حوليات آداب عين شمس المجلد ٤٩ (عدد يناير – مارس ٢٠٢١)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

الأنساق الفنية في " لافتات " أحمد مطر (الجزء الأول– نموذجا)

لطيفة جاسم التمار*

كلية دار العلوم، تخصص دراسات أدبية حديثة، جامعة القاهرة، مصر
altammarlatifa@gmail.com

المستخلص

يعد الشاعر العراقي "أحمد مطر" مبتدع هذا النمط الشعري في مضمونه السياسي، وقد ارتبطت به شهرته، فكانت هذه الدراسة التحليلية النقدية بمثابة تشريح للأشكال الفنية التي عبرنا عنها بالأنساق، لأن النسق ما جاء من الكلام على نظام واحد.

وهكذا بعد تعريف موجز بالشاعر في مدخل عام، يبدأ بمقدمة في الموضوع، وقد انصرفت هذه المقدمة إلى تحليل العتبات (العناوين) مع اهتمام بعتبة مفتوحة على العتبات، وهي المقدمة المنظومة التي صدّر بها الشاعر مجموعته، وبعد تعريف عن النقاد الذين كتبوا عن لافتات مطر، كان لابد أن نفصل في موضوع "الأنساق" وهي خمسة أنساق: التشكيل بالموروث – التشكيل السردي – التشكيل الحواري – التناص الشكلي – التشكيل بالشعارات، وفي كل نسق أشارت الدراسة إلى القصائد أو القطع التي توضع تحت هذا النسق، وتتبعها بالتحليل النقدي، مع الاهتمام بالصور المجازية، وبطابع المفارقة السائد فيما بينها. لتنتهي هذه الدراسة بإجمال خصائص هذا الفن عند الشاعر، بالإضافة إلى مقترحات يمكن أن تكون فاتحة بحوث أخرى عن هذه اللافتات.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب - جامعة عين شمس ٢٠٢١.

مدخل عام

الشاعر أحمد مطر ذاعت شهرته الأدبية مقترنة بلافتاته التي بلغت سبعة أجزاء، على أن هذه الشهرة واتته حتى قبل أن يصدر الجزء الأول من هذه اللافتات، إذ بدأ توجهه في كتابة اللافتات أثناء عمله محرراً أدبيا بصحيفة "القبس" الكويتية. أحمد مطر عراقي نشأ في منطقة البصرة (ولد ١٩٥٤)، وفيها تلقى تعليمه، وبدأ نشاطه الأدبي بقصائد ذات نزعة نقدية سياسية، ثم غادر موطنه إلى الكويت حيث عمل بالصحافة، وأتيح له أن يجري العديد من المقابلات، مع أدباء وشعراء، ثم اتجه إلى كتابة هذه اللافتات النقدية التي اتسمت بخصوصية الشكل الفني – كما سنرى – واتسعت اتجاهاتها للنقد أو الانتقاد السياسي، والاجتماعي، والثقافي، والفني.. فكأنما اعتنق هذا الشاعر الشاب (حينها) موقع المعارض، أو الناقد، أو الذي يبحث عن نقاط الضعف أو الانحراف، فيضعها تحت المجهر: مجهر النقد الذي يبرز التفاصيل كما تبدو لعين الرافض أو الغاضب، حريصا على إلباس انتقاداته ثوب االتهكم والسخرية، وقلب الحقائق[١]، وهذا ضرب من الفن الشعري معروف، له قواعده كما سنرى.

"أحمد مطر" – كما أسلفنا – عُرف بهذه اللافتات، ولم يُعرف له شعر غيرها[٢]، ومن ثم انحصر اختيارنا في هذه اللافتات، واكتفينا بالقراءة النقدية للافتات الجزء الأول، لكي تتاح لنا المساحة التي نتمعن فيها، ونستخرج تفاصيلها، ونحدد – ما أمكن – تلك الخصوصية التي اتسمت بها هذه اللافتات على امتدادها عبر الأجزاء. وأحمد مطر – شاعر اللافتات – نال اهتماماً واضحاً من النقاد، ودارسي الأدب في شتى أقطار الوطن العربي، ويستطيع (الانترنت = الشبكة العنكبوتية) أن يمدنا بعديد من رسائل الماجستير والدكتوراه، التي اتخذت من "اللافتات" موضوعا لها، فضلا عن عدد ليس بالقليل من المقالات، والدراسات المتفاوتة، امتداداً، وأغراضاً، ومناهج[٣].

