتلقي ليجعله يستنفر كل مشاعره ، و هو ينتظر الأحداث المهمة من العرض الشعري.

تحدد الكاميرا الشعرية المكان مقتفية أثر السينما التي هي فن المكان ، و ذلك عبر قول الشاعر(في جهة ما من هذي الكرة الأرضية) الذي تتواجد فيه هذه الحيوانات ، و هو مكان يشوبه الغموض ، و يملؤه الإبهام ، حيث لا يتم التركيز على تفاصيل المكان، و لا يتم وصفه ، ليطرح في ذهن المتلقي جملة من الأسئلة عن طبيعة هذا المكان ،إذ يبدو هذا المشهد رتيبا بطيئا ، ثم يبدأ الشاعر المخرج في توصيف المكان، حيث تركز الكاميرا على القفص منطلقة من مظهره الخارجي (قفص عصري) ، فهو قفص يتميز بالحداثة و الجدة ، بعيد كل البعد عن مظاهر القدم ، و كأن الحيوانات التي بداخله تخلت عن أصولها و تراثها ، و تجاوزت هويتها و أصالتها لتنفتح على كل ما هو جديد و عصري ، ثم تتوجه الكاميرا الشعرية لتحديد نوعية هذه الحيوانات (وحوش الغاب) ، فهي ليست حيوانات صديقة للإنسان ، و إنما هي مفترسته و آكلة لحمه متى سمحت لها الفرصة بذلك، لتعود الكاميرا الشعرية لالتقاط مشاهد تكشف عن زوايا هذا القفص ، منطلقة ما بين داخله و خارجه (يحرسه جند و خراب) ، وكأن هؤلاء الحراس يشاركون هذه الحيوانات المفترسة في وظيفة التخريب و الدمار.

---

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 281.

تعود الكاميرا الشعرية لتصوير الحيوانات المفترسة من خلال تركيزها على داخل القفص (فيه فهود تؤمن بالحرية) ، إذ يغير الشاعر من الوظيفة الدموية للفهود إلى الوظيفة الإنسانية ، حيث يستعين بالصورة التشخيصية ليصعد من فعالية المفارقة الشعرية ، و للمتلقي أن يتصور مشهد فعد يدعو بقية الحيوانات المفترسة إلى الكف عن اصطياد فرائسها ، ثم تعزز اللقطة الشعرية الثانية من دلالة المفارقة الشعرية (سباع تأكل بالشوكة و السكين بقايا الأدمغة البشرية) ، و في هذا المشهد تتضح حقيقة هذه الحيوانات ، و تطفو أعمالها الدامية إلى السطح ، فهي تحمل بعض صفات البشر (تؤمن بالحرية ، تأكل بالشوكة و السكين)، لكنها مفترسة الإنسان و عدوه اللدود لأنها تختار جزء مهما من أعضائه لالتهامه، و هو الدماغ المسؤول عن التفكير و الحركة، و كأنها تقتل كل مظاهر الرغبة في التغيير و الحرية، فمشهد التهام السباع للدماغ يحمل كل صور العنف الممارس في حق العلماء و المفكرين.

تبدأ ملامح تلك الحيوانات تتضح شيئا فشيئا من خلال التوصيف الشعري (كلاب بجوار كلاب، أذناب تتخبط في الماء على أذناب)، و الكلب هنا رمز للتبعية و انعدام الشخصية، رمز للوفاء للآخر الأجنبي إلى درجة اتباعه و التصاقه به كالذنب، في مشهد مؤلم و مخز في الآن نفسه، ذلك أن هذا الوصف يجسد كل أحداث الواقع العربي، إذ أعلن الحكام العرب الولاء للغرب، و قد بدأت صورته تصطنع في وعي المتلقي و تجد لها حضورا في ذهنه من خلال الصورة الوصفية (تحني اللحية بالزيت، و تعتمر الكوفية) ، يحمل هذا التصوير المشهدي صورة الأمراء الخليجيين الذين شملهم وصف الكوفية.و صبغ اللحية بالحناء، و هنا تنتهي أحداث المشهد الأول الذي تم التركيز فيه على صنف محدد من الحيوانات التي تدعي القوة ، و تنسب إليها مظاهر العدوانية (الفهود و السباع) ، لكن الكاميرا الشعرية تضعها في مشهد الكلب الذليل .

تلتقط الكاميرا الشعرية المشهد الثاني ، الذي تم توصيف نوع آخر من الحيوانات فيه (قرود إفريقية ، ربطت في أطواق صهيونية)، و كأن حرية هذه القيود مرتبطة بالصهاينة، فهي لا تملك حركة و لا مشورة إلا بإذنها، تأتمر بأمرها، و تنتهي بنهيها، و ربما يشير هذا الوصف إلى النبوءة الشعرية التي تحققت بإعلان المغرب الذي هو جزء من إفريقيا للتطبيع مع الكيان الصهيوني مؤخرا، فالنص "يمارس التأجيل الدائم، و اختلاف الدلالة، إنه تأخير دائب، فهو مبني مثل اللغة، لكنه ليس متمركزا و لا مغلقا، إنه لا نهائي، لا يحيل إلى فكرة معصومة بل إلى لعبة متنوعة ."[1]

أما المشهد الثالث ، فيصور الذئاب التي اتخذت هي الأخرى من القفص نزلا لها ، إذ يقول فيه الشاعر:

فيه ذئاب

تعبد ((رب العرش))

و تدعو الأغنام إلى الله

لكي تأكلها في المحراب[2]

يرمز الذئب للمكر و الخديعة، و هو أيقونة عن الخيانة، و هي الوظيفة نفسها التي يؤديها في هذه المشاهد، حيث تسلست اللقطات الشعرية التي تنسج مكره، فقد تم تصويره في ثوب الإمام الذي يدعي التدين، و يظهر الإيمان ، حتى تقع الأغنام في قبضته، حيث تركز الكاميرا على مشهد أكلها في محراب الإيمان، و لم تصور للمُشاهد كيفية قبولها لدعوة الإيمان، و مراحل تصديقها للذئب، و هذا ما يكشف عن سذاجتها، و بساطة تفكيرها، بل قد يحيل إلى حمقها و غبائها، فكيف لها أن تصدق

[1] ـ صلاح فضل ، بلاغة الخطاب و علم النص،سلسة عالم المعرفة ،عدد 164،الكويت،1992 ،ص214.

[2] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص 218.

هذا الذئب الذي هو نموذج للحاكم المستبد الظالم الذي "يود أن تكون رعيته كالغنم درّا و طاعة، و كالكلاب تذبلا و تملقا"[1].

يصور المشهد الرابع الغراب كنزيل من نزلاء القفص العصري، حيث يقول الشاعر:

فيه غراب

لا يشبه في الأوصاف غراب

((أيلولي)) الريش

يطير بأجنحة ملكية

و له حجم العقرب

لكن له صوت الحية

يلعن فرخ النسر بكل السبل الإعلامية

و يقاسمه ـ سرا ـ بالأسلاب[2]

الغراب هو الآخر صورة عن الإزعاج و عدم الطمأنينة، يتجسد ذلك في صوته، و قد ركزت الكاميرا الشعرية على أوصافه الخارجية (له حجم العقرب، له صوت الحية)، هي مظاهر تكن عن المكر و الخيانة، فالعقرب يلسع من يقترب منه، و صوت الحية ينبئ بالخطر، يزرع الخوف و الرعب في النفوس، و ما عمق من درامية المشهد الشعري اللقطة الثانية التي تصور دهاء هذا الغراب الذي يسب فراخ النسر في العلن، و يتقاسم معه غنائمه سرا.

[1] ـ عبد الرحمان الكواكبي، طبائع الاستبداد و مصارع الاستعباد،كلمات عربية للترجمة و النشر، القاهرة،مصر،دط،2011،ص18.

[2] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص281.

تتوالى المشاهد الشعرية، و هي تصور بقية الحيوانات الغابية، إذ يقول الشاعر:

فيه نمور جمهورية

و ضباع ديمقراطية

و خفافيش دستورية

و ذباب ثوري بالمايوهات ((الخاكية))

يتساقط فوق الأعتاب

و يناضل وسط الأكواب

((و يدق على الأبواب

سيفتحها الأبواب))[1]

تركز الكاميرا الشعرية على الوظيفة التي تقوم بها هذه الحيوانات المفترسة من خلال الاستعانة بالفعل المضارع (يتساقط، يناضل، يدق، سيفتحها) في إشارة إلى تجدد فعل الظلم و الاستعباد و افتراس الإنسان ، ذلك أن هذه الحيوانات يستحيل أن تصادق الإنسان لأنها ترى فيه طعامها و سبب بقائها حية، كذلك هي الأنظمة الظالمة تواصل فعل الاستبداد لضمان بقائها مدة أطول على كرسي الحكم ، فتتخذ في ذلك كل السبل و تسوم شعوبها ألوان الظلم و تذيقها كؤوس الذل .

أما المشهد الأخير ، فيمثل صورة من صور المباغتة و المفاجأة، فالشاعر المخرج يكشف فيه عن هوية هذه الحيوانات المفترسة، حيث يقول فيه:

قفص عصري لوحوش الغاب

لا يسمح للإنسانية

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة، ص 281-282.

أن تدخله

فقد كتبوا فوق الباب:

((جامعة الدول العربية))[1]

يصور الشاعر أعضاء جامعة الدول العربية من حكام العرب و وزرائها في صورة الحيوانات المفترسة التي لا تدخر جهدا في نهش أجساد الشعوب العربية، و بالتالي يمثل كل حيوان أيقونة عن حاكم معين.و هكذا انتقلت لغة العرض الشعري من التصوير الجدلي المبني على الرمز و القناع إلى التصوير الحي المباشر .

ثانيا:الصورة المشهدية الحكاية.

هي تلك الصورة التي تتكئ على السرد القصصي، "يقصد بها الصورة التي تتوسل حركية السينما (حركة اللقطة و الحركة داخل اللقطة و الحركة المستمرة للشخصية) لسرد موقف أو حدث متماسك مترابط ، يتنامى تدريجيا مع التشكيل الفني و الحركية النصية للقصيدة أو المقطع الشعري ، و يكتمل باكتمالها "[2].

و يلاحظ شيوع هذا اللون كثيرا في لافتات الشاعر أحمد مطر، فهو يعالج الكثير من القضايا السياسية و الاجتماعية مستعملا الحكاية الشعرية التي تنتمي إلى القالب الفكاهي الدرامي، الذي امتزج بوعي الشاعر و رغبته الجامحة في كسر القيود المفروضة على الحريات في بلاده، كما أن استعانته بالحكاية يجعل منجزه الشعري يقترب من لغة الخطاب اليومي ، و من الطبقة الشعبية، هذا فضلا عن كونه لغته الشعرية تتقارب كثيرا من لغة التواصل اليومي، فقد"بلغ التحول اللغوي عند شعراء الشعر الحر شأوا أبعد، فلم يكتفوا في تجنبهم للغة الشعر المصطنعة المتوارثة بالبحث في اللغة اليومية المستعملة، و البحث عن طاقات شعريةمغايرة، بل صار

---

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص282.

[2] ـ أميمة عبد السلام الرواشدة، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر،وزارة الثقافة، عمان ،الأردن، ط1، 2015،ص 127.

استخدام اللغة اليومية، في كثير من الأحيان، شأنه شأن التقاط الشعري من تفاصيل اليومي، مقوما أساسيا لشعر الحداثة".[1]

من القصائد الشعرية التي تعتمد على الحكاية المشهدية ما نلاحظه في لافتة(شكوى باطلة):

بيني و بين قاتلي حكاية طريفة،

فقبل أن يطعنني حلفني بالكعبة،

أن أطعن السيف أنا بجثتي، فهو عجوز طاعن و كفه ضعيفة،

حلفني أن أحبس الدماء عن ثيابه النظيفة،

فهو عجوز مؤمن سوف يصلي بعدما يفرغ من تأدية الوظيفة،

شكوته لحضرة الخليفة،

فرد شكواي لأن حجتي ضعيفة،[2]

تنطلق شاشة العرض الشعري من خطاب الشاعر الموجه إلى القارئ، حيث يروي من خلاله حيثيات تعرضه للظلم من طرف السلطات الغاشمة، إذ يبين أن حكم الإعدام المعلن في حقه قد أوكل حكم تنفيذه إلى شيخ عجوزقد بلغ من الكبر عتيا، حيث تسلط الكاميرا الشعرية عدستها على حالته الفيزيائية (عجوز طاعن، كفه نظيفة)، كما يقف السرد الشعري بالقارئ مليا أمام المفارقة الساخرة التي تعكس شخصية هذا العجوز السلبية الذي حلَّف الأنا الساردة أن تطعن نفسها بالسيف (أن أطعن السيف بجثتي) ،فقد انقلبت الموازين و ظهرت بذور الظلم تعرض نفسها، فكيف لجثة متهالكة قد انعدمت فيها الحياة أن تطعن نفسها ؟

[1] ـ سيد عبدالله السيسي، ما بعد قصيدة النثر،ص83.

[2] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص 26.

إن الشاعر من خلال هذا البث المباشر لحكاية الجثة و العجوز الذي يدعي التدين لهي بث مباشر لحالة الشعوب المغلوبة على أمرها، و التي أصبحت مجرد آلة في أيدي حاكميها، تجلى ذلك من خلال تعمد الشاعر لتوظيف الصورة الشعرية الكابوسية التي امتزجت فيها مشاعر الضعف و الذل و الهوان المجسدة في ذات صاحب الحوار بصفات المكر و الخديعة التي تسربلت أعماق العجوز الذي وقف عاجزا عن تنفيذ الحكم، إلا أنه لم يجد حرجا في أن يطلب من السارد أن ينفذه في نفسه، و هنا تتجلى مظاهر الخنوع و الذل، فقد بلغ السكوت و الرضا بالناس إلى حد تتم مساومتهم في حرياتهم و حياتهم بهذه الطريقة المخزية.

تتعاظم صور الظلم عندما تتغير اللقطة الشعرية ، منطلقة بالقارئ من مشهد السارد و العجوز إلى مشهد السارد و الخليفة الذي صده و أعرض عنه مدعيا أن شكواه باطلة، لأن حجته واهية و سخيفة في نظره، و لا تستحق أن يتم الاستماع إليها،لتزداد معاناة هذه الشخصية و تكبر آلامها فلا من مجيب لدعواها و لا من مستمع لصوتها الذي نهض مقاوما، و أعلن الرفض، و هو في الحقيقة صوت يختزل كل تلك الأصوات المظلومة و المكلومة بين أيدي حكوماتها الغاشمة.

من اللافتات الشعرية المطرية التي تصور هذه الحقيقة المرة، التي تجسد وقوف المظلوم ما بين يدي الظالم طالبا حقوقه ما نجده في لافتة (كان و يا ما كان):

يضحكني العميان

حين يقاضون الألوان

و ينادون بشمس الحرية

تضحكني الأوثان

حين تنادي الناس إلى الإيمان

و تسب عهود الوثنية

يضحكني العريان

حين يباهي بالأصواف الأوروبية

كان و يا ما كان

كانت أمتنا المسببة

تطلب صك الإنسانية

من شيطان[1].

تتجسد دينامية المشهد الشعري في مجموعة من اللقطات التي تتجاوب و تتفاعل لتحيل على المشهد الكلي ، حيث تكشف اللقطة الأولى عن صراع العميان مع عاهاتهم، فهم يقاضون الألوان ، و يدعون إلى شمس تجريدية تتماشى و عاهاتم، و هي لقطة تشي بالإبهام و المغالطة الفكرية، ذلك أن القارئ لأول وهلة سيخال الشاعر يسخر من العمى، و لذلك فإن هذه اللقطة هي ما يجس به الشاعر نبض المتلقي، و يجعل قلبه في شغف لاستقصاء النتائج و تبصر الحقيقة الكاملة وراء هذا التصوير الساخر للعميان.

من زاوية أخرى تصور الكاميرا الشعرية الأوثان التي صنع فيها المخرج الحياة من خلال لسانها الناطق الذي تدعو الناس من خلاله إلى الإيمان ، و تبالغ في المراوغة إلى درجة سب عهود الوثنية و الكفر بها ، و كيف لوثن هو صورة عن الكفر و الخروج عن الدين أن يكون هو الدين نفسه؟ بهذه الطريقة يقترب الشاعر المخرج بالمتلقي المتفرج من الحقيقة لكنه يأبأن يكشف عنها مباشرة ، ليصنع في عقله مزيدا من علامات التعجب و الاستفهام، و ليلامس شغاف اللذة في ذاته فيجعله في حيرة من أمره ، و في قلق و ترصد و ترقب ليصل إلى ختام الحلقة الشعرية فيتلذذ بمحتواها، و يشبع نزواته من خلال الاستمتاع بكل لقطاتها و التجاوب مع

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص 27.

أحداثها،و قد أحدثت الصورة تجاوبا ما بين التمثيل الدرامي و اللغة الشعرية حيث أنسن الشاعر الوثن و حوله إلى إنسان يفعل و يأمر،و ذلك عن طريق استغلال إمكانات اللغة الشعرية التي تسهم" في طبقتها الدلاليةو الرمزية في إنجاز الصورة عن طريق التفاعل السردي و النشاط السينمائي، على النحو الذي تصل فيه الصورة إلى أبلغ مستوى تعبيري لها في فضاء التشكيل العام"[1].

تفضح اللقطة الشعرية الثالثة بعض الأيديولوجيات و تشي بكينونة الشاعر و أصوله، حيث يصور العريان مفتخرا بلباس أوروبي، و كأنه بهذا التصوير يسخر منه و يدعوه إلى صناعة ثوب خاص به أو بالأحرى يدعوه إلى أن لا ينسلخ من هويته، و يتباهى بتبعية الآخر، و أي تبعية تلك المبنية على مجرد تقصي المظاهر و الشكل من خلال التباهي بالثياب و اللباس ، إذن هي تبعية تقتصر على القشور و تبتعد عن اللب .