ونستطيع أن نقول - بإجمال – إن "لافتات" أحمد مطر قد أثارت اهتمام الدارسين من زوايا يمكن الإشارة إلى أهمها، مثل: السخرية الهادفة – فن الإبجرام – أسلوب المفارقة، ويمكن أن نضيف إلى ما ذكر جوانب تستحق اهتمام الدارسين، وبخاصة لصلتها بمنجزات المناهج الحديثة في الإبداع والنقد، مثل: صلة هذه اللافتات بالأدب العجائبي، الذي عُني به تودوروف، مشيراً إلى جذوره في التراث العربي[٤]، وبوجه عام - في هذه المقدمة – نستطيع أن نقول إن واحداً من هذه التوجهات السابقة لم يكن مغلقا على نفسه، محصوراً أو منحصراً في حدود مطالب المصطلح، فالسخرية ذات صلة (عضوية) بفن الإبجرام – كما سنرى – والإبجرام غالبا ما يتشكل من مفارقة ساخرة، وهكذا يمكن أن نجد أنفسنا – ونحن نقرأ هذه اللافتات – أنها تكاد تمثل نمطاً خاصاً من الناحية الشكلية، حتى وإن قام التشكيل فيها على ركائز، أو أهداف، أو عناصر تكوين مختلفة، ولعل هذا كان مما حفز هذه الدراسة على الاكتفاء بالجزء الأول نموذجا للطريق التي أصبحت ممهدة، ومألوفة، وتكاد تعيد نفسها- تشكيلياً - عبر تعاقب الأجزاء.

لا تحتمل هذه الدراسة الإطالة في التعريف العام، أو التقديم، ولكن يمكن الإشارة إلى أن المسافة الزمنية التي أنتجت فيها لافتات أحمد مطر، تنحصر في ثمانينيات وتسعينيات القرن الماضي. ومن المعروف أن تلك المرحلة الزمنية شهدت أحداثا سياسية، وتبدلات في المواقف، والتطلعات، والتحولات، والأهداف الاجتماعية، والسياسية، والثقافية على السواء، ولا نريد أن نفصل في هذا الأمر، لأن الدراسة الأدبية – وهي هدفنا الوحيد – لا تستدعي أن نخوض في تفاصيل المرحلة، ويكفي أن نذكر بأن العواصم العربية المؤثرة في السياسة

العربية، كما في الثقافة، وما يلحق بها، أو يمهد لها من تغيرات، هذه العواصم التي يمكن أن نبرز منها أهمها: بغداد، ودمشق، والقاهرة، لم تكن على وفاق في السياسات العليا، ولم تكن العواصم الأخرى العربية في حالة من التلاؤم، والتقارب، على الرغم من تعدد المؤتمرات بمستوياتها المختلفة، ولا نرغب في تجاوز هذا التصور الإجمالي للواقع العربي في العقدين الأخيرين من القرن الماضي، ففيما ذكرناه إجمالا ما يكفي لتفسير تسلط هاجس السلطة الضاغطة، والزيف المتسلط، والجهل المتسيد على العلم... إلى آخر هذه الرؤى الحادة المعتمة، الخالية – أو تكاد تخلو تماما من أي بصيص أمل، أو لحظة إشراق، أو التبشير، أو التوقع لحدوث تطوير أو تغيير يجعل المستقبل المجتمعي، أو العلمي، فضلا عن السياسي، قابلا لأداء دور حضاري مطلوب. فهذه الرؤية الحادة المعتمة، شديدة التشاؤم هي جزء من نفسية الشاعر ذاته، وتصدر عن تجربة خاصة[٥] (لا نجد أنفسنا مطالبين بالكشف عنها أو البحث في أسبابها، ومنطقية اعتناقها). على أن هذه التجربة الخاصة ليس من اليسير أن يقال إنها كانت - بالنسبة للشاعر – ذات طابع شمولي يتيح له اعتناق كل هذا اليأس، وكل هذا الإنكار لكافة ما يجري حوله من مشاريع التقدم العلمي العربي، وإنشاء المدن، ومحاربة الفقر، ومحاولة/أو محاولات التقارب السياسي بين الأقطار العربية. لقد عاش أحمد مطر في الكويت عدة سنوات ليست بالقليلة، كان فيها محرراً، مقدراً، مشهوراً في صحيفة مشهورة. آمنا في حياته، ومصادر رزقه، وإبداء آرائه، تلك الآراء التي ظلت تعامل على أنها إبداع فني، وليست من الدعايات التحريضية، فإذا كان قد غادر الكويت – بعد عدد من السنين، و بعد شهرة ذائعة حققها لنفسه عبر وسائل الإعلام الكويتية، فلعل هذه المغادرة (إلى لندن، والمعروف أن أحد إخوته كان يعيش في لندن) تحمل - فيما تحمل - معنى الطموح، والرغبة في الانتشار الأكثر اتساعاً وتنوعاً، ولعله حقق هذا في لندن، حين صدرت لافتاته في عدة طبعات انتشرت بين أقطار الوطن العربي، فأتاحت إجراء هذه الدراسات التي أشرنا إليها إجمالا.

مقدمة في الموضوع

كما سبقت الإشارة عرفنا المحتوى العام (العناوين) التي تحدد عتبات الدخول إلى لا فتات أحمد مطر، وهذه العناوين بذاتها يمكن أن تكون " الكلمات المفاتيح"؛ أي تلك المرتكزات الفكرية/ النقدية التي تتح للباحث الأدبي الدخول إلى الظاهرة التي يتفحص جوانبها، ويقدم رؤيته من خلالها. هكذا يمكن أن ننظر إلى، مصطلح الإبجرام

ونرجح أن هذه المصطلحات،Paradox وتناقض الظاهر والباطن Irony، والمفارقة الساخرة[٦] Epigram الثلاثة تمثل أهم المحاور التي دارت- أو تدور- حولها دراسات لافتات/ قصائد أحمد مطر على تنوعها وأمتدادها.

إن العودة إلى ما كتب الدارسون العرب عن لافتات أحمد مطر، تلك الدراسات التي سبقت الإشارة إلي أهمها، أو إلى بعضها، تقحمنا في سياقات متباعدة، بل أحياناً متضاربة، ومن الطريف أنه مع اختلاف المحتوى ما بين لافتة وأخرى، نراها تجتمع تحت هذه الأنواع/المصطلحات المشار إليها، وسأعطي مثلا واحداً على شيء من ذلك. فقد كتب الباحث الدكتور كمال أحمد غنيم دراسة تحت عنوان: "المفارقة التصويرية في شعر أحمد مطر"، فتحولت هذه المفارقة التصويرية إلى أقسام، أو أنواع يصعب أن تستخلصها من قراءة هذه اللافتات ذاتها: فلدينا: المفارقة اللاشخصية – ومفارقة الاستخفاف بالذات – ومفارقة الفجاجة – ومفارقة الكشف عن الذات – ومفارقة التنافر البسيط – والمفارقة الدرامية – ومفارقة الأحداث – والمفارقة ذات الطرفين المعاصرين – والمفارقة ذات

المعطيات التراثية !! وليس يحق لنا القول بأن بين هذه الأنواع قدراً من التداخل، وفي العناوين الفرعية قدراً من التكرار، مادمنا غير معنيين بتبيان الفروق بين هذه الأقسام[٧].

في حين نجد باحثا آخر هو الدكتور ثائر العذارى[٨]، الذي يكتب أيضا عن المفارقة، فيكتفي من ضروبها بالمفارقة اللغوية، والمفارقة السردية، والصدمة النفسية، والحقيقة المقلوبة !! ومن الواضح أن القسمة هنا غير منطقية لأنها لا تعود إلى أصل مؤسس تتفرع عنه.

أما الدكتور حسن غانم فضالة[٩] فقد قسم أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر في مبحثين: الأول عن المفارقة اللغوية (اللفظية)، والثاني عن المفارقة الدرامية، وتنقسم المفارقة اللغوية إلى المفارقة النحوية والبلاغية، ومفارقة التضاد وتوازي التضاد. أما المفارقة البلاغية فهناك مفارقة الاستعارة، ومفارقة الثنائيات الضدية، ومفارقة التضاد، وتوازي التضاد!!

ومن ثم فإن المفارقة الدرامية[١٠] تنقسم إلى مفارقة الأسلوب الدرامي (الموقف) الذي ينقسم بدوره إلى الموقف من (الأنا/الآخر) حضور/غياب، ومفارقة الخطاب (أنا/أنت) الحضور، ومفارقة الأسلوب القصصي(الحكائي).. إلخ.