تنبني هذه اللقطات الثلاث على سخرية الشاعر من بعض المظاهر السلبية في بلده، و قد ساهم الفعل المضارع الذي عرضت به الأحداث، في تحقيق فعالية الحركة، و كسب المشاهد مزيدا من الديمومة و الاستمرارية، كون هذه المظاهر تتجدد و تتكرر عبر ربوع البلاد العربية ، فهي ليست مقتصرة على بلاد الشاعر فقط، فقد حمل هذا الأخير هموم أمته، و كلف نفسه مهمة الدفاع عن حقوقها، " فالشاعر لا يكتب من أجل نفسه أولا، و في موضوعات تكشف عن مواقفه الذاتية الخاصة من الحياة أو الواقع، و إنما يكتب ـ في المحل الأول ـ من أجل آخرين، و في موضوعات تفرض عليه، دون أن يكون بينه و بينها ـ في أغلب الأحيان ـ علاقة إنسانية لها خصوصياتها و تفردها"[2].

---

[1] ـ علي صليبي المرسومي، سردية الحكاية الشعرية، الصورة و المشهد، مجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد19،العدد7،أوت،ص132.

[2] ـ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3،1992،ص 86.

أما اللقطة الختامية التي قفل بها الشاعر مشاهده، فهي تكشف النقاب عن الشخصية المحورية التي اختزلتها كل اللقطات السابقة، حيث يسلط فيها الشاعر الكاميرا الشعرية على الشيطان الذي قصد به الحاكم الظالم المستبد الذي يقف بين يديه شعبه المسبي يطلب منه الصفح و الغفران، و هو الذي اقترف في حقه كل أنواع الجرائم و التجني.

من مشاهد الظلم ما نجده في لافتة (يحيا العدل) ، التي يقول فيها :

حبسوه

قبل أن يتهموه...

عذبوه

قبل أن يستجوبوه...

أطفأوا سيجارة في مقلته

عرضوا بعض التصاوير عليه:

قل ... لمن هذه الوجوه؟

قال:لا أبصر ...

قصوا شفتيه

طلبوا منه اعترافا

حول من قد جندوه...

و لما عجزوا أن ينطقوه

شنقوه...

بعد شهر ...برأوه...

أدركوا أن الفتى

ليس هو المطلوب أصلا

بل أخوه...

و مضوا نحو الأخ الثاني

و لكن ...وجدوه...

ميتا من شدة الحزن

فلم يعتقلوه.....[1]

تطل من شاشة العرض الشعري مشاهد التعنيف و الظلم، حيث تصور الكاميرا الشعرية شخصا متهما في جريمة لم يقترفها، بداخل زنزانته و قد أحاطه المحققون يحاولون سحب اعتراف منه مستخدمين أسلوب التعنيف الجسدي،حيث يتم التركيز على عملية التعذيب المبني على الاستنطاق (أطفأوا سيجارة في مقلته ، قصوا شفتيه) ، و قد تعمد الشاعر تسليط الكاميرا على هذه المشاهد الدامية ليجعل المتلقي يعايش اللحظة بكل آلامها و عنفوانها، كما غيبت من المشاهد تفاصيل اعتقال هذا الشخص و كيفية اقتياده إلى المخفر ، و التهمة الموجهة إليه و التي نجم عنها الاعتقال، و كأن الشاعر بهذا التغييب يسر في أذن المتلقي أن لا جريمة و لا جنحة ارتكبها هذا المتهم المعتقل.

إن تعمد الشاعر لذكر أساليب التعذيب بكل تفاصيلها تكشف عن عنف المحققين و عدم سماحهم للمتهم بأن يدافع عن نفسه ، فقبل الاستجواب بدأ المحققون بتعذيب المتهم بالسيجارة ، و قد تفاعل السطر الشعري مع مدلول التعذيب السلبي و سرعة اقتحامه لمجريات التصوير الشعري، الأمر الذي جعل الشاعر يدرج النقاط ليبين أن أسلوب التعذيب طويلة مدته، شديدة قسوته (قبل أن يستجوبوه ...) ، كما أن آثار

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص 77.

التعذيب قد ظهرت معالمها على المتهم الذي بمجرد أن عرضت عليه بعض الصور أجاب : لا أبصر ... لكن المحققين الجناة قصوا شفتيه و لم يسمحوا له بمواصلة كلامه الذي ورد على شكل نقاط ، في إشارة إلى الجانب الآخر من سياسة تكميم الأفواه ، و في لقطة حزينة و سريعة تم إعدام المتهم شنقا دون محكمة و لا دفاع ، و دون مهلة و لا انتظار ، و كأن الجلاد يستعجل فعل القتل و الإعدام.

و بعد مدة زمنية ، اكتشفوا أن هذا المتهم بريء ،و أن المقصود هو أخوه ، لتتواصل أحداث المسلسل الإجرامي ، و تتوالى لقطات الظلم المسلط على الضعفاء، و في مشهد تسكنه الآلام و تملؤه الحسرة وجد الجلادون الأخ ميتا فلم يعتقلوه.

تشتغل لافتة (تصدير و استيراد) على فضاء الحكاية الشعرية المبنية على السخرية ، و المعروضة بطريقة درامية ، تعكس قدرة الشاعر على التلاعب باللغةّ، ليخلق من خلالها تضاربا صارخا يروي مأساة الدول النامية التي يلعب الغرب بخيراتها و ثرواتها ، إذ يقول:

حلب البقال ضرع البقرة

ملأ السطل .. و أعطاها الثمن.

قبّلت ما في يديها شاكرة.

لم تكن قد أكلت منذ زمن.

قصدت دكانه

مدت يديها بالذي كان لديها ..

و اشترت كوب لبن[1]

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص 255.

يفتتح المشهد الشعري بعملية الحلب ، حيث تركز الكاميرا الشعرية على هذه العملية ، و كأن الحلب يقصد به الانتهاك و السيطرة و أخذ ما في يد الآخر عنوة، لكن المفارقة في أن البقرة راضية صامتة لا تبدي اعتراضا و تأففا ، و لا تظهر صدا و اعتراضا، حيث توجه كاميرا الشاعر عدستها الشعرية نحو البقال و هو يقوم بالحلب و لا ينهي العملية إلا باقتناعه بأن الإناء قد امتلأ، و عندما يشبع شهوة السيطرة لديه يكف عن الحلب، ثم يقدم بعض الدنانير للبقرة ، التي ابتهجت بالثمن لترسل فيه قبلة تكشف عن شدة فقرها و حاجتها للمال، فهي جائعة لم تجد ما تسد به رمقها ، ليصورها الشاعر و هي تقصد دكانه لتبتاع لبنا استخلصه البقال من حليبها.

يحاول الشاعربهذه المشاهدأن يحيل على واقع الدول الفقيرة التي تصدر ثرواتها من ذهب و نفط و بترول و معادن إلى الدول الغنية ، فتبيعها إياها بأبخس الأثمان، لتصنع منه ما تشاء ثم تشتري هذه الدول ما تم تصنيعه دون أن تحاول استغلال ثرواتها و الاستفادة منها، و بالتالي فإن هذه الحكاية المشهدية تعد بثا مباشرا للواقع المؤلم و المرير، فالشاعر هنا ينقد الواقع بإعادة قولبته بطريقة فنية ساخرة. و هي تحمل كل صور الجشع و الطمع و الرغبة في السيطرة ممثلة في البقال، في حين تنسب إلى البقرة كل صور الغفلة و الغباء و الذل.

تجسد لافتة (كلب والينا المعظم) نموذجا آخر من نماذج السخرية المبنية على الحدث الدرامي ، يقول فيها الشاعر:

كلب والينا المعظم

عضني اليوم و مات

فدعاني حارس الأمن لأعدم

عندما أثبت تقرير الوفاة

أن كلب السيد الوالي تسمم[1].

يفتتح المشهد الشعري بفعل العض، حيث يتم تصوير الكلب و هو ينهش جسد الشاعر ، و قد حُدد له إطار زمني و هو حاضر الشاعر الذي يستحضر من خلاله معاناته و واقعه المخزي ، فبمجرد العض مات الكلب ، لينتهي هنا المشهد الأول ، ثم يصدمنا المشهد الثاني بدعوة حارس الأمن الشاعر ليعدم ، و من المعلوم أن الدعوة تكون لفرح أو عرس أو وليمة ، لكن الشاعر دعي ليعدم ، حيث تم تغيير الدلالة الإيجابية للدعوة و تعويضها بدلالة سلبية ينتج عنها الموت و العدم الذي ينتظر الشاعر، و بعد تنفيذ حكم الإعدام الذي غيبت مشاهده و لم تذكر أحداثه و ملابساته تم ذكر سبب الوفاة، و هو الكلب الذي عض الشاعر، ليعود المتلقي بمخيلته إلى المشهد الأول، و كان هذه الاسترجاع ينبئ عن الذل، و يحيل على زمن حياة فيه حياة الإنسان، و أصبح يقارن بالكلب ، و يعدم لأنه قد يكون سببا في موته، كما تكشف لنا هذه المشاهد الدرامية التي يمثل بها الشاعر لحاضره و واقعه عن دموية القاتل و تعطشه لسفك المزيد من الدماء ، حتى أصبح يرتكب جرائمه لأتفه الأسباب، و هي صورة تخرج عن صمت الكتابة إلى شعرية التأويل الذي يفضح كل الممارسات السلبية من طرف السلطات الظالمة ضد شعوبها.من أمثلة الصور المشهدية الوصفية ما نلمحه في لافتة "المخطوفة"التي يقول فيها:

بعد خطف العربات

تم خطف القاطرات

ثم خطف الطائرات

أعلن المذياع عن خطف سفينة

قلت: يا رب لك الحمد

[1] ـ أحمد مطر،الأعمال الكاملة،ص 267.

على مركبة الفقر الأمينة

نحن يا رب

مدى العمر .. مشاة[1]

يعرض الشريط الشعري من خلال فعالية اللقطة الدرامية السريعة مشهد خطف العربات و القاطرات على العجالة، و يعتمد في تصويره المشهدي على الصور المؤنسنة التي زادت من ضبابية الرؤيا ، و وسعت من أفق الدلالة ، كما أن الفضاء الذي مورست فيه عملية الخطف هو البر، و لم يتم التركيز عليه من طرف الكاميرا الشعرية، حيث تم تغييب وظيفته الحياتية ليتم التركيز على عملية الخطف، التي توحي بأبعادها الإجرامية، و ترمز للعنف و الظلم، و ينتقل المشهد مباشرة من فضاء المكان الأرضي إلى الفضاء الجوي في حركة مباشرة من الأسفل إلى الأعلى، و هو مكان خال من الوصف، ذلك أن الشاعر بصدد عرض تجربة الخطف و تسليط الضوء على هذه الجريمة، إذ توالت اللقطات الدرامية وهي تصور مشاهد الخطف المتسلسة، خطف العربات، ثم خطف القاطرات، ثم خطف الطائرات، ليعود الشاعر بعدها إلى توصيف مشهد آخر تجلت أحداثه في البحر، حيث تم خطف إحدى السفن.

تختزل مشاهد الخطف حياة المواطن العربي الذي لم يسلم من المضايقات اليومية من طرف السلطات الظالمة في بلاده ، كما أنها تنفتح على القلق و التوتر الذي يعيشه كل إنسان مظلوم على أرضه التي لا يستطيع أن يمارس فيها حريته على أكمل وجه، إذ تبقى هذه الحرية مختطفة، و يبقى هذا المواطن يرقب عودتها، كما أن هذا الخطف يدل على سياسة الرقابة المفروضة من طرف الأنظمة المستبدة، في تنشر أجهزة الرقابة برا و جوا.

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص 79.

و في خضم هذه المشاهد المتلاحقة التي تحمل على القلق و التوتر، وترقب المزيد من عمليات الخطف، يباغت الشاعر القارئ بالحوار الذي دار في خلده، و كأنه يتوقع منه هذه المحادثة، و يرجو منه أن يتمثلها في مخيلته ، بعد أن أقنعه أن العنف قد استشرى في البلاد العربية، حيث يحمد الله على أنه لا يملك مركبة، و لكن نعمة المشي على الرجل مظهر آخر من مظاهر الفقر.

لكن و بمجرد تجاوب الأنا الساردة في النص الشعري مع خطاب المذيع الذي يبعث على الخوف و الهلع، هاهو المذيع مرة أخرى يعلن قائلا:

أعلن المذيع فورا

أن إحدى الحركات

خطفت نعلا

و قادت راكب النعل رهينة[1].

ترصد الكاميرا الشعرية في هذا المشهد عملية خطف أحد الأشخاص لأنه يرتدي نعلا، و النعل هنا يحمل بعد آخر من أبعاد الذل و الضعف و الانحطاط و التردي، إذ أن السكوت عن الظلم، و تجاوب الشعوب مع سلطاتها الظالمة عن طريق التصفيق للحاكم و عدم الاعتراض على جرائمه سيحمله على ممارسة المزيد من الخطف ،الذي من نتائجه السجن و الأسر و الإعدام و الأحكام الظالمة.

تتواصل صرخة الشاعر ضد الظلم، حيث يستدعي الماضي في صورته المجيدة، و ذلك عبر لافتة (ذكريات)التي يقول فيها:

أذكر ذات مرة

أن فمي كان به لسان[1]

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص 79-80.

يعود الشاعر بذاكرته إلى الماضي، ليغور في أعماق التاريخ العربي المجيد، يستلهم منه بعض الممارسات الإيجابية التي تكشف عن حرية التعبير و إبداء الرأي المعارض، حيث ترصد الكاميرا الشعرية ماضي الشاعر الذي يتم تصويره من خلاله ، و هو يتمتع بكامل جوارحه، و التي تم التسليط فيها على اللسان، و لاشك أن هذا الأخير رمز الكلام و الاستمرارية، فهو صوت الحق الذي يستجيب لتطلعات الشاعر و رغباته التي كبتتها الأنظمة الفاسدة في بلاده، عن طريق قطع لسانه لحرمانه من الإدلاء بآرائه المعارضة، و لردعه عن فضخ كل الممارسات السلبية في بلاده، ففي بلاده قطع اللسان يعادل الموت و الفناء و العدم و ماضيه يعادل الحرية و الاستمرارية التي تحيل على الحياة و الاستمرارية، و بهذه المقابلة ما بين الماضي و الحاضر تتشكل صورة ضدية تأسست وفق فكرة أنطولوجية تتمظهر في فكرة الموت و الحياة و تداعياتها الفلسفية.

ففي هذه اللافتة التي تنتمي لنمط الومضة السريعة، ينفتح العرض الشعري على مشهدين مخلفين ، يعرض أحدهما الماضي، بينما يركز المشهد الثاني الذي حاضر الشاعر الذي تكشفت من خلاله معاناته و آلامه، و إن لم تتم الإشارة إلى ذلك صراحة إلا أن الانفتاح على الماضي الغرض منه مكاشفة الحاضر و صراعاته و عذاباته التي سكنت وجدان الشاعر .

ثالثا: الصورة المشهدية الحوارية.

يعتبر الحوار عنصرا مهما في قصائد أحمد مطر ، فو نقيض الصمت و السكوت ، و هو وسيلته التي اتخذ منها رشاشا ضد هؤلاء الذين غمطوا منه حقه في الاعتراض و محاورة الطبقة السياسية الظالمة، فقد عالج من خلال الحوار الكثير من المواضيع السياسية و الاجتماعية، و كسر به الكثير من الطابوهات التي يزعج الحديث عنها الأنظمة الفاسدة .

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة،ص284.

أولا : الحوار الخارجي (الديالوج)

تعتمد المشاهد الشعرية الدرامية على الحوار كعنصر مهم و أساسي ، يتقنع من خلاله الشاعر ليجسد أصواتا و شخوصا تتصارع و تتواجه حواريا، مما يفعل من درامية الحدث الشعري ، و لذلك "يحتل الحوار الخارجي بؤرة مهمة في بنية العمل الدرامي"[1]. إذ يستعين الشاعر بالحوار الخارجي من أجل خلق المزيد من الحركية و الديناميكية، كما " تتجلى فاعليته و وظيفته الفنية في النص الشعري في مسرحة الجملة، و كسر الرتابة، و الكشف عن نوايا الشخصية، و تشخيص هويتها، و سلوكها، و تعزيز قناعة المتلقي بواقعيتها و مصداقيتها"[2].

يقول الشاعرفي لافتة (الباب ..)

باب في وسط الصحراء

مفتوح لفضاء مطلق

ليس هناك أي بناء

كل محيط الباب هواء.

ـ مالك مفتوحا يا أحمق ؟

ـ أعرف أن الأمر سواء

لكنني ..

أكره أن أغلق[3]

[1] ـ محمود خليف خضير الحياني، استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، دار الحامد للنشر و التوزيع،الأردن، ط1، 2014، ص 127.

[2] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص169.

[3] ـأحمد مطر ، الأعمال الكاملة،ص169.

يجول المشهد الشعري بالقارئ في أعماق الصحراء التي تنفتح دلالاتها على الماضي بعراقته و تجاذباته ، فهي موطن البدو العرب ، و هي ملهمة الشعراء و محط ترحالهم و تجوالهم ، كما أنها رمز العروبة و الأصالة ، هذا فضلا عن كونها موطن كنوزهم و ثرواتهم، فمن جوفها يستخرج البترول و النفط ، لكن هذه الصحراء الغنية لا أسوار تحدها ، و لا بناء يحميها ، فهي فضاء مفتوح رحب ، و كأن هذه الثروات ملك مشاع للجميع ، و لا ضوابط تحد الاستفادة منه، و هو الأمر الذي أراد المخرج الشاعر أن يلفت الأنظار إليه، و لهذا صوب الكاميرا الشعرية نحو هذا الفضاء المفتوح ، ليبين أنه هباء منثور ، فقد ركز تصويره على المكان الذي يحرسه الهواء ، و لعل انفتاح الباب في جوف الصحراء ليقصده الرائح و الغادي قد أثار دهشة الشاعر ، و حفز جوارحه ليطرح السؤال:"مالك مفتوحا يا أحمق؟"، لينطلق الحوار المقتضب السريع بينه ، و بين هذا الباب الذي فاضت خيراته لتصيب من لا يستحقها، و يبدو من صورة السؤال المطروح أن للشاعر حق الملكية لهذا الباب الذي أغدق بجوده و خيراته على الأجانب ، مما أثار غضب مالكه الشاعر ، و هو ما تبين من خلال ثورة الخطاب الموجه إليه ، فقد نعته بالأحمق، لكن جواب الباب كان أكثر غرابة من جواب الشاعر ، فقد ادعى أن إغلاقه أو فتحه سيان ، فسواء استخرجت خيراته أو بقيت في باطنه ، فإن مالكيه الشرعيين لا يستفيدون منها.