إن هذه الدراسات التي آثرت لافتات أحمد مطر باهتمامها العلمي، حاولت أن تكتشف من خلال هذا العدد الكبير من اللافتات أنساقاً محددة، أو أفكاراً محورية، تيسر للقارئ سبيل التعرف على محتوى هذه اللافتات، ولا نشك في أن هذا المحتوى (الذي يمكن اختصاره في مصطلح الدلالة، أو الهدف) يمكن أن ينطبق على تلك اللافتات عبر أجزائها السبعة، ولكنه – رغم المحاولة العلمية التي تضع في اعتبارها الشروط، والحدود بين الأنواع، وبين الصياغات تحت النوع الواحد، وبين الأهداف حسب ما يظن من قصد الشاعر، أو من تركيب اللغة، وأنواع التصوير البياني، وما إلى ذلك من وسائل يعتمد عليها "المرسل" في تشكيل "رسالته" بحيث تكون مفهومة لدى المتلقي، أو القارئ الضمني، الذي يعد ركنا أساسيا في فك شفرة هذه اللافتات المبنية على الحد الأدنى من العبارات أو الأبيات، لأن هذا الإيجاز (الحاد) من أسس فن الإبجرام. ولعلنا – بهذا – نقدم المسوغ العلمي للاكتفاء بلافتات الجزء الأول، إذ كانت التجربة في بكارتها، وكان الشاعر/الكاتب، لم ينل من الشهرة ما قد يغريه بالمبالغة للاستحواذ على إعجاب القارئ المتلهف إلى النقد الحاد والتجريح، وتجاوز مناطق الرضا، وطابع الحوار، واختلاف التأويل، وتعدد القراءات، وما إلى ذلك من شروط"أدبية الأدب".

وقبل أن ننهي هذه الفقرة، نذكر أن هذا الجزء الأول من اللافتات يحتوي على سبعين لافتة، تسبقها مقدمة، هي بذاتها "لافتة" كذلك، وهذا العدد ليس بالقليل، بل إننا سنجده متقبلا لتقسيم أردنا أن يكون أكثر وفاءً لجانب الأدبية، وأكثر دقة في مجال العناية بالتفاصيل بوجه خاص، فكان عنوان هذه الدراسة عن "الأنساق الفنية" الذي يعني الاهتمام بالتركيب الجمالي/الشكلي للافتة، بدءاً من "العنوان" الذي قد يكون كلمة واحدة، أو شبه جملة، أو جملة أو أكثر، غير أنه - في النهاية – يعد عتبة أولى تتضمن معنى اللافتة إجمالا، وتسرب ضوءاً كاشفاً من زاوية ما إلى مقاصد الشاعر من هذه اللافتة[١١]، تلك المقاصد التي عادة، وبحكم فن الإبجرام تظل غامضة إلى أن نقرأ السطر الأخير، أو الكلمة الأخيرة في اللافتة، وهذا أحد شروط الإبجرام الفنية، التي لا يمكن تجاوزها وقد التزم بها أحمد مطر في لافتاته إلى حد كبير.

عتبة مفتوحة على العتبات

بدأ الشاعر لافتاته بما أطلق عليه (مدخل)، وهو بمثابة عتبة مفتوحة على سائر ما يأتي بعدها، وبالفعل سنجد في هذا المدخل تكثيفاً، وتضمينا للاتجاه العام الذي عرضت له لافتاته الأخرى بوجه عام. يقول المدخل:

سبعون طعنةً هنا موصولة النزفِ
تُبدي.. ولا تُخفي
تغتالُ خوفَ الموت في الخوفِ
سميتُها قصائدي
وسَمِها يا قارئي: حتفي!
وسمني.. منتحراً بخنجر الحرفِ.
لأنني، في زمن الزَّيفِ
والعيش بالمزمار والدفِ..
كشفت صدري دفتراً
وفوقه
كتبتُ هذا الشِعرَ.. بالسيفِ ![١٢]

هكذا أراد لنا الشاعر أن نتلقى لافتاته، على أنها "طعنات" موصولة النزف، وهي طعنات موجهة للآخرين بالطبع، على أن الشاعر يقدر حجم ما هو مقبل عليه، من ثم يتوقع فعلا مضاداً مساوياً، فإذ يعلن أنه يمكن أن يدفع حياته ثمنا لها (سمها يا قارئي: حتفي!) فإنه يصف مرحلته بأنها زمن الزيف والمزمار والدف !! وفي هذا التقديم وعيٌ بأهم عناصر الإبجرام، كما سنعرفها، غير أنه يقول في وصف لافتاته إنها: تبدي.. ولا تخفي !! وهذا نقيض المطلوب في لغة الفن بوجه عام، وفي صياغة الإبجرام بوجه خاص، ولو أن هذه العبارة كانت: تبدي.. ولا تبدي، بمعنى أنها - من حيث الدلالة – مفتوحة على احتمالات شتى، فإنه ربما كان أكثر توفيقا. ووصف زمانه بالزيف يكشف عن نزعته الهجائية المبيتة، وكما سنرى فإن لفن الإبجرام أهدافاً أخرى غير الطعن، والنزف، والهجاء، ولكن الشاعر مطر لم يعطها اهتماماً يذكر، ولعله انطلق – في لافتاته – من مقولة (ميويك) عن المفارقة:"بأن الكاتب لكي يكتب بشكل جيد يجب أن يكون مبدعاً وناقداً معاً، ذاتيا وموضوعياً، متحمسا وواقعياً،عاطفيا وعقلانياً، ملهماً بشكل واع وفنانا واعياً، يظهر على أعماله أنها تتعلق بالعالم لكنها رغم ذلك من صنع الخيال"[١٣].