إن هذا الحوار السريع بين الإنسان (الشاعر) و بين الشيء (الباب)، ينهض على الصورة التشخيصية ، التي شخص من خلالها الشاعر الباب معتبرا إياه إنسانا ناطقا ، ليحاوره و يسأله عن سر هذا العطاء المطلق، هذا العطاء الذي تنفتح من خلاله تفاصيل العرض الشعري على استغلال الدول الأجنبية لخيرات الدول الفقيرة، هذا العطاء الذي يفتح ذاكرة المتلقي على مشروع النفط مقابل الغذاء، و هي سياسة أمريكا و مشروعها الظالم الذي يغطي جريمة غزوها للعراق.

كما يشير هذا الحوار إلى كل الدول العربية التي تبيع بترولها و غازها للدول الأجنبية بأبخس الأثمان ، و لا تجني شعوبها من هذه الثروات شيئا ، و ما الشاعر الذي يخاطب هذا الباب المعطاء إلا صورة لكل مواطن عربي، يحلم أن يعيش في رخاء و رغد بفعل الخيرات التي تتمتع بها بلاده.

من صور الحوار الشعري الذي يتعانق مع متغيرات الواقع ، و ينفتح على الصراعات و التناقضات في الدول العربية ما يلفت الانتباه في لافتة (الدولة) التي تعالج العلاقة ما بين الكيان الصهيوني الغاشم، و الشعب الفلسطيني الأعزل، حيث يقول:

قالت خيبر:

شبران...و لا تطلب أكثر .

هذا يكفي...

الشرطة في الشبر الأيمن

و المسلخ في الشبر الأيسر

إنا أعطيناك "المخفر"

فتفرغ لحماس و انحر.

إن القتل على أيديك سيغدو أيسر[1]

يبدو الحوار في هذه المقطوعة الشعرية القصيرة هو العنصر المهم، كونه يحرك أحداثها و مجرياتها، و يربط بين عناصرها الفنية، حيث تستفتح بفعل القول من طرف خيبر ،النبي هي رمز لإسرائيل ، و قد استنجد الشاعر بهذا القناع الرمز ليجعل ذاكرة المتلقي تغور في أعماق الماضي لتستحضر مشاهد معركة خيبر التي

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص212.

ردت اليهود على أعقابهم مذلولين منكسرين، و كأن الشاعر بهذا التصوير الرمزي ينقل ذاكرة الشاعر إلى مشاهد من الماضي لم تبرز حضوريا على مسرح العملالشعري، و لكن السياق يفرض حضورها.

إن القول الذي تسلط عليه كاميرا الشاعر يصور خبث اليهود و تجذر الخيانة و الغدر في أعماقهم ، فهم صورة متوارثة عن أجدادهم أصحاب واقعة خيبر، حيث يهمس بعضهم لبعض قائلين: "شبران و لا تطلب أكثر"، و ذلك حتى يكتسبوا تعاطفا دوليا، فهم يبحثون عن وطن يقيمون على أراضيه دولتهم المزعومة، و لهذا ابتدءوا فعل السلب و الغزو و السطو على ممتلكات الغير بشبرين يمهدون من خلالهما الطريق لنهب المزيد من الأراضي الفلسطينية، و تتواصل مجريات الحوار الذي يصور من خلاله الشاعر مكر اليهود و خداعهم ، " لا تطمع في وطن أكبر، هذا يكفي" ، و كأن صاحب الحوار هو شخصية مهمة في نظام الكيان الصهيوني تخطط، و تعد استراتيجيات الغزو ، و قد أمرت بالتوقف عن احتلال المزيد من الأراضي ، حتى تداري خبث مخططها، و تستر عظيم جرمها، لكن سياسة الكفاية لا تعني السماح لبقية المواطنين العرب بالعيش بسلام على أراضيهم ، لكنها تبيت الغدر و الخبث ، تجلى ذلك في سياسة القمع و القتل التي تجلت حقيقتها في بعض مقاطع الحوار" الشرطة في الشبر الأيمن و المسلخ في الشبر الأيسر" ،حيث يمارس جنود الصهاينة كل أعمالهم الإجرامية و الدموية في حق الشعب الفلسطيني ، و قد صور الشاعر الشعب الفلسطيني في صورة المنظمة السياسية حماس التي ترمز للمواطن الفلسطيني الشامخ الصامد في أرضه، و الرافض لكل أشكال التعدي و السطو على ممتلكات الغير. إن حماس هي الوجه الآخر لقطاع غزة الذي يمثل المنطقة الفلسطينية الوحيدة المحررة، و التي يحكمها نظام فلسطيني مستقل عن الكيان الصهيوني، و قد أزعج هذا الأمر النظام الصهيوني الذي أقر في قطاع غزة كل أنواع الظلم و التجبر و الغدر ، تجلى هذا الفعل عبر الخطاب المباشر من هيئة يهودية عليا إلى جنودها الصهاينة: " إنا أعطيناك "المخفر" فتفرغ لحماس وانحر ".

يبدو الحوار في هذه المقطوعة الشعرية أحاديا من طرف واحد يوجه أوامره، و يفرض نفوذه على الغير، و هو صورة مباشرة تجسد حقيقة اليهود الصهاينة الذي يرفضون أن يجلسوا مع الحكومة الفلسطينية على طاولة الحوار، فهم لا يسألون و لا يناقشَون، بل يقررون و يجسدون على أرض الواقع، فهم يرون أنفسهم أصحاب السيادة و الأحق بالأرض .لكن الشاعر حتى بفضح هذه الفكرة المزعومة استعار لهم وصف خيبر، ليظهرهم على حقيقتهم، و ليكشف للمتلقي أغوار سريرتهم و مكنونات بواطنهم التي تسكن فيها كل مظاهر الخبث .

في لافتته التي بعنوان (مسألة مبدأ...) ، يعرض أحمد مطر حوار جرى بين رب عائلة و أهله ، يقول:

قال لزوجته: اسكتي . و قال لابنه : انكتم.

صوتكما يجعلني مشوش التفكير .

لا تنبسا بكلمة أريد أن أكتب عن

حرية التعبير[1]

ينهض الحوار في هذه اللافتة على المفارقة الشعرية التي صنعها حطاب الزوج ، حيث يمنع عن زوجته و ابنه الكلام ، و يأمرهما بالسكوت لأنه بصدد كتابة مقال عن حرية التعبير، حيث يصور الشاعر على مسرح لافتته الأم جالسة بهدوء تحدث ابنها ، و الزوج في زاوية أخرى منهمك في صياغة كلمات مقاله التي لم يستطع إليها سبيلا لأنه لا يجسدها على أرض الواقع ، فهو نموذج من نماذج الديكتاتور الذي يفرض منطقه على الآخرين.

تتجسد صورة الديكتاتورية المبنية على رفض حرية التعبير من خلال تعمد الشاعر بث الكلام الذي قاله الزوج " اسكتي ، انكتم ، لا تنبسا بكلمة ، أريد أن أكتب

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص223 .

عن حرية التعبير" ،حيث تكرس هذه العبارات لمبدأ الطبقية ، إذ يظهر الزوج في صورة الآمر الناهي ، صاحب الكلمة و الرأي ، بينما لم تظهر أصوات و حوارات البقية (الزوجة و الابن).و بالتالي لن يتمكن من الكتابة حول حرية التعبير ففاقد الشيء لا يعطيه ، و لهذا بقي ذهنه مشوشا و لم يستطع لملمة أفكاره .

إن هدف الشاعر المخرج من خلال هذا العرض الشعري المقتضب هو جعل المشاهد مدركا لمفهوم حرية التعبير، فهي ليست مجرد مبادئ و شعارات يُتغنى بها و مقالات تكتب على الصحف ، بقدر ما هي تطبيق عملي يتجسد في أبسط مظاهر الحياة و أدناها مرتبة، فـ "في الحوار الخارجي لا تكون الدائرة الدرامية مغلقة و لكنها تتخذ شكل زاوية ، و يعد المشاهد القارئ طرفا ثالثا فيها و جزء أساسيا ، بمعنى أنه جسر الشاعر نحو الآخر "[1].

تسرد لافتة (عائد من المنتجع) نوع آخر من أنواعه التعدي على حقوق الغير ، يقول فيها أحمد مطر:

حين أتى الحمار من مباحث السلطان

كان يسير مائلا كخط ماجلان

فالرأس في إنجلترا ، و البطن في تنزانيا

و الذيل في اليابان

ـ خيرا أبا أتان ؟

يقف المشهد الشعري على تصوير حالة الحمار قبل أن تنطلق سيرورة الحوار الذي دار بينه و بين معارفه، فقد عاد للتو من المخفر، ركزت كاميرا الشاعر على تصوير مظهره الخارجي أولا ، حيث تم تسليط الضوء على الشتات و الضياع الذي

[1] ـ حنان بومالي، الحوار الشعري عند عبد المعطي حجازي ،مجلة العلوم الاجتماعية، المجلد15،العدد 27، 2018،ص169.

عاد به، و كأنه صورة من صور فقدان الهوية و ضياع الذات و تشتتها ما بين أيدي المحققين الذي لم يدخروا وسيلة إلا و استعملوها أثناء التحقيق .

" خيرا أبا أتان" هو السؤال الذي وجه إليه أحدهم مستفسرا عن سر حالته التعيسة ، و السبب الذي أوصله إلى هذا المآل، و هنا يبدأ الأخذ و العطاء في الكلام من خلال السؤال و الجواب:

ـ أتقثدونني ؟

ـ نعم، مالك كالسكران؟

لا ثيء بالمرة،يبدو أني نعثان.

هل كان للنعاس أن يهدم الأسنان

أو أن يعقد اللسان؟

قل هل عذبوك ؟[1]

يسيطر الفضول و الرغبة في استجلاء الحقيقة على أحد طرفي الحوار ، بينما يتظاهر الطرف الثاني بالراحة و الهدوء محاولا إخفاء الحقيقة ، لكن حواره يكشف بعض الحقائق ، حيث تبدو أسنانه محطمة ، و لسانه معقودا، و هذا ما جعل الطرف الثاني يستفسر هل تم تعذيبه، لكن الحمار الذي ملأه الخوف ، و تملكه الرعب ، ينتفض مجيبا:

ـ مطلقا ، كل الذي يقال عن قسوتهم بهتان

ـ بشرك الرحمان

لكننا في قلق

[1]ـ أحمد مطر،الأعمال الكاملة ، ص 206.

قد دخل الحصان من أشهر

و لم يزل هناك الآن

ماذا سيجري أو جرى له يا ترى؟

ـ لم يجر ثيء أبدا

كونوا على اطمئنان

فأولا ، يثتقبل الداخل بالأحضان

و ثانيا : يثأل عن تهمته بمنتهى الحنان

و ثالثا : أنا هو الحثان .[1]

يصور الحوار الطبقة الشعبوية التي تخشى من ولاة الأمور الظالمين ، كما يجسد حقيقة الظلم الذي ملأ بلاد الشاعر ، فقد تغيرت ملامح المتهم و هيئته، و انكسرت هيبته ما بين أيدي المحققين ، لكن رغم هذه الإهانات ، بقي يذكرهم بخير ، و لم يكشف للعامة هنا حقيقة ما جرى ، خوفا منهم ، لكم الطرف الثاني سيعرف الحقيقة التي تكشفت للعين في السطر الأخير ، إذ تحول الحصان إلى حمار ، و هذه الطريقة في استغباء الناس و استحمار العقول هي سياسة الأنظمة المستبدة ، التي تحاول تستغبي العقول ، و تطمس الحقائق بكل الوسائل ، و قد نجحت مع الحصان الذي نصبت منه حمارا يدافع عن ظلمها و يصف سجنها المظلم بالمنتجع.

في مشهد آخر يتخيل الشاعر نفسه في مواجهة الحاكم الذي دار بينه و بين الشاعر الحوار التالي :

قلت للحاكم : هل أنت الذي أنجبتنا ؟

قال : لا .. لست أنا

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص 206.

قلت : هل صيرك الله إلها فوقنا ؟

قال : حاشا ربنا

قلت : هل نحن طلبنا منك أن تحكمنا ؟

قال : كلا

قلت : هل كانت لنا عشرة أوطان

و فيها وطن مستعمل زاد عن حاجتنا

فوهبنا هذا الوطن؟

قال : لم يحدث و لا أحسب هذا ممكنا

قلت : هل أقرضانا شيئا

على أن تخسف الأرض بنا

إن لم نسدد ديننا ؟

قال: كلا

قلت : مادمت إذن لست إلها أو أبا

أو حاكما منتخبا

أو مالكا دائنا

فلماذا لم تزل يا ابن الكذا تركبنا ؟؟

...و انتهى الحلم هنا

أيقظتني طرقات فوق بابي :

افتح الباب لنا

إن في بيتك حلما خائنا[1].

يحمل الخطاب في المقطع الأول نبرة هادئة خافتة ، تتضمن قلقا و اضطرابا يملأ الشاعر ، و هو واقف ما بين يدي حاكمه ، يستجوبه ، و يسأله ليرد هذا الحاكم على الشاعر في صورة الحاكم المؤدب الوديع، الحاكم الذي يصلح أن نطلق عليه لقب الخليفة نظرا للعدل الذي يتصف به ، فقد سمح لرعيته باستجوابه ، و لا تبدو أسئلة الشاعر مقتبسة من الواقع ، فلم يطلب خبزا أو مسكنا أو عملا ، و لكن أسئلته تستنطق الحاكم عن طبيعة نظامه المستبد الظالم ، و عن سبب كونه حاكما لا يمثل الشعب الذي لا يرغب فيه ، و لم ينتخبه أصلا ، إن الشاعر بهذه الأسئلة يطمح في فك القيود عن حريته المسلوبة ، ففك هذه القيود سيتوجب تغيير الحاكم.

و بعد إجابات الحاكم النافية لكل أنواع الديمقراطية و الحريات السياسية، تتغير نبرة حطاب الشاعر ، ليمتزج بالغضب و الثورة و التمرد (لماذا لم تزل يا ابن الكذا تركبنا) ، و هنا يستفيق الشاعر من حلمه على أصوات طرق على الباب ، يتهمه فيه الطارقون بأن في بيته حلما خائنا.

يصور الشاعر في هذه المشاهد الممزوجة فيها الحقيقة بالأحلام، و الواقع بالخيال ، ذلك أن مواجهة الحاكم و سؤاله حلم ضل يراود الشاعر، و لم يتمكن من تحقيقه على أرض الواقع ، بل حتى مجرد التفكير فيه أو رؤيته في المنام يعد جرما صارخا ، يستوجب الاعتقال.

تجسد هذه الصورة المشهدية حقيقة قمع الحريات و تكميم الأفواه في البلدان التي يسيطر فيها النظام الديكتاتوري على الحكم، حيث يغدو المواطن مجرد عبد لا حقوق له و لا يحلم في الوصول إلى الحكم الذي يضل حكرا على طبقة معينة.حيث يختزل الحوار الواقع السياسي في هذه البلدان ، و يجسد الحلم الرغبات المكبوتة في

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة ، ص204.

لاوعي هذه الشعوب المستعبدة في أوطانها.و بالتالي فإن هذا الحلم مستعار من لاوعي الشاعر الذي يمثل بحلمه هذا رغبات الشعوب المكبوتة حرياتها. إن صوت الشعوب و نداؤها المتواصل للحرية .

تحكي لافتات الشاعر أحمد مطر كذلك ، كيف يسرق الحاكم الديكتاتور من الشعوب أرواحها و حرياتها ، حتى و إن كانت من الموالين له ، و هذا ما تصوره لافتة (الألثغ يحتج) ، حيث تقف المشاهد على تصوير مواطن ألثغ يدافع عن الحاكم الذي لم يجد حرجا في قتله لأنه لم يفهم قصده ، يقول الشاعر:

جن الألثغ ..

كان الألثغ مشغوفا بالحاكم جدا

بصق الألثغ في المنشور ، و أرعد رعدا :

(يا أولاد الكلب كفاكم حقدا

حاكمنا وغد و سيبقى وغدا).

يعني وردا

وجد الألثغ

مدهوسا بالصدفة ..عمدا[1].

إن هذا المواطن الألثغ لم تشفع له عاهته ، وقد كان صوته المدافع عن الحاكم ، و خطابه الاستفزازي الذي يوجهه للمعارضين سببا في مقتله ، ذلك أن أنظمة الحكم قد بنت حكمها على ظاهر القول، لا على سريرة الألثغ الذي كان مولعا بالحاكم. و كأن الشاعر يرجو من القارئ أن يراقب لسانه ، لأن فلتاته ستودي بحياته، و ستجعله عرضة للخطر. كما أن شخصية هذا المواطن ليست سوى قناع يتخفى

[1]- أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص 257.

بداخله الشاعر ، وذلك من أجل هجاء السلطان و السخرية منه، فقد حققت هفواته مرامي الشاعر المدفونة في أعماق نفسه الثائرة ، إنها تلك الرغبة الجامحة التي مورس ضدها الكبت ، فهذا الألثغ ليس سوى قناع تخفت في داخله الدلالات البعيدة، و معلوم أن هذه الظاهرة المبنية على استعارة الضمائر و التلاعب بها تعتبر من جماليات شعر الحداثة، "حيث يتم الارتكاز على أحد المواقع في الخطاب الشعري، عن طريق التجريد أو التقمص، و يقصد به الإشارة لموقع آخر مقابل له. و لا يخلو الأمر حينئذ من امتداد الدلالة إلى المنطقة الجديدة التي انتقل إليها الخطاب"[1]، و هذا ما نلاحظه في هذه اللافتة ، حيث نقل الشاعر دلالات الخطاب من الإيجابية التي ينشدها الألثغ في مدح السلطان حسب اعتقاده إلى السلبية التي ألقت بضلالها على الخطاب ، الأمر الذي أدى إلى إعدام الألثغ.

ثانيا :الحوار الداخلي (المونولوج).

الحوار الداخلي هو حديث الشاعر مع نفسه ، و خطابه لذاته، فكما يعيش صراعات مع أطراف أخرى ، يعيش كذلك هذا الصراع مع ذاته و في خوالجه ، حيث تتأزم المواقف ، لتضطرم نارها في ذات الشاعر ، فيقف مناجيا ذاته ، أو متحديا إياها ، كما قد يكون هذاالنوع من الحوار مرتبطا بشخصية معين من شخصيات النص، تحدث نفسها ، فينقل الشاعر ما يجري من حديث و شجون و تمتمة تجري في وعي الشخص المقصود من الحوار الداخلي، كما سمي هذا النوع كذلك " بالخطاب الداخلي لأنه أشبه ما يكون بمخاطبة الذات و مناجاة نفسها ، و هناك من يفضل تسميته بالحوار الذاتي ، و بذلك تشكل الذات النقطة التي ينطلق منها هذا الحوار و إليها يعود"[2].

[1] ـ صلاح فضل ، شفرات النص، دار رؤية،القاهرة، مصر،ط1،2014،ص118-119.
[2] ـ أحلام مناصرية، تجليات لغة الحوار عند الروائية الجزائرية ، مجلة آفاق للعلوم،المجلد 15، العدد3 ، 2020،ص119.

من القصائد التي تترجم للحوار الداخلي للشاعر، و تقدم حديثه النفسي ما نجده في لافتة (حوار على باب المنفى)التي يخاطب فيها نفسه لائما مستصرخا إياها أن تكف عن قرض الشعر، و كأنه يرى فيه سبب بلائه و أصل محنته ، يقول في مطلعها:

لماذا الشعر يا مطر؟

أتسألني

لماذا يبزغ القمر ؟

لماذا يهطل المطر؟

لماذا العطر ينتشر؟

أتسألني : لماذا ينزل القدر؟[1]

لا تجد ذات الشاعر بدا في الإجابة عن تساؤلاتها ، فهي ذات الشاعر التي تسكن جسده ، تأبى إلا أن تترجم لهذا الجسد الهارب من قسوة الوطن المسلوب سبب اتخاذها من الشعر مؤنسا لها ، فالشعر هو النور الذي يبدد دياجير الظلمة ، هو القمر المنير الذي يطل على الشاعر في وقت أزماته، الشعر حسب ذات الشاعر هو العطر الذي ينثر ريحه ليصبح عبقا تختمر به روح الشاعر لتنتشي بقصائدها الثائرة، كما أنه قدر الشاعر الذي لا يمكن له أن يهرب منه.

تواصل ذات الشاعر الإجابة عن تساؤلاته ، عندما يخطف منها الشعر مكبر الصوت ليعرض خطبته على مسامع المشاهد قائلا :

أنا نبت الطبيعة

طائر حر ،

نسيم بارد ، حرَرُ

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص235.

محار ..دمعة دُرَرُ

أنا الشجر

نمد الجذر من جوع

و فوق جبينها الثمر[1]

يعرض الشاعر من خلال ذاته التي نابت عنه في القول دور الشعر في الارتقاء به ، و جعله ينتشي ، فالشعر هو الطبيعة التي تهدي ثرواتها و ثمارها للإنسان ، الشعر هو الطائر السابح في سماء الحرية ، بل هو الحرية نفسها التي تأبى أن تكبل أجنحتها أو أن تحبس في قفص ، يسلب منها رغبتها في التحليق و الطيران أينما شاءت.

لكن ، و في غمرة من ذات الشاعر التي راحت تعانق الطبيعة و الوجدان ، و هي تحدثه عن شعرها ، يقاطعها الشاعر قائلا:

لقد جاوزت حد القول يا مطر

ألا تدري بأنك شاعر بطر؟

تصوغ الحرف سكينا

و بالسكين تنتحر؟[2]

إن الشاعر في خطابه لذاته ، يكفها عن الرومانسية ، و يذكرها بالمهمة الأولى التي حملها على عاتقه ، و هو يقرض شعرا، فليس همه التغني بالطبيعة ، و مجاراة شعراء الرومانسية، و لكن همه أن يكون سكينا في رقاب أولئك الذين يريدون كبح جماح ثورته ، و هذا الشعر هو الذي قاده إلى المنفى ، و كان سببا في غربته عن

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص235.

[2] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة،ص236.

وطنه، أن مقاطعة الشاعر لذاته يكشف عن الصراع الذي يعيشه الشاعر في وعيه ، كما يشي بالاضطرابات التي ملأت حياة الشاعر، فشوقه لوطنه و أهله سيطر على مشاعره ، و جعلها تتسلط على ذاته التي تأبى إن يكبل أحد حريتها.

تجيب ذات الشاعر التي اتخذت من الشعر سلاحا تجابه به المتجبرين ، و أرباب الظلم قائلة:

أجل أدري

بأني في حساب الخانعين ، اليوم ،

منتحر

و لكن .. أيهم حي

و هم في دورهم قبروا ؟

فلا كف لهم تبدو

و لا قدم لهم تعدو

و لا صوت ، و لا سمع ، و لا بصر .

يقارن الشاعر من خلال هذا الخطاب الداخلي الذي يجري في وعيه بين حياته التي يتنعم فيها بالحرية ، و بين حياة أولئك الذين فضلوا التزام الصمت و الحياد مقابل أن ينعموا بنعمة الحياة ، فهذا الصمت هو الموت و العدم في نظر الشاعر الذي أصبح يرى البقاء في أرضه سببا في الهلاك ، لأن حريته ستكون محدودة، و هو رأي تملؤه التشاؤمية ، و تسكنه السلبية ، و كأن الشاعر يواسي ذاته ، محاولا أن يكفكف آلامها و جراحها عن طريق نفي كل صفات الإيجابية عن الوطن ، ذلك أنه عندما ينفى الجسد عن المكان ، " تشتغل الذاكرة و الحلم على تأسيس عالم ماض

يتوقف عند عملية الطرد أو النفي من الوطن، و ما يمثله الحلم من قدر أو مصير ضل يداعب حضور و كيان الشخصية في المنفى مما يبعده عن الواقع"[1].

لقد انفتح حوار الشاعر الداخلي على الماضي و الحاضر في وطنه الذي أصبح يعني له الموت (هم في دورهم قبروا)، كما أن الشاعر يريد أن يؤسس لفكرة المنفى المعادل للحياة ، و كأنه بهذا ينفي عن وطنه الحياة ، و يرى فيه الفناء ، لأن الحرف فيه منعدم ، و الحرف هو أساس استمرار الشعوب و بقائها ، إذ يقول:

ذاك أن الحرف قبل الموت ينتصر

و عند الموت ينتصر

و بعد الموت ينتصر

و أن السيف مهما طال ينكسر

و يصدأ .. ثم يندثر

و لولا الحرف لا يبقى له ذكر

لدى الدنيا و لا خبر[2]

يعتبر الشاعر الحرف رمز البقاء ، و سبب الاستمرارية و الديمومة ، فقد صوره في هيئة الإنسان المنتشي بالنصر ، و قد تولدت هذه الصورة من خلال مقارنته بالسيف الذي مهما طال به الزمن ، و مهما قطع به صاحبه من رؤوس سيصدأ و ينكسر ، أما الحرف فهو ذلك البطل الذي كتب بطولاته بتاريخه الذي لا يمحى و لا يزول ، فهو صوت الكتابة التي ترسم كل معالم الزمن ، و تجسد كل بطولات الشاعر الثائر في وجه الظلم ، و بهذه الصورة يسوق الشاعر قصائده في عالم يملؤه الصمت .

[1] ـ محمد خليف خضير الحياني، استجابة المتلقي في قصيدة الدراما العربية، ص136.

[2] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 273.

لكن الصوت المعارض الذي يسكن أغوار الشاعر يطفو من جديد في أفق ذاته ، ليرد عليه قائلا:

و ماذا من وراء الصدق تنتظر ؟

سيأكل عمرك المنفى

و تلقى القهر و العسفا

و ترقب ساعة الميلاد يوميا

و في الميلاد تحتضر [1]

تشتد نار الصراع بين الشاعر و صوته الآخر الذي يرى في المنفى بؤرة الأزمات النفسية التي تعصف بالشاعر ، و سبب تعاسته ، فهو بعيد عن وطنه و أهله ، وحيد في المنفى يتقاسم وحدته مع غربته و ذاته التي ترقب لحظة الهلاك ، و في ظل هذا الانتظار تحترق روح الشاعر لأنها تنظر فجر ميلاد جديد ليعود إلى أرضه و وطنه ، لكن هذا الميلاد في رأي صوته المعارض مستحيل ، ذلك أنه يشير إلى الحرية التي لن تولد في رأي الطرف المعارض، و بالتالي سيفنى الشاعر في المنفى و هو يرقب هذه اللحظة.

لكن الشاعر الذي أنصت لصوت المعارضة في ذاته ، يرد عليها قائلا:

و ما الضرر؟

فكال الناس محكومون بالإعدام

إن سكتوا ، أو جهروا

و إن صبروا ، و إن ثأروا

[1] ـ المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

و إن شكروا ، و إن كفروا

و لكني بصدقي

أنتقي موتا نقيا

و الذي بالكذب يحيا

ميت أيضا

و لكن موته قذر[1].

يحاول الشاعر إقناع الشخص المعارض، مخبرا إياه أن المصير مشترك، و النتيجة واحدة سواء بقي في وطنه أم غادره، فحبل المشنقة هو جزاء كل المواطنين الذين وافقوا على العيش في كنف الديكتاتورية، و بقوا يمثلون أدوار الطاعة و الرضا، و هم غير راضون، لكنهم مجبرون على مسايرة الحاكم الطاغية، و بالتالي فإن موتهم قذر لأنهم لم ينالوا شرف الاعتراض على الظلم، ببقائهم صامتين.

من خلال هذا الحوار النفسي المطول ، يصنع الشاعر شخصية معارضة، يتقنع بها ليتحدث عن أولئك الذين فضلوا العيش في كنف الجور و الظلم، و كأنه يتخيلهم واقفين أمامه يصوغون لأنفسهم سبب البقاء صامتين، أما الشاعر فقد حمل على عاتقه مهمة إقناعهم بأن طريقتهم في التفكير خاطئة، و بأن الطريق الذي سلكه هو الأفضل.

يختم أحمد مطر لافتته بأسطر يمزج فيها رائحة البارود بالقافية قائلا:

و أحشد كل قافية

من البارود

في أعماق وجداني

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص 273.

و أصعد من أساس الظلم للأعلى

صعود سحابة ثكلى

و أجعل كل ما في القلب

يستعر

و أحضنه ..و أنفجر[1]

لقد استعمل الشاعر كل إمكانات اللغة من صور شعرية (أحشد كل قافية ، أصعد من أساس الظلم للأعلى ، أجعل ما في القلب يستعر) و أساليب فنية تتاخم حدود ذاته الثائرة ، فقد تصور نفسه بركانا يهدد بالانفجار ، ذلك أنه قد استغل كل الطرق الإقناعية ، و استعمل كل أساليب الحوار الراقي ، ليتحول إلى ثورة نارية تهدد هؤلاء الذين لا يفهمون بالتي هي أحسن.

تغلب على هذه المطولة الشعرية التي حضر فيها الحوار الداخلي كعنصر أساسي تستقي منه اللافتة وجودهااللغة السردية ، ذلك أنها أفضل وسيلة للتعبير عن سديمية التجربة ، و لتأصيل ذات الشاعر التي يرجو أن يكسبها شرعيتها و حقها في الوجود و الحياة بعد أن سلب منه المنفى أرضه و وطنه الذي يمثل ميلاد هويته الأولى، و كأنه يقول أن هذه الهوية يمكن لها تحيا في الغربة لتفرض وجودها ، و تدافع عن أصولها.

و تشتغل هذه اللافتة كذلك على الصراع الذي ينجم عن التناقض و اختلاف وجهات النظر ، حيث يفضي الشاعر للمتلقي بأسراره ليشاركه همومه و شجونه ، إذ يعد الصراع نواة اللافتة و مركز استقطابها.

في لافتة (حوار وطني) ، يحدث الشاعر نفسه التي تخيل أنها دعته إلى حوار وطني قائلا:

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص 238.

دعوتني إلى حوار وطني

كان الحوار ناجحا...

أقنعتني بأن أصلح من يحكمني[1]

يتخيل الشاعر نفسه متكونة من شخصين ، يدعو أحدهما الآخر لعقد حوار ، يتدارسان فيه كيفية إصلاح الحاكم ، و الأخذ بيده إلى الطريق الصحيح ، و لعل هذا الانفصام في شخصية الشاعر مرده إلى الاضطرابات النفسية التي جعلت الحكومات الظالمة شعوبها تعيشها ، فالشاعر هو لسان قومه ، و صوتهم المنافح عن أفكارهم ، و كأنه بهذه الشخصية المزدوجة يمثل كل مواطن يعيش في دائرة الرعب و الخوف و الهلع من جور السلطان ، فهو ينتظر مصيره المحتوم ، و في ظل هذا الانتظار ستصاب نفسه بأمراض تجعله يتخيل أشياء لا أساس لها من الصحة ، لعل هذا ما يحاول الشاعر أن يغرسه في المتلقي بهذا التصوير الخيالي الذي لا يمت للواقع بأية صلة ، و إنما هي محض أفكار تراود الشاعر و ترتسم في مخيلته.

و في ضل هذه التخمينات البعيدة عن الواقع يرشح الشاعر نفسه لتولي زمام الحكم في بلاده، فيقول :

رشحتني

لم أنتخبني

إنما انتخبتني

لم يرضني هذا الخداع العلني .

هي أمنية الشاعر ، و أمنية كل مواطن أن يشارك ، و أن يبدي رأيه ، و أن تكون هناك انتخابات نزيهة ، لكن هذا الأمر بعيد محال ، فحتى الشاعر لا ينتخب نفسه ،

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة،ص214.

و كأن فعل الانتخاب جريمة و جناية ، ذلك أن نظام الحكم في بلده ملكي وراثي، تتناوب من خلاله العائلة الملكية على كرسي الحكم ، و لذلك حتى مجرد الحلم بالوصول إلى كرسي الرئاسة ممنوع في نظر الشاعر ، الذي استكثر على نفسه أن يمسك بزمام الحكم ، و لهذا بيت لها من الغدر و المكيدة ما ينزلها عن كرسي الرئاسة ، فيقول :

عارضتني سرا

و آليت على نفسي أن أسقطني

لكنني قبل اختمار خطتي وشيت بي إلي

فاعتقلتني

الحمد لله على كلٍّ..

فلو كنت مكاني ربما أعدمتني .

يقدم الشاعر في هذه اللافتة صورة أخرى من صور التجني على النفس و استكثار رفعها إلى مرتبة عليا ، و هو الواقع الذي يتخبط فيه المواطنون المغلبون على أمرهم في ظل الحكم الديكتاتوري ، حيث تتوغل الرؤية الشعرية لتغور في أعماق النفس البشرية التي يملؤها صراع الرغبة في البقاء ، و التي تتشبث بالحياة ، فتعاف الاقتراب من كل ما يخدش رغبتها .

تقترب هذه اللافتة من الخيال ، و تصنع من العدم طاقتها الشعرية، حيث سعى الشاعر من خلال تقنية الحوار الداخلي إلى صنع صورة جديدة تنطلق من شعرية العدم و اللاوجود إلى شعرية التكثيف المتعمد الذي تنفتح دلالاته على الواقع و تناقضاته التي تستهوي الشاعر، فيصنع من شخصياته كاريكاتيرا يسخر به من هذا الواقع المرير.

ينهض المونولوج في لافتة (يا ليل .. يا عين) على مناجاة الشاعر لنفسه، و هو يمنيها باقتراب الفرج قائلا:

آه يا ليل .. و يا عيني

متى الثورة تشتعل

لترى عيني ، و هذا الليل يرتحل ؟

آه يا ليل .. كما تهوى تجمل

بضياء البدر و النجم

فعيني ليس تجهل

إن هذا الضوء مسروق من الشمس

و عيني ليس تجهل

أن وجه الصبح من وجهك أجمل[1]

في ظلمة الليل، و الوحدة تملأ فراغ الشاعر ، راح يفشي أسراره لليل، و يحدث ذاته التي نسج الظلام فوقها خيوط سواده، لكن الشاعر يصارع ظلام الليل الذي أرخى سدوله ، و يتصور قدوم الفجر ينوره و ضياءه.

أما المونولوج في لافتة (مقيم في الهجرة)، فيشكو فيه الشاعر من قسوة الهجرة، و مرارة الحرمان من نعمة الأهل و الوطن ، حيث يقول :

يا شعري

يا قاصم ظهري

هل يشبهني أحد غيري؟

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص 97 ـ 98 .

في الهجرة أصبحت مقيما

و الهجرة تمعن في الهجر

أجري ..

أجري ..

لا أدري .

هل حقا أصبح ؟

لا أدري

هل أعرف وجهي ؟[1]

تسيطر فلسفة المجهول على حوار الشاعر، لأن الهجرة و المنفى قد صيرا منه إنسان آخر، تتوالى في ذهنه التساؤلات، حيث تبرز في أفق اللافتة النظرة التشاؤمية للحياة ، و ذلك عندما تقترن بالمجهول ، فالشاعر لا يدري إلى أين وجهته ، بل أنكر معرفة ذاته (هل أعرف وجهي)، و كأن هذا النكران للذات نابع من نكران الوطن للشاعر و جفاءه، فقد انقلب هذا المنفى عذابا يترصد الشاعر ليجعله يتجرع مرارته .

يتواصل فعل النفي للذات، و عدم معرفتها عن طريق جهل تاريخ الميلاد، و عمر الشاعر الذي يخاطب ذاته قائلا :

لا أدري .

كم أصبح عمري ؟

لا أدري .

[1] - المصدر نفسه،ص149.

عمري لا يدري كم عمري

كيف سيدري ؟

من أول ساعة ميلادي

و أنا هجري[1] .

يخترق الشاعر من خلال هذا النفي المتعمد للذات حدود الذاكرة، متجاوزا هويته، حيث تحضر فلسفة اللأدرية بقوة في خطاب الشاعر، ذلك أنه في مجتمع غريب لا يتقاسم معه عاداته، و لا يشاركه طقوس دينه، فهو عربي مسلم وسط مجتمع غربي مسيحي، و لهذا تجاوزت حدود غربته المكان و الزمان لينفي هويته ، و ينكر وجوده ضمن هذا المجتمع الغريب.

إن هذا النفي نابع من هجرته المستمرة ، تلك الهجرة التي تخطت حدود المكان لتقبل على ذات الشاعر ، فهي هجرة نفسية ، أنكر من خلالها الشاعر انتماءه للمكان الجديد من خلال نكرانه لذاته.

2 ـ الصورة التشكيلية :

تتشكل الصورة التشكيلية من خلال اقتحام الشعر للوحة ، حيث تبدو القصيدة الشعرية و كأنها لوحة فنية خطت بريشة رسام تفنن في إبداع صورتها.تتراءى للقارئ و كأنها صورة فوتوغرافية، فالتشكيل البصري "هو كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/العين المجردة، أم على مستوى البصيرة /عين الخيال"[2].