لقد عرض طه حسين للتعريف بفن الإبجرام في مقدمة كتابه الشائق: "جنة الشوك"[١٤]، ولافتات طه حسين – إن صحت التسمية المستعارة من أحمد مطر – نثرية، ترتقي بكثافتها، وبكارة تعابيرها، وطرافة مراميها، وتنوع المدارك التي تستدعيها – ترتقي إلى ذروة الشعر، وجماليات آفاقه المثيرة للخيال، وللفكر معاً، وهو ما قصر أحمد مطر في إدراكه، إذ استسلم – فيما يبدو – لتجربة ذاتية حانقة، أو غاضبة، أو رافضة تشعر بأنها مهددة، وهذه التجربة الخاصة القاتمة أدت إلى قصور في الرؤية على المدرك المرحلي المباشر، ففي تلك المرحلة ذاتها التي يهجوها أحمد مطر، ويصفها بأنها سيف وطبل وزمر، وضعت دساتير، وأنشئت مدن، وتوحدت إمارات، وتكاثرت الجامعات، ودخلت وسائل الاتصال الحديثة خيام البدو، وعشوائيات المدن العتيقة، فلم يعد أحدٌ بعيداً عن المعرفة، أو عاجزاً عن إدراك طبائع الحياة الحديثة. إننا نقر بأنه ليس من حقنا أن نملي على الشاعر ما نرى أنه يجب عليه أن يقول، وبالمقابل ليس من حقه أن يقسر تصوراتنا وأفكارنا، وأن

يجتذبها بوسائل إغراء يملكها ليحبسها في إطار إدراكه الخاص. ولنعد إلى طه حسين ونرى كيف حدد معالم فن الإبجرام في مقدمته المشار إليها.

وإذ يصف الإبجرام Epigram بأنه فن جديد، وأن المصطلح نفسه قديم، ومعناه "النقش"[١٥]، يجمل شرائط صياغته في أنه نوع من "الأدب" يجد فيه القارئ من لذة العقل، والذوق، والقلب، والأذن، واللسان جميعا، وسنرى في عرض اللوحات أن بعض هذه الشروط لم يلتفت إليها شاعرنا، وبخاصة: لذة الذوق والقلب، الذي يصعب أن يجد متعته في هذا النزوع المتواصل إلى الإدانة العامة، والنزعة الدموية، وافتقاد خيرية البشر، واليأس من المستقبل[١٦].

من أهم الشرائط التي حدد بها طه حسين فن الإبجرام، يتضح في العبارة الآتية: "أول ما يمتاز به هذا الفن: أنه شِعر قصير، فإذا طال فهو قصيدة في الغزل، وفي المدح، أو الهجاء [نلاحظ التنوع الموضوعي للإبجرام، إذ ذكر الغزل والمدح والهجاء على السواء]... ثم يمتاز بعد هذا القصر بالتأنق الشديد في اختيار ألفاظه، بحيث ترتفع عن الألفاظ المبتذلة دون أن تبلغ رصانة اللفظ الذي يقصد إليه الشعراء الفحول في القصائد الكبرى، وإنما هو شيء بين ذلك، لا يبتذل حتى يفهمه الناس جميعا، فتزهد فيه الخاصة، ولا يرتفع حتى لا يفهمه إلا المثقفون الممتازون، والذين يألفون لغة الفحول من الشعراء "[١٧].. ثم يضيف طه حسين ما يصفه بأنه خصلة ثالثة، يتحقق بها شرط الإبجرام، وهي تتصل بالمعنى: "أن يكون هذا المعنى أثراً من آثار العقل والإرادة والقلب جميعا، فليس هو شعراً عاطفيا يصدر عن القلب، أو يفيض به الطبع، وليس هو شعرا يصنعه العقل وحده، وإنما هو مزاج من ذلك يسيطر الذوق عليه قبل كل شيء"(١٨). ويضيف عميد الأدب العربي في عبارة موجزة كاشفة لجوهر الرؤية في الإبجرام، والدوافع التي تشكلها:" أثر العقل فيه أنه نقد لاذع، أو هجاء ممض، أو تصوير دقيق لشيء يكره أو يحب، وهذا كله يحتاج إلى بحث، وتفكر، وإلى روية وتأمل، ولا يأتي مستجيبا لعاطفة من العواطف، أو هوى من الأهواء، وأثر الإرادة فيه أنه لا يأتي عفو الخاطر، ولا فيض القريحة، وإنما يقصد "الشاعر إلى عمله وإنشائه ويستعد لتجويده والتأنق فيه"[١٩].

إننا إذ نستعيد تحديدات طه حسين، سنجد أن بعضا منها قد تحقق في لافتات مطر، وبعضا آخر مؤثراً لم يتحقق، لم يتمكن الشاعر مطر من تحقيقه، أو لم يفكر في تحقيقه في الأساس لاستيلاء نزعة الغضب والرفض وسوء الرأي في العصر بجملته، وفي أقطار الوطن العربي بصفة خاصة. فقد قدم الشاعر الكثير من النقد اللاذع،والهجاء الممض، وتصوير الأشياء الكريهة، ولكنه أبدا لم يصف شيئا يحب، ولم يتأنق في تقديم صوره بقدر ما جسد الابتذال والقسوة والخوف. وفي عبارة جامعة يقول طه حسين عن فن الإبجرام:" ثم يمتاز هذا الفن بخصلة أخرى... وهي أن تكون المقطوعة منه أشبه شيء بالنصل المرهف الرقيق، ذي الطرف الضئيل الحاد، قد رُكب في سهم رشيق، خفيف، لا يكاد ينزع عن القوس حتى يبلغ الرمية، ثم ينفذ منها في خفة وسرعة ورشاقة لا تكاد تحس. ومن هنا امتاز هذا الفن بالبيت الأخير، أو البيتين الأخيرين من المقطوعة، فهما يقومان منها مكان الطرف الضئيل النحيل، الرقيق، الرشيق من نصل السهم، فإذا كانت المقطوعة بطيئة الحركة، ثقيلة الوزن، فليست من هذا الفن في شيء" [٢٠].

لقد أطلنا الاقتباس عن عميد الأدب العربي، ولنا العذر في هذا، فحين يتكلم طه حسين أو يكتب فإن على الجميع أن يحسن الاستماع. وأرى أن ما اقتبسناه في العبارات السابقة يقرب إلينا حدود المعيار الذي ينبغي أن نحتكم إليه في قراءتنا لهذه اللافتات.

لقد نبه طه حسين إلى أهمية التأنق اللغوي، والتجويد، والتصوير الدقيق لشيء يُكره أو يُحب، غير أن شاعرنا أحمد مطر لم يتطرق على الإطلاق إلى تصوير شيء يُحب، وهذا يجسد ما وراء حالته النفسية، التي أملت عليه لافتاته، فبدت صياغة سلبية محبطة، لا تحمل بشارة واحدة، مع أن طبيعة الحياة مهما ساد فيها من أنواع القصور، لن تتخلى مطلقاً عن أمل التغيير، والتطلع إلى تحقيق الجمال، والسعي إلى تحويل الأمنيات إلى حقائق بكل ما يملك الإنسان من طاقة العمل، والتفكير، والأمل، والتطلع إلى الغد. إن صورة الحياة في هذه اللافتات – سواء على المستوى السياسي، أو المجتمعي، أو العلمي، أو الفني - صورة لا يمكن أن توصف بأنها إيجابية، أو إنسانية، أو تحمل بشائر خير يضمرها المستقبل، وبذلك يمكن أن نضعه في سياق شعراء التشاؤم، وبين شعراء المرض النفسي، أو الهواجس المتسلطة، ولكن هذا موضوع آخر، ليس مما هدفنا إليه في هذه الدراسة الموجزة.

ومهما يكن من أمر لافتات مطر، فإنها قد قالت الكثير في الاتجاه الذي أراده (الاتجاه الهجائي المتمرد) ومع ذلك فإن "مالا يقال" هو ما ينبغي أن يفعل على مستوى تفعيل المضمون – حسب عبارة أمبرتو إيكو – إذ يصف بأن مالا يقال هو ما ينبغي أن يفعل على مستوى تفعيل المضمون " وهكذا يكتسب نص ما بطريقة أظهر من أية رسالة أخرى، حركات تعاضدية فاعلة، وواعية من جانب القارئ "[٢١].