أ ـ الشعر و الفن التشكيلي:

---

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة، ص150.

[2]ـ محمد الصفراني،التشكيـــل البصري في الشعـــر الـــعربي الحديث،المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،ط1،2008،ص18.

إن الشعر هو ذلك الفن الذي يرجا منه أن يلامس شغاف قلب المتلقي الذي يتفاعل مع صوره ، و يعيش علاقاتها بكل عنفوانه و وجدانه ، و هي الغاية نفسها التي يرجوها الرسام، حيث يعمل على ملامسة أحاسيس المتلقي ، و جعله يتمثل دلالات لوحته ، إذ تشترك الفنون في محاولتها السامية لخدمة ذوق المتلقي من أجل إقناعه و كسب تأييده ، كما أن الكثير من الشعراء استوحوا قصائدهم من النقوش و التماثيل و اللوحات الفنية ، فالتأثير المتبادل بين الفنون ليس وليد اللحظة بل له جذوره الضارية في عمق القدم ، و قد امتد هذا التأثير إلى القصيدة المعاصرة التي انفتحت على كل ما يعمل على توسيع أفق شعريتها دون استحياء أو مواربة ، إذ لم تعد هناك قيود تحد من التجربة الشعرية، و تفرض سلطانها على الشاعر الذي أصبح يسبح في ملوك الخيال ،لينتقي كل ما ينمي شعوره و وجدانه ، فقد "اشتغلت القصيدة الحديثة في الكثير من ممارساتها الحداثية على تبني فكرة الأخذ و الاستعارة و التعالق و التداخل مع الفنون الأخرى"[1].

و قد تحدث القدماء عن العلاقة بين الشعر و الرسم ، إذ أن أقدم نص في تاريخ الأدب يتحدث عن هذه العلاقة هو العبارة المنسوبة إلى الشاعر الفيلسوف سيمونديس التي يقول فيها: "إن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق ، و إن الرسم أو التصوير شعر صامت"[2]، و هذا يكشف عن تفاعل الفنون و اتصالها ببعضها البعض ، فالشعر بعلاقاته المستمدة من الطبيعة و بصوره التي تطبع في الذاكرة مشهد اللوحة يقترب من الفن التشكيلي ، كما أن هذا الأخير من الممكن أن يتصف بالشعرية إذا ما أبدع الرسام في التنسيق ما بين ألوانه ليخلق صورة فنية تشترك مع الصورة الشعرية في التأثير في وجدان المتلقي و إثارة عواطفه و انفعاله.

---

[1] ـ علي صليبي المرسومي ، سردية الحكاية الشعرية ،ص133 .

[2] ـ عبد الغفار مكاوي،قصيدة و صورة ، الشعر و التصوير عبر العصور،المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد119، نوفمبر، 1987،ص15.

و قد مثل ابن طباطبا لهذه العلاقة المعقدة التي تجمع الشاعر بصوره بـ" النساج الحاذق الذي يفوف وشيه بأحسن التفويف و يسده و ينيره و لا يهلهل شيئا منه فيشينه ، و كالنقاش الرقيق الذي يضع الأصباغ في أحسن تقاسيم نقشه ، و يشبع كل صبغ منها حتى يتضاعف حسنه في العيان"[1]. فصور الشاعر تتشابه حسب ابن طباطبا مع نقوش النساج الذي يتفنن في اختيار الألوان المناسبة لقطعة القماش ، فيجعلها متناسقة متآلفة ، و كذلك الشاعر يعمد إلى مقطوعته الشعرية فينتقي لها ما يناسب ، و يخلق لها من الصور ما يجعلها متناغمة منسجمة .

و يقول الجرجاني في هذا الشأن : "فالاحتفال و الصنعة في التصويرات التي تروق السامعين و تروعهم ، و التخييلات التي تهز الممدوحين و تحركهم و تفعل فعلا شبيها بما يقع في نفس الناظر إلى التصاوير التي يشكلها الحذاق بالتخطيط و النقش، أو بالنحت و النقر...فكما أن تلك تعجب فتخلب، و تروق و تؤنق، و تدخل النفس من مشاهدتها حالة غريبة لم تكن من قبل رؤيتها ...كذلك الشعر فيما يصنفه من الصور، و يشكله من البدع ، و يوقعه في النفس من المعاني التي يتوهم بها الجماد الصامت في صورة الحي الناطق"[2].و إن كان الجرجاني يقدم مفهوم الشعر من خلال المقارنة بينه و بين غيره من الفنون التي تحتمل التشكيل إلا أن مصطلح الصورة لا يستخدم عنده استخداما موحدا "فدلالته تصب في بعض المواقع على التقديم الحسي للمعنى ممثلا في الاستعارة و التمثيل ، و في مواضع أخرى تنصب دلالة المصطلح على الشكل العام للكلام البليغ و طريقته في الصياغة ، أي أن المصطلح يحمل في طياته الدلالة على الصورة "image" و الشكل«forme" في الوقت نفسه"[3]. إلاأن مقارنة الجرجاني بين الشعر و غيره من الفنون التشكيلية

---

[1] ـ ابن طباطبا، عيار الشعر،ص11.

[2] ـ عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،تحقيق محمود شاكر، مطبعة المدني، القاهرة،مصر،ط1، 1919،ص342-343.

[3] ـ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب،المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان، ط3،1992 ،ص281.

يدل على العلاقة القائمة بين الفنون، و أنها تكمل بعضها البعض و تشير إلى بعضها البعض ، فالصورة الشعرية قد ترسم في الذهن لوحة فنية ، كما أن الشاعر قد يعمد إلى كتابة بعض قصائده متأثرا بجمالية بعض اللوحات التشكيلية التي تنطبع في ذهنه ، فيعيد تشكيلها وفق النظام الشعري بعد أن كانت لوحة صامتة، إذ "ترتبط الصورة بكل ما يمكن استحضاره في الذهن من مرئيات ،أي ما يمكن تمثله قائما في المكان ، كما هو شأن الصورة في الفنون التشكيلية"[1].

و يذهب الجاحظ في مقولته الشهيرة إلى ربط الشعر بالتصوير ، عندما رأى أن " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي و البدوي و القروي ، و إنما الشأن في إقامة الوزن و تخير اللفظ ، و سهولة الخرج و كثرة الماء ، و في صحة الطبع و جودة السبك ، فإنما الشعر صناعة و ضرب من النسيج و جنس من التصوير"[2].

يرى جابر عصفور أن من بين المعاني التي قد تحمل عليها هذه المقولة هو إشارتها لمفهوم التجسيم الذي يرتبط بفن التشكيل إذ أن "التقديم الحسي للشعر يجعله قرينا للرسم ، و مشابها له في طريقة التشكيل و الصياغة و التأثير و التلقي ، و إن اختلف عنها في المادة التي يصوغ بها و يصور بواسطتها"[3]، و ذلك من جهة التأثير في المتلقي ، و جعله شغوفا باللوحة التي يشاهدها أو القصيدة التي يقرأها ، و إن اختلف كل من الشعر و الرسم في مادة التشكيل ، فالرسام يعتمد على الألوان و اللوحة ليجسد صورته الفنية ، بينما يتخذ الشاعر من الكلمات وسيلة لرسم صورته الشعرية.

---

[1] ـ عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص141.

[2] ـ أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ ، الحيوان ،ج3، تح : عبد السلام محمد هارون ، بيروت ، لبنان ، 1996،ص 132.

[3] ـ جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب،ص257.

لا ريب أن الهدف الأساسي للشعر لدى القدماء هو التصوير الذي يكون التخييل جوهره و وسيلته، فكثيرا ما اقترنت مفاهيمهم للشعر بهذا المصطلح الذي دار كثيرا في كتبهم و شروحاتهم ، فالتخييل مرتبط بقدرة الشاعر على خلق صور شعرية يستصيغها الذوق و يأنس بها ، فالصورة بوصفها مصطلحا أدبيا في التراث النقدي العربي تعني قدرة الشاعرفي استعمال اللغة استعمالا فنيا يدل على مهارته الإبداعية ، و من ثمة يجسد شاعريته في خلق الاستجابة و التأثير في المتلقي[1] ، كما لم يخف على بعضهم ربطها بالفن التشكيلي حتى يتضح مفهومها في الأذهان، و تنطبع دلالتها في العقل ، و لاشك أن هذه المقارنة تحتمل التشابه و التماثل.

إن الرغبة في حمل الشعر على التصوير قديمة تتجدد في الشعر المعاصر ، و هي ترتدي ثوب التغيير و الرغبة في الثورة على كل ما يحد من قيود التجربة الشعرية ، فـ" محاولة المزاوجة بين الشعر و الصورة محاولة قديمة تتجدد الآنتحت وطأة التحرير الكتابي الذي أتاح للتنظيرات أن ترى النور لتتحقق بالتشكيل الشعري المزاوجة بين القدرة الإبداعية ، و قدرة الذاكرة على الاحتفاظ بموازاة بصرية مناسبة أو مكملة لاستكمال إبداع متكامل في القصيدة التشكيلية"[2]. فقد تنطبع صورة اللوحة الشعرية في ذاكرة الشاعر الذي يساير هذا الانطباع فيخلق صورت شعرية تحاور صورة اللوحة التي أعملت تأثيرها في ذهن الشاعر ، فراح يسايرها و ينسج على منوالها ليخلق لوحة شعرية تستند إلى الكلمات و شبكة العلاقات التي تنتظمها لتشكيل الصور الشعرية التي تتاخم حدود اللوحة التشكيلية مزيلة كل العوائق للتماهي معها. حيث تتضافر الحواس و تتفق للكشف عن جمالية الصورة الشعرية التي اتخذت من اللوحة التشكيلية نموذجا للمحاكاة.

---

[1] ـ ينظر، إيمان محمد أمين الكيلاني، بدر شاكر السياب ، دراسة أسلوبية لشعره، دار وائل للنشر،عمان ، الأردن،ط1،2008،ص16.

[2] ـ محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، دار الفكر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب،مصر، دط،2006،ص

فمن المعلوم أن تأثير الرسم و الصورة في الشعر أعظم من غيره من الفنون ، إذ أن الشعر مادته الأساسية هي الصورة في نماذجها المختلفة و المتباينة، و لهذا فـ"إن الشعر قد استوحى الرسم أكثر مما استوحى غيره من الفنون "[1].

إن الصورة الشعرية لا تعدو أن تكون محاكاة للواقع بكل ملابساته، و لكنها ليست محاكاة حرفية، فهي تعكس رؤية الشاعر للأشياء و الموجودات ، رؤية ممزوجة بلمسته الفنية، معجونة بمشاعره و وجانه و مشاعره التي تؤثر في كيفية اقتراحه لهذا الواقع التي يتخذ منه وسيلة لتشكيل صوره الشعرية، فالشاعر ليس ناقلا أمينا لأحداث الحياة ، و لكنه فنان يلون الموجودات بغير ألوانها، و يحلق علاقات غير منطقية يشتبه في كونها ذات صلة بين بعضها البعض ، فالشاعر يبحث عن خيط رفيع يجمع بين المتشابهات ليحلق منها علاقات جديدة تدهش المتلقي .

إن الصورة بارتباطها بالواقع هي "رسم قوامه الكلمات"[2] ، رسم للحقائق الموجودة في الواقع ببراعة الشاعر المبدع الذي يتفنن في نقل صورة هذا الواقع بريشته التي تضاهي ريشة الرسام في طريقة النقل و التجسيد، بطريقة جذابة و ذكية تعتمد على الخلق و الابتكار لعلاقات جديدة من خلال مشاهدة المحسوسات و الأشياء ، و " معروف أن هذا الارتباط غير المتوقع لا يمكن انتقاده في الشعر ، بل ربما كان هو المطلوب المحبوب و إن تكن الحقيقة الواقعة لا تقبله، ذلك أن هذا الارتباط يكون دائما شيئا جديدا يحمل الإثارة ، و في هذا تتفق الصورة الشعرية إلى حد كبير مع صورة الرسام الحديث في إعطاء القيمة التعبيرية للعلاقات بين المفردات "[3].

---

[1] ـ عبد الغفار مكاوي، قصيدة و صورة، ص13.

[2] ـ سيشل دي لويس ، الصورة الشعرية، تر: أحمد ناصيف الجنابي و آخرون، دار الرشيد للنشر ، مؤسسة الخليج للطباعة و النشر ، الكويت، دط، دت،ص 21 .

[3] ـ عزالدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر،ص 133.

لقد اشتدت درجة القرابة ما بين الشعر و الرسم ، و أصبح كل منهما يذوب في الآخر و يشير إليه ، و قد تبدت ملامح هذه القرابة " في أساليب البناء و طرائق التعبير ، و في مجال الشعر كان قد رسخ الإيمان بضرورة كسر الجمود في التصوير ، و التماس عناصر التغير كما هو مألوف و تحقيق الدينامية، و استخدام الأصوات المتعددة ، و التوصل بالرمز، على نحو جعل القصيدة مساحات تشبه مساحات الألوان في اللوحة التشكيلية"[1]. فلم تعد القصيدة ذلك النص الذي يتناول موضوعا واحدا،بل اختلطت الأصوات و تباينت الآراء و المذاهب، فالشاعر لم يعد ابن بيئته، بل أصبح همه الإنسانية جمعاء ، مما جعل الفجوات داخل القصيدة الواحدة تظهر في الأفق، بل و تحمل مشعل الشعرية لتنضوي خلفها جمالية القصيدة،و هي تشبه إلى حد كبير تلك الرموز التي تشوبها العبثية و الفوضى و هي مسطحة على جسد اللوحة، تلك الرسومات التي تبدو للمتلقي العادي مجرد فوضى من الألوان و العلاقات اللامنطقية. و هي في الحقيقة تتشابه مع اللوحة الشعرية التي يخلقها الشاعر ، حيث يعمد إلى استخدام الرموز و الأساطير بغرض تكثيف الدلالة .

و إن كان الشاعر لا يمتلك ريشة الرسام و لا ألوانه و " لكنه يتخذ من التشبيه و الاستعارة و الكناية و الرمز و غيرها من التقانات التي تميز رؤيته التشبيهية ، أدوات له يحرك بها الصور في ذهنه و يخلق أشكالا بديعة منها ، و يعتمد في تصويرها على أشكال الأشياء الأخرى و ألوانها و حجومها فيصور بالمفردات ما تصوره ريشة الفنان بالخطوط و الألوان لتتبدى جميعا في بناء فني جميل "[2].

ب ـ الصور التشكيلية في خطاب اللافتات:

[1] ـ كلود عبيد، جمالية الصورة فيجدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر ، مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع، بيروت، لبنان، ط1،2010،ص21.

[2] ـ وجدان المقداد، الشعر العباسي و الفن التشكيلي، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب ، دمشق ، سوريا، دط،2011، ص296.

إن الشاعر أحمد مطر يحاول من خلال قصائده أن يقزم من شأن السلطات الظالمة التي تعيث فسادا و خرابا على أراضي شعوبها ، و قد اقترب كثيرا في تصويراته من الرسومات الكاريكاتيرية التي يكون هدفها التعبير عن الفكرة بأسلوب هزلي يتجلى في طريقة التصوير الفني المبني على السخرية و الاستهتار، و قد تأثر أحمد مطر كثيرا برسومات رفيق دربه الرسام الكاريكاتيري الفلسطيني الراحل ، فهمهما كان مشتركا ، و آلامهما واحدة ، لذلك راح كل منهما يدافع عن قضيته الإنسانية بأسلوبه الخاص ، و إن اختلفت الطريقة إلا أن الهدف مشترك ، تمثل في فضح كل الممارسات اللامشروعة ، و السياسات الفاشلة التي تميز الحكومات العربية.

و قد رسم أحمد بمداد آلامه قصيدة شعرية مطولة ، سكب من خلالها كل أحزانه و عواطفه المكلومة إثر مقتل صديقه الرسام ناجي العلي ، و كأنه ينوب عنه في مهمته النبيلة التي ابتلى بها نفسه ، و هو يفضح سلطان الظلم و الذل ، و يكسر قيود الغدر التي وضعتها الحكومة الغاشمة في بلاده فلسطين ـ موطن ناجي العلي ـ و كأن الشاعر من خلال هذه القصيدة الذكرى يخلد بريشة الشاعر الرسام حياة صديقه ، فيقول :

ناجي العلي لقد نجوت بقدرة

من عارنا ، و علوت للعلياء

اصعد ، فموطنك السماء ،و خلنا

في الأرض ، إن الأرض للجبناء[1].

يرتقي الشاعر بصورة صديقه إلى العلياء ،و هو يضاهي في هذا التمثيل التصويري صورة المسيح عيسى عليه السلام الذي شبه لقومه أنهم صلبوه، و لكن الله صعد بروحه الطاهرة ، و نجاه من قومه الظالمين ، كذلك ناجي العلي الذي اختار الشاعر أن يرسمه في أعلى لوحته الشعرية معتبرا إياه رمزا للخلود الأبدي ،

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص 33.

أما بقية القوم فهم رهط يعيشون في كنف العبودية و الرضا بالذل و الهوان ، و هكذا يرتفع الشاعر بناجي العلي إلى أعلى الدرجات ، و ينزل بالناس الباقيين على الأرض إلى أدنى الدركات كونهم لم يدكوا أن قتل ناجي العلي هو شهادة له بالحق ، و هو حياة جديدة ترفل بها رسوماته، و تعيش بموجبها أفكاره الضائعة بين أيدي الجلادين الذين هرب من منهم ملتجئا لبلاد أجنبية، طلبا للعيش بكرامة تكفلها له الحرية المفقودة في أرضه فلسطين.

يتصور القارئ بموجب هذا التصوير الأدبي لوحة ناطقة ، خلط الشاعر فيها بين العبودية و الحرية ، فرسم روح ناجي العلي مرتقية إلى سماء الطهر حيث جنة الخلد ، و رسم الناس و هم ينتكسون في أرض العار بعد أن رضوا بالذل و أمسكوا ألسنتهم عن قول الحق ، و لذلك احتضنتهم الأرض ،التي تمثل الجبن ، إنها لهؤلاء الذين وصفهم الشاعر بقوله:

يسافحون قضية من صلبهم

و يصافحون عداوة الأعداء

و يخلفون هزيمة، لم يعترف

أحد بها .. من كثرة الآباء[1]

يصور الشاعر القوم الجبناء في أسفل لوحته ، وقد تعمد توظيف الصورة الوصفية المعنوية ، التي تفضح أعمالهم البائسة، و موالاتهم لأعدائهم، فهم على اختلاف بلدانهم إلا أن صفة العبودية و الذل بين أيدي الأعداء تلازمهم ، و تطفو فوق سطح اللوحة كتمثيل مباشر لهم . لكنهم في الحقيقة هم الأموات بينما ناجي العلي هو الحي الذي لا يموت، و بالتالي يمكن أن نتصور جدلية الحياة و الموت تلقي بضلالها على هذه اللوحة الأيقونية ، فقد اختزلت كل المشاهد المأساوية التي تعيشها الأمة العربية، ذلك أن ناجي العلي هو ابنها الذي تنكرت له لتتركه للموت

[1] ـأحمد مطر ، الأعمال الكاملة ص 34.

يتخطفه من بين يديها، و هي في سباتها العميق تعيش بين أحضان الآخر المعتدي، و تطرح بين يديه كل صكوك الطاعة و الموالاة.

في لوحة شعرية أخرى يطرح الشاعر معاناة قومه، ليحكي من خلال تصوير مؤلم عن معاناة المواطن العربي، فيقول:

كان يحبو تحت أنقاض المنازل

فارغ العينين، مقطوع الأنامل

غارقا وسط دم القتلى

و أحزان اليتامى و الثكالى و الأرامل.

فمه يصرخ :باطل

دمه يصرخ : باطل

صمته يصرخ : باطل.[1]

تفصح اللوحة الشعرية منذ الوهلة الأولى و النظرة الأولى عن المكان الذي ارتمى في أحضانه شخص جريح، فهو في وسط أنقاض المنازل مما يوضح أن المكان قد تعرض للقصف، فانمحت عنه مظاهر الحياة ، و ماتت بين يديه كل صور الفرحة ، فقد ظهر في هذه اللوحةالحزن يطبق قبضته على ملامحها، و كأنها تصرخ لتشعر الناظر بعظم المأساة ، تجلت هذه الرغبة من خلال صرخة الجريح قائلا : باطل ، و كأنه يذكرنا بقول القائل: كل شيء ما عدا الله باطل.

لقد تلونت هذه اللوحة الشعرية بالسواد، حيث تتداعى الصور ، و هي تحكي لوعة الجريح الذي صرخت دماؤه ، و انفجر صمته معبرا عن الأم العظيم الذي سكن جسده و التف حول مشاعره ، كما أن صور القتلى و الأرامل و الثكالى قد ضاعفت

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة، ص 86.

من قتامة المشهد ،لتصبح اللوحة دموية ، يخاطب الشاعر من خلالها صمت الأمة العربية ، و هي ترى وليدتها فلسطين تقاوم و تتألم لكن ما من مجيب.

في لافتة "الشعار" يسترعي الشاعر انتباه القارئ للدور المخزي الذي تلعبه البلدان العربية في مسرحية الذل، حيث يضعها في صورة الإبريق الذي يظل ظمآن بالرغم من أنه يحمل في جوفه سائلا يطفئ به نار العطش، فيقول :

الإبريق

لا يملك مما يحمل بلة ريق

الإبريق

صدئ ، ظمآن ، متسخ

و على طول العمر يريق

ما يحمله

للتنظيف و للإرواء و للتزويق.

الإبريق

صورتنا .. إذ نهرق شهدا

للرومان و للإغريق.[1]

تعرض هذه الأسطر الشعرية صورة الإبريق الذي بالغ الشاعر في توصيفه ، و كأنه ينقلنا من شعرية التصوير باللغة إلى شعرية التصوير بالريشة ،و لذلك دقق في تصوير الإبريق ، فهو صدئ قديم ، ضمآن ، تغلب عليه القذارة و النتانة ، فهو لفرط خدمته لمالكه لا يلتفت لنفسه ليمنحها من العناية ما يلزمها ، و هو برغم حمله

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 340.

للماء في جوفه لا يستطيع أن يتلذذ بنعمة الظمأ ، فهو إما يجهل الكنز الذي يحمله، أو لا يجرأ على الاستفادة من ثروته خوفا من أسياده .

إن الإبريق هو صورة مستعارة للدول العربية التي تمنح للدول الأوروبية ثرواتها من بترول و غاز، و كأن الشاعر يعرض من خلال لوحته الشعرية مشهدين متناقضين، لكنهما يتفقان في الفعل ، حيث يعمق المشهد الثاني من فعالية المشهد الأول، و عندها تتفق الصورتان اللتان تضافرتا لجعل اللوحة تتسم بالحيوية و الواقعية و تقترب من مخيلة القارئ الذي سيجد لها حضورا و صورا مشابهة في ذهنه ، تتمثل في صور الظلم التي تعرض يوميا أمام ناظره، حيث يشاهد الفقراء و المشردين و المحتاجين الذين شردتهم الحاجة بالرغم من أن بلادهم غنية بالكنوز و الثروات التي هي في أيدي غيرهم من الأجانب.

استطاع الشاعر من خلال هذا التوصيف المشهدي أن يجسد لوحة شعرية تختزل معاناة الشعوب العربية التي هي مادة اللوحة و عنصر التشكيل الذي تتفرع منه كل الصور.

و يحاكي الشاعر أحمد مطر لوحة العشاء الأخير للرسام الإيطالي ليوناردو دافينشي، يحاكيها لكن شعرا لا رسما ، حيث يقترح عنوانا لإحدى قصائده يقترب من عنوان اللوحة ، و هو " العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول" التي يقول في مطلعها:

يا أيها الشيطان إنك لم تزل

غرا و ليس لمثلك الميدان

قف جانبا للإنس أو للجن

و اتركنا فلا إنس هنا أو جان[1].

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص409.

يكشف الشاعرمنذ الوهلة الأولى على الشخصية الخائنة التي خدعت من وضع فيها الأمانة و اعتبرها أمين سره، تماما مثلما ما حدث مع المسيح عليه السلام الذي وثق بكل رفاقه إلا أن أحدهم بيت له نية الغدر و المكيدة ليجهز عليه بعد أن تناول معه العشاء على نفس الطاولة ، كذلك هو الخائن الذي يصوره الشاعر ، فقد وصفه بالشيطان الذي لا أمان منه.

و من مشهد الشيطان الخائن ، ينتقل أحمد مطر إلى مشهد الوثن ، الذي يختزل هو الآخر كل معاني الغدر و الخيانة ، حيث يقول:

وثن تضيق برجسه الأوثان...

و فريسة تبكي لها العقبان

و دم يضمد للسيوف جراحها ....

و يعيذها من شره الشريان

هي فتنة عصفت بكيدك كله.....

فانفذ بجلك أيها الشيطان

ماذا لديك ؟ غواية ؟ صنها ....

فقد أغوى الغواية نفسها السلطان[1].

في هذه الأسطر يكشف الشاعر عن تفاصيل جديدة في لوحته ، حيث يصور الفريسة التي تعافها العقبان ، و تأبى أن تنهش جسدها . ترتدي هذه اللوحة ثوب الحزن و العنف حيث تتلوث بلون الدم الذي تغيرت وظيفته الدموية ليصبح مضمدا للجراح .

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة،ص 409.

تجسد هذه اللوحة صور المغايرة و الاختلاف ، ذلك أنها تنفي عن الغربان و الدم وظيفتيهما الأصلية لتمنحهما وظائف جديدة تنافي الواقع ، فقد صور الشاعر في لوحته الشعرية العقاب وهو بعيد عن فريسته يبكي و يتـألم لما ألم بها، كما يصور الدماء و هي تضع للسيوف مرهم النجاة و الحياة ، و لاشك أن هذا التصوير المبني على حالة النفي والضدية لهو نقل مباشر لصورة الشيطان الذي تمثل كل مظاهر الحياة و أتقن أدوار الخداع و النفاق، إنه السلطان المتخفي في ثياب البراءة و الطهر.

كما تقترب لافتة (طبيعة صامتة) من اللوحة المشهدية ، ذلك أنها تلتقي معها في الكثير من النقاط، يقول فيها الشاعر:

في مقلب القمامة

رأيت جثة لها ملامح الأعراب

تجمعت من حولها النسور و الذباب

و فوقها علامة

تقول : هذي جيفة

كانت تسمى سابقا .. كرامة [1]

يبدأ الشاعر في هذه اللوحة بعرض الخطوط العريضة للوحته الشعرية ، فقد افتتح بالمشهد الأول الذي نقش في ذاكرته الشعرية حضوره و تأثيره، فحاول أن يقتحم من خلال هذا الوصف بصر القارئ الذي سيتخيلصورة القمامة، و قد رسم الشاعر في جوف هذه القمامة جثة تحمل ملامح الأعراب.

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة ، ص 7.

يلامس هذا التصوير المبني على استحضار صورة القمامة الطبيعة التي تميزت بالصمت و القهر، حيث طفا الخراب و القذارة على وجه اللوحة لتنتشي بعبثيتها المتعمدة، و للتفاعل مع الموضوع الرئيسي للوحة الشعرية ، فالعرب أصبحوا مجرد قمامة على أرضهم ، و هذا ما يكشف عن العنف الممارس في حق العروبة، و على اعتبارهم مجرد عبيد مذلولين لا حق لهم في ممتلكاتهم الشرعية.

في لافتة"مكسب شعبي"، يصور الشاعر آبار البترول، و كأنها جسد ينزف دما جراء الجراح الأليمة التي اقتحمته ، فيقول:

آبارنا الشهيدة

تنزف نارا و دما

للأمم البعيدة

و نجن في جوارها

نطعم جوع نارها

لكننا نجوع

و نحمل البرد على جلودنا

و نحمل الضلوع

و نستضيء في الدجى

بالبدر و الشموع

كي نقرأ القرآن

و الجريدة الوحيدة[1] .

يصور الشاعر في هذه اللوحة الآبار التي تنزف دما تتبرع به للأمم البعيدة، و الدم رمز للألم و العنف و قد استحضره الشاعر كوصف ملازم للآبار التي تحيل هي الأخرى على البترول الأسود، لكن الشاعر غير لونه و شكله، و من المعلوم أن الجسد الذي ينزف دما سيتألم و يتوجع، إنه الوجع الذي يسكن المواطن العراقي و هو يرى خيراته ترسل للأمم البعيدة، بينما يرفل هو في جحيم الجوع و الفقر، يظهر ذلك جليا في قول الشاعر:"نحمل البرد على جلودنا و نحمل الضلوع و نستضئ في الدجى بالبدر و الشموع"، تلك هي المأساة التي تعرضها هذه اللوحة، و ذلك هو الألم الذي حط بجسده الواهي على وجه اللوحة الشعرية ، فبدت حزينة يملؤها لون الدم ، و يختلط بحزنها سواد البترول الذي استحال دما و نزيفا يفتح في جسدها جراحا لا تندمل .

في لافتة " عزاء على بطاقة تهنئة"، يعرض الشاعر حالة الشعوب المغلوبة على أمرها و المظلومة من طرف حاكمها، حيث يقول:

قطيع نحن و الجزار راعينا ،

و منفيون نمشي في أراضينا ،

و نحمل نعشنا قسرا بأيدينا ،

و نهرب عن تعازينا لنا فينا[2].

تطرح هذه الأسطر صورا وصفية للشعوب العربية التي رسمها الشاعر في شكل قطعان يسوقها جزارها إلى مذبح العبودية، و هي تمشي في استحياء و خيبة دونما

---

[1] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص282.

[2] ـ أحمد مطر، الأعمال الكاملة،ص48.

مقاومة أو رد اعتبار، و ذلك بالرغم من أنهم هم أصحاب الأرض، كما أنهم يحملون نعوشهم بأيديهم، فأي خطأ صغير سيرديهم قتلى ليصبحوا جثثا بداخل نعوشهم.

اعتمد الشاعر في هذه للوحة على الحركية التي كان كل من الحاكم و المحكوم مادة تشكيلها و عنصر بنائها، حيث تم تصوير أحد الطرفين سيدا ظالما، و الطرف الآخر عبدا ذليلا ضعيف كما يريد له سيده، لا يملك حق المعارضة و إبداء الرأي، فالمعرضة جزاؤها الموت، و هو ما جعل الشاعر يصور الرعايا يحملون صناديق الموت على ظهورهم، و لا شك أن ذلك الصندوق يمثل لسان الحق و صوت الحرية ، الذي يترصد له الموت و يحيط به من كل الجهات، فأينما تحرك يلاقيه لينشب فيه أظفار الفناء و العدم ، فيرديه قتيلا.

من القصائد التي يعرض فيها الشاعر صورة الراعي و القطيع في مشهد درامي ، يمتزج فيه الشعري بالكاريكاتيري ، ما نجده في لافتة "قطعان و رعاة " التي يقول فيها :

يتهادى في مراعيه القطيع

خلفه راع، و في أعقابه كلب مطيع

مشهد يغفو بعيني و يصحو في فؤادي

هل أسميه بلادي؟

هل بلادي هكذا

ذاك تشبيه فضيع ، ألف لا ...

يأبى ضميري أن أساوي عامدا

بين وضيع و رفيع[1]

[1] ـ أحمد مطر ، الأعمال الكاملة، ص 147.

تستجيب اللافتة هنا للمشاهد الكاريكاتيرية التي تفضح طبيعة الأوضاع المخزية في البلاد العربية، حيث لم يعد الحاكم يحترم إنسانية شعوبه، و صيرهم قطيعا يقودهم أنما شاء، و يوجههم حيث يريد، و قد تشكلت صورة الاضطهاد وفق أنموذج صوري يطرق باب المفارقة لتكتمل اللوحة الساخرة التهكمية، و هي تعرض في مشهد هادئ صورة القطعان التائهة بين يدي الراعي الذي اعتمد على الخونة و المخبرين ككلاب يسيرون شؤون الرعية .

في اللافتة نفسها تتوالى مشاهد اللوحة ، وهي تلامس الواقع بكل ملاباساته لكن الشاعر يعاف هذا الواقع، و يشعر بالقشعريرية و هو يساويه بالطبيعة البريئة.

تأسيسا على ما سبق، يمكن القول أن الصور الشعرية لدى أحمد مطر ليست منغلقة على نفسها، بل تنفتح على الواقع فتتلاقح مع غيرها من الفنون، و تستنجد بالفن الدرامي و التشكيلي، من أجل أن تتضافر مع الصورة الكلية، و لعل هذا الحضور البارز للفنون الأخرى في قصائد مطر ينبع من ثقافة الشاعر، ورغبته الدائمة في التغيير، فقد افتتن بالثورة ، و تشرب التمرد في ذاته، مما انعكس على شعره الذي أبى التقوقع حول حلقة مفرغة، و هذا ما خلق صورا شعرية تتميز بالفرادة و التنوع، صور شعرية تتحرك ضمن الفضاء الشعري، لتخرج من سراديب الصمت و السكون إلى عوالم التأويل و التكثيف الدلالي صنعها الشاعر، و هنا تكمن الجدة في تناول الصورة الشعرية، حيث يعتمد الشاعر في تناولها على الخلق و الابتكار ، و تجاوز الرديء منها.

خاتمة :

لابد لكل بحث من تقفلة ، تكشف عن أهم النتائج التي تم التوصل إليها بعد خوض غمار التجربة و الاختبار فيه، و قد كان اختبارنا لشعرية الصورة عند أحمد مطر مغامرة جمالية ، قادتنا فيها نصوصه الشعرية رغما عنا إلى الغوص في أعماقها من أجل الكشف عن شعريتها، و تقصي تحولات الصورة بداخلها،و إن كانت لغة منجزه الشعري تقترب من الخطاب اليومي إلا أن ذلك لم يحل بينها وبين الابداع و الطريقة الجديدة في نسج علاقات مبنية على خيال الشاعر الذي يمتاح من صراعات الواقعو الطبقات السياسية في بلاده،ما يجعل من صوره تبتعد عن العادة و المألوف و تقترب من أفق الجمالية و الشعرية،فلا يكاد القارئ يجول ببصره و خياله بين أسطر قصائد مطر،حتى تتكشف بين يديه فتنة نصه التي تختفي في صوره .أما التنائج التي تنتهي إليها خاتمة هذا البحث فهي كالتالي :

ـ إن الشعرية بإجراءاتها و آلياتها تتنازعها عدة مفاهيم ، نظرا لولادتها و تمخضها عن عدة أقطاب و تيارات ، لكن الشيء الأهم و الأكيد أن النقاد الغربيين هم أول من عالجه في إطار نظرية محكمة تستجيب لتطلعات النص الشعري، فياكوبسون يبحث في شعرية التوازي، التي يعول من خلالها على الوظيفة المهيمنة ، من خلال

تقصي كيفية تجليها في الفن الأدبي، و قد نهل من المنهج الألسني في أعماله، أما تودوروف الذي اصطبغت بحوثه حول الشعرية بصبغة تاريخية فقد كانت دراسته استقرائية لمختلف التحولات المنهجية التي مرت بها الشعرية ، و يخالفهم جون كوهين في قصره للشعرية على الشعر ون النثر، و قد كانت طريفته في التقصي و التحليل تستمد من المنهج الأسلوبي روحه و إجراءاته ، خصوصا عندما ركز على الانزياح الذي يمثل مركز الشعرية .

ـ حاول النقاد العرب أن يخوضوا غمار البحث في الشعرية ، فوقف بعضهم موقفا ذاتيا ينتشي بمكونات الثقافة العربية و أصولها ، منطلقين من الموروث العربي، ليبحثوا فيه عن الشعرية و تجلياتها على غرار جمال الدين بن الشيخ الذي اختبر مكونات الموروث العربي شعرا و نقدا مفتشا في عن حضور الشعرية و بروزها، و كذلك فعل أدونيس ، حيث انطلق هو الآخر من الوعي الذاتي العربي، في حين يختلف عنهما كمال أبوديب الذي قرر أن ينشئ شعرية عربية تتجاوب مع النص الشعري حديثا كان أم قديما، و قد ركز على ما سماه بالفجوة: مسافة التوتر، و هي من المصطلحات المستحدثة في نظريته ، و هي تركز على علاقة النصوص في نسيجها الداخلي، و على علاقة النصوص بالتجربة الانسانية و الوعي الجماعي فالشاعر ابن بيئته.