آخر ما يمكن الإشارة إليه في العتبة/المدخل: أن وزن (مستفعلن) الذي يتصدر البحور: البسيط، والسريع، والمنسرح، والمجتث، وأخيراً الرجز. هذه التفعيلة ومكملاتها، أو تحولاتها في تلك البحور المشار إليها سابقا، هي التي تشكل الإيقاع الأساسي في هذا المدخل، كما في نسبة عالية جدا من هذه اللافتات، كما سنرى.

الأنساق: بين الخاص والمشترك

هذه الدراسة (المختصرة) عن جانب من جوانب فن الشاعر أحمد مطر، في لافتاته خاصة – لا تحتاج إلى ذكر شيء عن صناعة الشعر، وعلاقة "الشعر"، بالقصيدة، فالمعروف أن "الشعر" نوع له خصوصية في الصياغة، ومستوى في التصوير، ونبرة عالية في اتجاه إبراز العواطف عند الشاعر، أما "القصيدة" فهي شكل أو قالب، أو نسق من أنساق الشعر، ولهذا فإن جماليات القصيدة تختلف/تتجاوز جماليات الشعر، مع اتفاقهما – الشعر والقصيدة – في الأسس، أو أكثرها. ولهذا أبيح للقراءة النقدية والفنية أن تتعامل مع قصائد الديوان – أي ديوان لأي شاعر – وكأنها قصيدة واحدة ممتدة، ذات جماليات هي مزيج من أسس الشعر، وجماليات القصيدة المحددة بتكوينها، وهكذا يمكن أن نقرأ لافتات أحمد مطر [سواء على امتدادها لسبعة أجزاء، أو في جزء واحد منها] على أنها لوحة بانورامية ممتدة، معبرة عن وجدان كاتبها، عبر حالات يغلب عليها طابع نفسي معين، كما أنه يمكن قراءة كل لافتة على حدة، بعدّها "نصا"/أبجرام له جمالياته، وتقاليده الفنية المحددة، ولعل المنطق – في هذا السياق – يقبل تقسيم القصائد تحت دافع أو دوافع يحددها الباحث لنفسه، ويوضح شرائطها لقارئه، وهذا ما آثرته في قراءتي لهذا الجزء الأول من اللافتات، فلعلي حاولت تجنب التقلب بين الظواهر العامة في اللافتات، بقدر ما حاولت تجنب أن أتناول هذه اللافتات فرادى، إذ لا يخلو الأمر – في مثل هذه القراءة - من تكرار وإطالة.

أما مصطلح "الأنساق" (جمع نسق)، فالنسق – كما دل عليه معجم لسان العرب – ما كان على طريقة نظام واحد، عام في الأشياء... نسقه: نظمه على السواء.. والاسم النسق، والنسق: ما جاء من الكلام على نظام واحد... والنسق: كواكب مصطفة خلف الثريا. ولا يضيف "القاموس المحيط" (للفيروزابادي) معنى جديداً لمفهوم النسق، فعنده: نسق

الكلام: عطف بعضه على بعض، والنسق (محركة): ما جاء من الكلام على نظام واحد.. ومن الخرز: المنظم. وفي معرض البحث عن تأصيل المصطلح العربي (الأنساق أو النسق) ترددت في البحوث، والدراسات التي قرأتها، وأشرت إليها آنفاً عبارة: التجانس، والتجانس في "لسان العرب": هذا يجانس هذا: أي يشاكله، وكان الأصمعي يدفع قول العامة: هذا مجانس لهذا، إذا كان من شكله، ويقول: ليس بعربي صحيح، ويصفه بأنه موّلد، كما يصف قول المتكلمين: تجانس الشيئان، بأنه ليس بعربي أيضا، إنما هو توسع !! وهكذا وضعنا "الأنساق" في عنوان هذه الدراسة، ولم نرفض مصطلح التجانس، وإن كان معربا. أما الطريف الذي نذكره لغرابته هنا: أن الكثير من المقالات، والدراسات التي كتبت عن لافتات مطر كثيرا ما تستبدل وصف "الانسجام"، بديلا للفظ التجانس. أما وجه الطرافة فإنني حين عدت إلى المعاجم المتاحة وجدتها لا تخرج بالانسجام عن معنى: سجمت العين الدمعة، والسحابة الماء.. قطران الدمع وسيلانه، فانسجم الماء والدمع، فهو منسجم، إذا انسجم: أي انصبّ. وهكذا لم نجد أصلا لوصف لافتات مطر، وهو أكثر الأوصاف دورانا على السنة الباحثين المعاصرين بأنها منسجمة، وأن بين مفرداتها وصورها انسجاماً، الذي يعني هنا – فيما نرجح – التوافق، والتجانس، وليس مجرد السيولة. ومن الطريف كذلك، الجدير بالذكر أن نجد "دائرة المعارف البريطانية" تترجم مصطلح Harmony بلفظ: الانسجام، وتصف هذا الانسجام بأنه مصطلح موسيقي، يقصد به نغمتان أو أكثر، تسمعهما الأذن معاً، كما يشير - الانسجام - في بعض الأحيان إلى تتابع النغمات الموسيقية، فإذا أحدثت النغمات المتتابعة تأثير النغمات المتآلفة، استقبلتها الأذن، وكأنها نغمات صادرة في ذات الوقت تماماً، كما تستقبل العين الحركة المتتابعة في فيلم الرسوم المتحركة[٢٢].