ـ تبين لنا من خلال دراسة الصورة و شعريتها في أعمال أحمد مطر أنها تستجيب للوعي الداخلي للقارئ ، كونها ممزوجا بآلام الشاعر و معاناته ، فقد استطاع أن يعبر عما يختلج في صدر كل مواطن يعاني مرارة الظلم و الحرمان في بلاده ، و لذلك كانت صوره تحتكم إلى علاقة الأنا بالآخر ، علاقة الأنا العربية (المواطن ، المحكوم) بالآخر (الحاكم)، و قد ظهرتهذه الثنائية في عدة أوجه و صور ، ذلك أنها تسربلت أعماق الشاعر ، و سكنت وجداه ، لتسكن صوره الشعرية التي حملت من خلال تعالقها و تواشجها مع معاناة الشاعر معاناة أمة بأكملها.

ـ تميزت الصورة الشعرية في لافتات أحمد مطر بالتنوع ، فهي تارة تنزع منزعا سياسيا من خلال تصوير حياة البلاط الملكي ، و تارة تنشد الجانب الاجتماعي من خلال تصوير حياة العامة .

ـ يسكن الغضب و التمرد لافتا أحمد مطر ، فهو الشاعر الذي نفي من بلاده ، ليعيش تجربة الغربة و النفي ، و قد مكن له ذلك أن يعبر بحرية تامة ،و أن يثور بالقلم ضد الآخر المعتدي ، فكانت صوره مليئة بالحقد و الغضب ، مرتبطة بثورة الشاعر الفردية التي يرجو من خلالها أن تصبح ثورة أمة.

ـ يسعى الشاعر من خلال قصائد للتأسيس للوعي الجماعي الإنساني انطلاقا من الوعي الذاتي الفردي ، لذلك بدت صوره الشعرية و كأنها سريعة ومضية لأنه لا وقت لديه للحديث عن معاناة الذات العاطفية و النفسية، و لكنه يرجو من حديثه عن معاناته أن يقرنها بمعاناة شعوب بأكملها، فهو الشاعر الذي يزاوج بين الحس الفردي الذاتي و الحس الجمعوي الثقافي.

ـ إن امتزاج الصورة الشعرية بحس الجماعة، و اقترابها من تطلعات الأفراد و أحلامهم التي تشدوها الرغبة في العيش في وطن يكفل لهم حرياتهم ، جعلت الشاعر يمزجها بشيء من الشعبوية، فهي تغترف من التراث و الثقافة الشعبية، و تطل على مخزون الأمة الفكري، و تنهل من مادة الهوية الإسلامية ، لتصبح عالمية الصبغة، كما أن صوره تطل على التاريخ و الثقافة ، لتتخير ما يناسب طلتها الفنية. فقد ارتبطت الصورة الشعرية لدى الشاعر بالتناص ، فهي لا تفصل حدود الزمن لتبدو منغلقة على فترة زمنية محددة، و لكنها تتفاعل مع الماضي و الحاضر ، الأمر الذي جعلها منفتحة الدلالات و التأويلات.

ـ و قد كان للتناص الديني خاصة مع القرآن الكريم حضور لافت و بارز، مما يكشف عن ثقافة الشاعر الدينية ، و تشربه من نهلها ، و اغترافه من منبعها، كما يبين أن الشاعر يحمل من الحجة و البرهان ما يفحم الطرف الثاني ، فمن المعلوم أن الديانة التي يدين بها الآخر الذي بنى لافتاته ضده (الحاكم)، هي الإسلام،

و لذلك سعى إلى إقناعه بالدليل الملموس الذي لا يعتريه الشك، و لا تسكنه الريبة و الغموض ، فكما كانت أفعال هذا الحاكم الدنيئة واضحة للعيان، كذلك كان الشاعر صريحا في فضحه و كشف مخططاته، و لذلك كانت صوره الشعرية واضحة لا يسكنها ذلك الغموض و الإبهام الذي يفقدها هدفها و رسالتها النبيلة التي خطها الشاعر مسبقا.

ـ كما يغترف الشاعر من الصورة الرمزية باعتبار الرمز كلا، و الصورة جزء، فقد استعار من الطبيعة بعض الصور ليخفي في جلبابها بعض أفكاره و توجهاته تارة، و ليحيطها بالسخرية و الاستهزاء تارة أخرى.كما اقترح بعض الشخصيات الخيالية التي تقنع خلف صوتها ليعبر عن رفضه و تمرده أحيانا، و على سبيل السخرية و الاستهزاء أحيانا أخرى.

ـ إن الصور الجزئية في خطاب اللافتات تتناغم مع الصورة الكلية ، فهي ليست مجرد علاقات فردية معزولة عن السياق، بل تتكاثف و تتوحد لتشي بالصورة الكلية للافتة الواحدة ، لتصبح كل اللافتات صورة كلية ، ترتبط بصورة الفرد العربي في بلاده التي تمت خيانته فيها.

ـ كون الصور الشعرية تقترب من مخابرة الوعي الفردي و الجماعي للشعوب، جعلها تقترب في بعضها من الحس الدرامي ، خاصة إذا كنا على علم و دراية أنها ممزوجة بالسخرية و الاستهزاء، و كأن الشاعر بصدد عرض مسرحية من أجل إضحاك الجمهور، و جلهم يشعرون بالفرحة و السعادة ، لكن هذا العرض الشعري سرعان ما يصبح باعثا على الألم و الحزن، لأنه في الواقع حقيقة تم اقتطاع مشاهدها من الواقع .

ـ تحاور الصورة الشعرية في خطاب اللافتات الفن التشكيلي، فبعضها يعتمد في بنائه على اللوحة الشعرية ، التي تعكس أصالة التجربة الشعرية ، و تنم عن شاعر متمكن جمع في الشعر كل خصائصه الفنية، ليصبح ذلك الشاعر الكبير الذي استطاع أن يقتحم عاطفة القراء ، و أن يكسب ود المتلقين و الجمهور.

ـ لقد طرق الشاعر أحمد مطر في لافتاته معان جديدة و محتويات غير مألوفة ، الأمر الذي كثف من شعرية الصورة ، و زاد من جماليتها ، فقد تنوعت مضامين الصورة بتنوع علاقاتها الجديدة ، التي جعلت الدلالة تتكثف و تتعمق ، ليتداخل السياسي بالشعري ، و يمتزج العادي بالفني ، فالبساطة التي تأسرك طريقة عرضها ، تكشف عن أصالة التجربة الشعرية .

ـ تنبني الصورة في خطاب اللافتات على فضاء شعري منفتح الدلالة ، و كأنها بألوانها التي تتسربلها دائمة التدليل و التصوير ، فلا تكاد الدوال تتشكل بين ناظري القارئ الدوال ، إلا و تسرقه دلالاتها و إيحاءاتها بعيدا ، و كأن الشاعر يريد أن يخطف القارئ ليسافر به عبر عالم و خياله ، فتتسربله معاناة الشاعر ، و تسكنه ثورته التي جاء بها من وطنه الذي لازال هذا القارئ يعيش على أرضه. و بهذا يكون التخييل هو محرك الشعرية، و عنصر الصورة و جوهرها.

ـ تتمركز الصورة الشعرية حول ثنائية الحاكم و المحكوم ، و قد اتخذت في ذلك عدة مناح ، و أصبحت هذه الثنائية هي محرك الصورة، و مدار شعريتها.

قائمة المصادر و المراجع :

القرآن الكريم.

أولا : المصادر .

1. - أحمد مطر ، الأعمال الكاملة، دار الاسراء للنشر و التوزيع ، نابلس ، فلسطين ، ط1 ، 2013 .

ثانيا: المراجع.

2. - إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر، دار العلم ، بيروت ، لبنان ، دط ، دت .
3. - إبراهيم عبد المنعم ، بحوث في الشعرية و تطبيقاتها عند المتنبي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2008 .
4. - إبراهيم فتحي و آخرون ،الهوية القومية في الادب العربي المعاصر ،دار الأمين للطباعة و النشر ، عمان ، الأردن،مصر ،دط ،1999.
5. - ابن جني الخصائص ،ج1 ،محمد علي النجار ، دار الهدى للطباعة و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، دت .
6. - ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر و نقده و آدابه،ج1،تح:عبدالحميد هنداوي،المكتبة العصرية ، لبنان، دط، دت.

7. ـ ابن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء،تح:محمود محمد شاكر،مطبعة المدني ، القاهرة،مصر، دط، دت.
8. ـ أبو الحسن حازم القرطاجيني، منهاج البلغاء و سراج الأدباء، تح:محمد الحبيب بن الخوجة،دار الغرب الاسلامي،تونس، ط3،دت.
9. ـ أبو العباس محمد بن يزيد المبرد،الكامل في اللغة و الأدب،ج3،تح:زكي مبارك، مطبعة مصطفى البابي الحلبي، القاهرة ، مصر ، 1936.
10. ـ أبو الفداء إسماعيل بن كثير،البداية و النهاية،تقديم حسان عبد المنان،بيت الأفكار الدولية،لبنان،دط، 2004.
11. ـ أبو الفضل جمال الدين بن مكرم ابن منظور ، لسان العرب،المجلد 4،دار صادر، بيروت ، لبنان ، 2004.
12. ـ أبو القاسم الشابي، الديوان ، قدمه و شرح له :أحمد حسن بسبح ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط4، 2005 .
13. ـ أبو محمد عبد الملك بن هشام،سيرة النبي صلى الله عليه و سلم،تح:مجدي فتحي السيد،دار الصحابة للتراث ، طنطا ، مصر ، ط1،1416-1995.
14. ـ أبوالحسن بن طباطبا العلوي ، عيار الشعر ، تح:عباس عبد الستار،دار الكتب العلمية، بيروت ، لبنان، ط1 ،2005.
15. ـ أبوالحسن مسلم بن الحجاج، الصحيح، تح، محمد علي بيضون،طبعة كاملة، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان ،ط1، 1442- 1995.
16. ـ أبوالفداء إسماعيل بن كثير ، تفسير القرآن العظيم،المجلد الرابع،المكتبة العصرية، بيروت ، لبنان،ط1،1418-1998.
17. ـ أبوبكر أحمد بن الحسين البيهقي،دلائل النبوة و معرفة أحوال صاحب الشريعة،السفر الثاني، وثق أصوله و علق عليه:عبدالمعطي قلعجي،دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان،ط1،1408-1988.

18. ـ أبوعثمان بن بحر الجاحظ، الحيوان ،ج3،تح: عبد السلام محمد هارون، دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، 1996.
19. ـ أحمد جاسم الحسين، الشعرية ، قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي ، الأوائل للنشر و التوزيع ، دمشق ، سوريا، ط1 ، 2000.
20. ـ أحمد خالد توفيق ، أسطورة رأس ميدوسا ، المؤسسة العربية الحديثة ، القاهرة ، مصر ، دط ، دت .
21. ـ أحمد هيكل ، في الأدب و اللغة ، مكتبة الأسرة ، مصر ، دط ، دت .
22. ـ أحمد يوسف ، القراءة النسقية، سلطة البنية و وهم الحداثة ، الدار العربية للعلوم ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، دت .
23. ـ إدريس دارون ، الأمثال الشعبية المغربية ، مكتبة السلام الجديدة ، الدار البيضاء ،المغرب ، ط1 ، 1988.
24. ـ أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة و تحقيق :عبد الرحمان بدوي ،دار النهضة المصرية ، مصر ، دط، 1953 .
25. ـ الطاهر بومزبر ، التواصل اللساني و الشعرية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1 ، 2007 .
26. ـ امرئ القيس، الديوان ، تحقيق: محمد أبوالفضل إبراهيم،دار المعارف،القاهرة،مصر،ط4،1984.
27. ـ أميمة عبد السلام الرواشدة ، التصوير المشهدي في الشعر العربي المعاصر ،وزارة الثقافة ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2015 .
28. ـ إيمان محمد الكيلاني ، بدر شاكر السياب ، دراسة أسلوبية لشعره ، دار وائل ، عمان ، الأردن ، ط1، 2008.
29. ـ بسام برقاوي،شعرية الهجاء في الشعر العربي الحديث،مجمع الأطرش، تونس،ط1، 2017 .

30. ـ بسام قطوس ، استراتيجيات القراءة ، التأصيل و الاجراء النقدي ، عالم الكتب ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2005 .
31. ـ بشار بن برد،الديوان،تح:محمد الطاهر بن عاشور،وزارة الثقافة ، الجزائر،2007.
32. ـ بشرى موسى صالح،الصورة الفنية في النقد العربي الحديث ،المركز الثقافي العربي الحديث ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994.
33. ـ بشير تاوريرت ، الشعرية و الحداثة بين أفق النقد الأدبي و أفق الشعرية ، دار رسلان ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 1008 .
34. ـ تزفيتان تودوروف ، الأدب في خطر ، تر: عبدالكبير الشرقاوي،دار توبقال ، المغرب،ط1،2007.
35. ـ تزفيتان تودوروف ، الرمزية و التأويل، تر: إسماعيل الكفوري، دار نينوى، دمشق، سوريا، ط1،2017.
36. ـ تزفيتان تودوروف، الشعرية ،تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة،دار توبقال، المغرب، ط2،1990.
37. ـ جابر عصفور ، الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط3، 1992.
38. ـ جلال الخياط ، الأصول الدرامية في الشعر العربي ،دار الرشيدة، منشورات وزارة الثقافة ،العراق ، دط،1992 .
39. ـ جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر:مبارك حنون و آخرون،دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب، ط1،1996.
40. ـ جورج لايكوف و مارك جونسون،الاستعارات التي نحيا بها،تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال ، المغرب،ط2،2009.
41. ـ جون كوهين ، النظرية الشعرية ، بناء لغة الشعر،تر: أحمد درويش ، دار غريب ، القاهرة ، ط4، 2000 .

42. ـ جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، تر : محمد المتولي و محمد العمري ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1986 .
43. ـ جيرار جينيت،مدخل لجامع النص،تر:عبد الرحمان أيوب،دار توبقال ، المغرب،دط،دت.
44. ـ حبيب مونسي ، فلسفة المكان في الشعر العربي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون، الجزائر،دط، 2011.
45. ـ حبيب مونسي، شعرية المشهد في الابداع الأدبي،ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون ، الجزائر،دط،دت.
46. ـ حسان بورقيبة ، وهج الكتابة ، المجلس الأعلى للثقافة ، مصر،دط، 2002.
47. ـ حسن البنداوي ، الصنعة الفنية في التراث النقدي ، مركز الحضارة العربية، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2009 .
48. ـ حسن كريم العاتي ، الرمز في الخطاب الأدبي، الروسم للصحافة و النشر و التوزيع،بغداد، العرق، ط1،2016.
49. ـ حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية ، دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994 .
50. ـ حمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت ، لبنان ، ط3، 2010.
51. ـ خالد سليمان،أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، منشورات جامعة اليرموك ، الأردن،دط،1987.
52. ـ خليل الموسى ، جماليات الشعرية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، دط ، 2008 .
53. ـ رشيد يحياوي ، الشعرية العربية ، الأنواع و الأغراض ، إفريقيا للشرق ،المغرب،ط1 ، 1991 .

54. ـ رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر ، دار الوفاء ، الاسكندرية ، مصر ، دط ، 1988 .
55. ـ رولان بارت : لذة النص ،تر: منذر عياشي مركز الانماء الحضاري، حلب، سوريا ، ط2، 2002.
56. ـ رومان ياكوبسون، قضايا الشعرية، تر:محمد المتولي و مبارك حنون،دار توبقال ، الدار البيضاء ، المغرب،ط1،1988.
57. ـ رينيه ويليك و أوستن وارين ، نظرية الأدب،تر:محي الدين صبحي،المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت ، لبنان،1987.
58. ـ زايد محمد إيرحيمية ، صورة المكان في شعر عزالدين المناصرة ، دار الراية عمان ، الأردن ، ط1، 2011.
59. ـ ساجدة عبد الكريم ، الاغتراب في شعر نازك الملائكة ، دار غيداء ، عمان، الأردن ، ط1 ، 2007 .
60. ـ سعد البازعي،استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ، المغرب،ط1،2004.
61. ـ سعيد حميد كاظم،وعي التجربة و التجديد في شعر نوفل أبو رغيف،تموز للطباعة و النشر و التوزيع،دمشق،سوريا،ط1،2017.
62. ـ سعيد علوش، عنف المتخيل الروائي في أعمال إيميل حبيبي، مركز الانماء القومي، دط،دت.
63. ـ سعيد يقطين و فيصل دراج ، أفاق نقد عربي معاصر ، دار الفكر ، دمشق ،سوريا،ط1 ،3003 .
64. ـ سليم حسن ، أبوالهول ، تاريخه في ظل الكشوفات الحديثة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر،دط، دت .
65. ـ سمير الجندي ،الرواية الفلسطينية و التراث ،روايات ديمة السمان أنموذجا، دار الجندي ، القدس ، فلسطين ، ط1 ، 2011.

66. ـ سمير علي سمير الدليمي، الصورة في التشكيل الشعري، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية ، بغداد ، العراق ، ط1 ، 1990.
67. ـ سيد عبدالله السيسي،مابعد قصيدة النثر،نحو خطاب جديد للشعرية العربية،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،بيروت،لبنان،ط1،2016.
68. ـ سيشل دي لويس ، الصورة الشعرية ، تر: أحمد ناصيف الجنابي و آخرون، دار الرشيد، الكويت، دط، دت .
69. ـ شاكر شاهين ، الاستبداد الرمزي ، الدين و الدولة في التأويل السيميائي، منشورات ضفاف،بيروت ، لبنان ،لبنان ، ط1 ، 2014 .
70. ـ شوقي بدر ، الرواية و الروائيون ، حورس الدولية ، الاسكندرية ،مصر، مؤسسة دراسات في الرواية المصرية ، ط1 ، 2006.
71. ـ صالح زيادنة، موسوعة الأمثال الشعبية ، دارالهدى ، فلسطين ، ط1، 2014 .
72. ـ صبري حافظ، أفق الخطاب النقدي ، دراسات نظرية و آفاق تطبيقية ، دار شوقيات للنشر و التوزيع، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1996 .
73. ـ صلاح الدين عبد التواب ، الصورة الأدبية في القرآن الكريم ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ،القاهرة ، مصر ،ط1، 1995 .
74. ـ صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، دار الآداب ،بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1995.
75. ـ صلاح فضل ، بلاغة الخطاب و علم النص ، سلسلة علم المعرفة، العدد 164، الكويت، 1992.
76. ـ صلاح فضل ، نبرات الخطاب الشعري، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة ، دط،2004.
77. ـ صلاح فضل، أشكال التخييل من فتات الأدب و النقد ،الشركة المصرية العالمية ، لونجمان ، مصر ، ط1، دت.

78. ـ عبد الجليل مرتاض ، الظاهر و المتخفي ، طروحات جدلية في الابداع و التلقي ، ديوان المطبوعات الجامعية ، بن عكنون ، الجزائر ، دط ، 2005 .
79. ـ عبد الحميد بورايو، في الثقافة الشعبية الجزائرية، دار أسامة ، الجزائر ، دط، دت. .
80. ـ عبد الرحمان الكواكبي ، طبائع الاستبداد و مصارع الاستعباد ، كلمات عربية للترجمة و النشر ، القاهرة ، مصر ، دط ، 2011.
81. ـ عبد الرضا علي، أوراق في تلقي النص الابداعي و نقده،دار الشروق، عمان ، الأردن،ط1، 2007.
82. ـ عبد الستار البدراني و حسن الحمداني ، فلسفة الخيال في الشعر العربي المعاصر ، دار التنوير ، الجزائر ، ط1 ، 2014 .
83. ـ عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب،الدار العربية للكتاب،تونس، ط3 ، دت.
84. ـ عبد السلام المسدي ، قراءات مع الشابي والمتنبي و الجاحظ و ابن خلدون،دار سعاد الصباح،القاهرة،مصر،ط4،1993.
85. ـ عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، سوريا، دط ، 2005 .
86. ـ عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، من البنيوية إلى التفكيك ، سلسلة علم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب،الكويت ، دط، دت .
87. ـ عبد العزيز شرف ، الدب الفكاهي ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان ، مصر ، ط1 ، 2013 .
88. ـ عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة، تح:محمود شاكر ، مطبعة المدني ، مصر ، دط، 1919 .

89. ـ عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز ، في علم المعاني و البديع،صحح أصله و علق عليه:محمد عبده و محمد محمود،دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دت.

90. ـ عبد الله إبراهيم، التلقي و السياقات الثقافية ، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2 ، 2005 .

91. ـ عبد الله أحمد عيال عواد ، الصورة الفنية في شعر قيس بن الخطيم، إصدارات العقبة ، نشر وزارة الثقافة، عمان ، الأردن،ط1،2016.

92. ـ عبد الله العشي، أسئلة الشعر، بحث في آلية الابداع الشعري، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1 ،2009 .

93. ـ عبد الله الغذامي ،الخطيئة و التكفير، المركز الثقافي العربي، بيروت،لبنان،ط6،2006.

94. ـ عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد، دار الغرب ، وهران ، الجزائر ، دط ، دت .

95. ـ عبد المالك مرتاض،قضايا الشعريات،منشورات دار القدس العربي،وهران،الجزائر،ط1 ، 2009 .

96. ـ عبد الملك بومنجل، المصطلحات المحورية في النقد العربي ، بين جاذبية المعنى و إغراء الحداثة، منشورات مخبرالمثاقفة العربية بين الأدبو نقده، دار البدر الساطع، العلمة ، سطيف، ط1،دت .

97. ـ عثماني الميلود ، شعرية تودوروف ، عيون ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1990 .

98. ـ علي أحمد سعيد أدونيس ، الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت ، لبنان، ط6 ، 2012 .

99. ـ علي أحمد سعيد أدونيس، الثابت و المتحول ، بحث في الابداع و الاتباع عند العرب، الكتاب الثاني ، دار العودة ، بيروت ، لبنان ،ط2 ، 1979 .

100. ـ علي ملاحي ،المجرى الأسلوبي للشعر العربي المعاصر ، دار الأبحاث ، الجزائر ، ط1 ، 2007 .
101. ـ عمر أوكان، اللغة و الخطاب ، رؤية للنشر و التزيع ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2011 .
102. ـ فاتح علاق ، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير ، حسين داي ، الجزائر ، ط2 ، 2008 .
103. ـ فاتح علاق ، مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر ، دار التنوير ، الجزائر ،ط1 ، 2010 .
104. ـ فاطمة حسين العفيف ، السحرية في الشعر العربي المعاصر،عالم الكتب الحديثة ، إربد ، الأردن، ط1،2017.
105. ـ فضل ثامر ، اللغة الثانية ، في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح و الخطاب النقدي العربي الحديث ، المرزك الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، دط، 1994 .
106. ـ فليح مضحي السامرائي و مولود مرعي الويس ، الذات الشاعرة ، من حيوية التجربة إلى فضاء التشكيل، دار غيداء ، عمان ، الأردن،ط1، 2015.
107. ـ قادة بوتارن ، الأمثال الشعبية الجزائرية ، ديوان المطبوعات الجامعية ، دط ، دت.
108. ـ كاميليا عبد الفتاح ،خصائص التشكيل الفني في القصيدة العربية المعاصرة، دار الوفاء ، الاسكندرية ، مصر ،ط1 ، 2017 .
109. ـ كلود عبيد، جمالية الصورة في جدلية العلاقة بين الفن التشكيلي و الشعر ، مجد، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، ط1 ، 2010.
110. ـ كمال أبوديب ، جدلية الخفاء و التجلي،دراسة بنيوية في الشعر الجاهلي ، دار العلم للملايين ، بيروت ، لبنان ،ط3 ، 1984 .

111. ـ كمال أبوديب ، في الشعرية ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، 1987 .

112. ـ لعموري زاوي ، شعرية العتبات النصية ، دار التنوير ، الجزائر ، ط1، 2013 .

113. ـ محمد الأمين بحري،الأسطوري،التأسيس و التجنيس و النقد،منشورات الاختلاف، برج الكيفان، الجزائر،ط1،2018.

114. ـ محمد بن إسماعيل البخاري،الصحيح، ج10،تح:عبد العزيز بن عبدالله بن باز،دار الفكر، بيروت ، لبنان،دط،1993.

115. ـ محمد بوعزة ، استراتيجية التأويل ، من النصية إلى التفكيكية ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط2 ، 2011.

116. ـ محمد حمدي إبراهيم ،نظرية الدراما الاغريقية،الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر،ط1، 1994 .

117. ـ محمد خليف خضر ، استجابة المتلقي في قصيدة الدراما الحديثة ، دار الحامد ، الأردن ، ط1 ، 2014 .

118. ـ محمد صابر عبيد ، الخطاب و الهوية ،موسوعة أدب الأقليات في العراق ، دار غيداء ، عمان ، الأردن ،ط1 ، 2019 .

119. ـ محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص الأدبي ، الشركة المصرية العالمية ، لونجمان،الاسكندرية ، مصر، ط1،2012.

120. ـ محمد صابر عبيد، شيفرة أدونيس الشعرية ، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة ، ط1، 1430- 2009 .

121. ـ محمد صالح المحفلي ، توظيف السرد في الشعر العربي الحديث، البردوني أنموذجا ، دار التنوير ، الجزائر ، ط1 ، 3013 .

122. ـ محمد عجينة ، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية و دلالاتها ، دار الفارابي، بيروت ، لبنان ،ط1 ، 1994 .

123. ـ محمد علي قطب ، يهود الدونمة ، أصلهم ، نشأتهم ، حقيقتهم ، المطبعة الفنية ، القاهرة ، مصر، ط1 ، 2002.

124. ـ محمد فتوح أحمد ،الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة ، مصر ، ط3 ، 1984 .

125. ـ محمد فخرالدين ، الحكاية الشعبية المغربية ، بنيات السرد والمتخيل، دار نشر المعرفة ، المغرب، دط ، دت .

126. ـ محمد كعوان ، شعرية الرؤيا و أفق التأويل ، اتحاد الكتاب الجزائريين ، الجزائر، ط1 ، 3003 .

127. ـ محمد مصابيح،شعرية النص بين النقد العربي و الحداثي، طكسيج للدراسات و النشر و التوزيع،الدويرة ، الجزائر، دط،2014.

128. ـ محمد مفتاح ، في تحليل الخطاب الشعري و استراتيجية التناص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان ، ط3 ، 1992.

129. ـ محمد مندور، الأدب و فنونه ، مصر للطباعة و النشر و التوزيع ، القاهرة، مصر ، ط2 ، 2002.

130. ـ محمد نجيب التلاوي ، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، دار الفكر الحديث ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، دط ، 2006.

131. ـ مختار عطية ، علم البيان و بلاغة التشبيه في المعلقات السبع ، دراسة بلاغية، دار الوفاء ، الاسكندرية ، مصر ، 2004.

132. ـ مسلم حسب حسين ، الشعرية العربية ، أصولها و مفاهيمها و اتجاهاتها،دار الفكر للنشر و التوزيع ، البصرة ، العراق ، ط1 ، 2013 .

133. ـ مصطفى درواش ، خطاب الطبع والصنعة ، رؤية نقدية في المنهج و الأصول ،منشورات اتحاد الكتب العرب، دمشق ، سوريا، 2005 .

134. ـ مصطفى رجوان ، الشعرية و انسجام الخطاب ، لسانيات النص و شعرية جون كوين ، كنوز المعرفة ، عمان ، الأردن ، ط1 ،2020 .

135. ـ موفق قاسم الخاتوني ، دلالة الإيقاع و إيقاع الدلالة في الخطاب الشعري الحديث ، دار غيداء ، عمان ، الأردن ،ط1 ، 2016 .
136. ـ هدى درويش ، حقيقة يهود الدونمة في تركيا،للدراسات و البحوث الانسانية و الاجتماعية ، الهرم ، مصر ،ط1 ، 2002 .
137. ـ هدية جمعة البيطار ،الصورة الشعرية عند خليل حاوي ،هيئة أبظبي للثقافة و التراث ، دار الكتب الوطنية ، أبوظبي،الامارات العربية المتحدة ، ط1 ، 2010 .
138. ـ يمنى العيد ، في معرفة النص ، منشورات الآفتق الجديدة ، بيروت ، لبنان ،ط3 ، 1985.
139. ـ يوسف الادريسي ، التخييل و الشعر ، حفريات في الفلسفة العربية ، منشورات ، ضفاف ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2012 .
140. صلاح فضل،شفرات النص،دار رؤية، القاهرة،مصر ، ط1 ، 2014.
141. محمد حوّر،الهوية العربية في الشعرالعربي المعاصر،من وهم الحقيقة إلى حقيقة الوهم ،وزارة الثقافة، عمان ، الأردن،ط1،2015.

ثالثا : المجلات و الدوريات.

142. ـ أحلام مناصرية، تجليات لغة الحوار عند الروائية الجزائرية، مجلة آفاق للعلوم، المجلد 15،العدد الثالث ، 2020، الجزائر.
143. ـ أحمد قيطون، الرمز والتحديد المستحيل، مجلة مقاليد،العدد الأول، جوان ، 2011.
144. ـ آمنة بلعلى، نحو بدبل تأويلي للشعر، مجلة الخطاب، العدد الثاني، ماي ، 2007، دار الأمل ، تيزي وزو ، الجزائر.
145. ـ بوعيشة بوعمارة، قصيدة الحداثة من الغنائية إلى الدرامية، مجلة رؤى فكرية،العدد الخامس، فيفري، 2017.

146. ـ حبيب مونسي، تأويل النص و كتابة النص المضاد، مجلة الآداب واللغات، العدد الرابع،جوان، 2016.
147. ـ حنان بومالي،الحوار الشعري عند عبدالمعطي حجازي، مجلة العلوم الاجتماعية،المجلد 15، العدد 27، 2018 ،الجزائر .
148. ـ رابح ملوك، قصيدة النثر، إشكالية المصطلح، مجلة الخطاب، العدد الثاني، ماي ، 2007، دار الأمل ، تيزي وزو ، الجزائر.
149. ـ طالب خليف جاسم السلطاني، الصورة الشعرية عند الشاعر أدونيس، مجلة كلية التربية الأساسية ، العدد 9، أيلول، 2012، جامعة بابل ، العراق.
150. ـ عبدالله أحمد الفيفي، الشعر الغنائي بين الغنائية و الموضوعية،حوليات عين شمس، المجلد 35،سبتمبر ، 2007، مصر.
151. ـ علي البوجديدي، تجليات السخرية في مسرحية رأس الملوك لجابر سعد الله ونوس، مجلة الواحات للبحوث و الدراسات، العدد 13، 2011،جامعة غرداية، الجزائر.
152. ـ علي صليبي المرسومي،الحكاية الشعرية، الصورة والمشهد، مجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد 19،العدد 7،أوت ، العراق.
153. ـ عيسى قويد العبادي، وحدة المعنى والصورة والنغم ونماذج من الشعر القديم، مجلة جامعة دمشق،المجلد 21، العدد (3- 4)،2005، دمشق ، سوريا.
154. ـ مصطفى درواش، شعرية التأصيل في الرواية التراثية النقدية، مجلة الخطاب، العدد الثاني، ماي ، 2007، دار الأمل ، تيزي وزو ، الجزائر.

رابعا :الرسائل الجامعية.

155. ـ سعد مردف، شعرية الخطاب الجمالي و الأيديولوجي في ديوان عبدالله البردوني ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة العقيد الحاج لخضر،باتنة ، الجزائر ، 2015.

156. ـ صبيرة قاسي، بنية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة سطيف ، الجزائر، 2010-2011.

157. ـ محمد الصالح خرفي، جماليات المكان في الشعر العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه غير منشورة، قسم اللغة العربية و آدابها ، كلية اللغات و الآداب، جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2005- 2006.

خامسا مواقع الأنترنت:

158. ـ أماني فؤاد ، تحولات الصورة الشعرية في قصيدة ما بعد الحداثة ، مجلة الكلمة ، العدد 35 ، نوفمبر ، 2009، www.alkalimah.net

159. ـ حسن الغرفي،درامية النص الشعري المعاصر، جريدة الاتحاد، 10 ماي ، 2019، https ://alitihad.info

160. ـ عصام شرتخ ، أستيطيقا الزمن الروائي و الشعري في قصائد أولئك أصحابي لحميد سعدي، ديوان العرب ، 24 ماي 2013، www .diwanalarab.com

161. ـ محمد صابر عبيد ، بلاغة المفارقة المشهدية و التحول الشعري التشكيلي ، www.almontada.com

فهرس الموضوعات

مقدمة 5

مدخل: تحديد الجهاز المصطلحي و المفاهيمي للشعرية

أولا : البحث في ذاكرة المصطلح

.....10ثانيا: الشعرية في الوعي النقدي

الغربي.....19

ثالثا: الشعرية في التلقي الترجمي العربي.....31

الفصل الأول:شعرية التناص و الرمز في خطاب اللافتات

1 ـ التناص و أنواعه في خطاب اللافتات 61

أ ـ التناص الديني 62

أولا : التناص مع القرآن الكريم 62

ثانيا : التناص مع الحديث النبوي 86

ب ـ تناص التراث الشعبي 99

ج ـ التناص التاريخي 107

د ـ التناص الأسطوري 115

ج ـ التناص الأدبي 121

أولا- التناص مع الموروث الأدبي 121

ثانيا- التناص مع الثقافة الغربية 125

2 ـ شعرية الصورة الرمزية 129

أ- الرمز الطبيعي 130

ب ـ الرمز الانساني 139

الفصل الثاني :أنمـــاط الصور البلاغية و تشكـيلاتها الفنـــية في خطاب اللافتات

1 ـ الصور البيانية 150

أ ـ الصور التشبيهية 150

ب ـ الصور الاستعارية 166

2 ـ التشكيل الجمالي للصورة الشعرية 196

أ ـ أثر المكان في تشكيل الصورة الشعرية..... 196

بـ أثر الزمان في تشكيل الصورة الشعرية 210

ج ـ الإيقاع عنصرا في تشكل الصورة الشعرية 223

الفصل الثالث : الصورة الشعرية من خلال علاقتها مع الفنون الأخرى

1 ـ الصورة المشهدية 233

أ ـ الشعر و الدراما 233

ب ـ الصورالمشهدية وأنواعها في خطاب اللافتات.....239

أولا: الصور المشهدية الوصفية 239

ثانيا:الصورة المشهدية الحكاية 254

ثالثا: الصور المشهدية الحوارية.....267

أولا : الحوار الخارجي(الديالوج).....267

ثانيا: الحوار الداخلي (المونولوج).....278

2 ـ الصور التشكيلية 291

أ ـ الشعر و الفن التشكيلي 291

ب ـ الصور التشكيلية في خطاب اللافتات.....297

خاتمة 309

قائمة المصادر و المراجع 314

فهرس الموضوعات 329

ملخص.....332

ملخص باللغة الانجليزية.....332

ملخص باللغة العربية:

تشتغل هذه الدراسة على البحث عن تجليات الصورة في لافتات أحمد مطر، التي تمثل مجموعة من القصائد التي كتبها و هو يعيش تجربة النفي و الغربة، لتنعكس مشاعره على لغته التي أصبحت بتصويراتها العنيفة و الجريئة تبشر بثورة تهدد كيانات الحكومات الظالمة، و قد حاولت الدراسة الوقوف على تجليات الصورة في خطاب اللافتات، و ذلك بالتركيز على مفهوم الشعرية، و البحث عن أنواع الصورة في منجزه الشعري، بدء بالصورة البيانية، ثم الصورة في علاقتها مع الفنون الأخرى على غرار الدراما و الفن التشكيلي. وقد تميز خطابه فيها بنقد الأنظمة الظالمة، و التنبؤ بمصير الحكومات الديكتاتورية من خلالتوظيف الصورة كعنصر فني لمكاشفة الواقع، و إن كانت لغته تقترب من حدود الملفوظ اليومي, إلا أنه استطاع أن يبتكر صورا شعرية جديدة تستجيب لجمالية التشكيل الشعري الذي يحقق عنصر اللذة.

ملخص باللغة الانجليزية:

This study works on the search of the effects of the image in the banners of Ahmed Matar which present a set of poems that he wrote while he experienced exil and alientation as a result his feelings affects his language by its cruel and bold which herald a revolution threats the unjust government entities.It aimed to explain the appearence of the poetic image inAhmed Matar's banners by focusing on the concept of poetry and search for the different kinds of the image in this poetic work starting with the graphic image then the image in relation to other arts in addition to drama and other kinds of arts.The language of the everyday pronunciation untilhe was able to create new poetic formation that respond to the aesthetic of poetic formation that achieves the element of pleasure.