وخلاصة ما أريد أننا في حل من استخدام هذه المصطلحات الثلاثة، وإن لم يكن على مستوى واحد من الأهمية، أو الشمول، فالنسق كما أراه عام، يتصل بالشكل السياقي، ومكوناته التي قام عليها النص. أما التجانس فقد يعني: التشاكل أو التشابه بين نصين، أو بين مقطعين في إطار النص الواحد. ويبقى الانسجام ممكنا في وصف السلاسة التي هي بالضرورة إحدى صفات الأبجرام الأساسية.

وهكذا نستطيع – في ختام هذه الفقرة من الدراسة – أن نقول: إن التقسيم الذي اعتمدنا عليه في التمييز بين لافتة وأخرى يعتمد على النسق الذي يتشكل بالمحتوى، كما يتشكل السائل في الأواني المستطرقة التي نعرفها. وهذا يعني أن قدراً مشتركاً يسود الشكل الفني للافتات بوجه عام، يمكن أن نختصره في مصطلح: "المفارقة" ولكن تبقى اختلافات أخرى تفصل بين اللافتات على الرغم من هذا التقارب في الشكل، وهو ما نعنيه بالتشكيل الفني، أو الأنساق، ومن ثم يمكن إجمالا أن نشير إلى الأنساق الآتية:

١- نسق التشكيل بالموروث: وهذا الموروث قد تكون له مرجعية دينية، وقد تكون مرجعيته تاريخية.

٢- نسق التشكيل السردي: وذلك حين تأخذ اللافتة طابع الحكاية أو القصة المسرودة، بما يترتب على ذلك من تطوير الحدث في إطار الحكاية.

٣- نسق التشكيل الحواري: وذلك حين يغلب على تشكيل اللافتة تبادل العبارات/الحوار بين شخصين أو أشخاص، وقد يدخل في نسق الحوار: المونولوج: أي الحوار النفسي، حين يهيمن على اللافتة، ويشكل سياقها.

٤- نسق التناص الشكلي: وذلك حين يعمد الشاعر إلى استدعاء نصوص، أو عبارات شائعة الاستخدام، متخذاً من إيقاعها، وتعاقب مسار المعنى فيها، هيكلاً يبني عليه لافتته.

٥- نسق التشكيل بالشعارات: وذلك حين يعمد الشاعر إلى اقتناص عبارات متداولة، سائرة بين الجماعة (في زمانه)، كشعارات يعرضها من منظور مناقض، بقصد التهكم والسخرية، محققا هدف المفارقة بوجه عام.

هذه – فيما أرجح – أهم الأنساق التي يمكن تقسيم سبعين لافتة – هي جملة لافتات هذا الجزء الأول – في مساراتها الصياغية/الشكلية، ولا يعني هذا أن كل مسار من هذه المسارات الخمسة ينفرد بجمالياته، ولا يتجاوز بضفافه حدود صياغته الخاصة، فبين هذه المسارات قدر لا يستهان به من جماليات، وأسس فن الأبجرام، وما يستدعي من أشكال المفارقة، كما ذكرنا، فضلا عن مستويات الاستعارة، والأشكال البلاغية الأخرى المعهودة، التي سنتعرف عليها، ونحاول الكشف عن جماليات استخدامها فيما نعرض له من اللوحات بشيء من التفصيل.

١- نسق التشكيل بالموروث بين المرجعية وانحراف الدلالة

سبقت الإشارة إلى أن هذا الموروث يعود إلى واحدة من مرجعيتين: المرجعية الدينية (ماثلة في اقتباسات القرآن الكريم أو الحديث الشريف) – والمرجعية التاريخية التي تستدعي عبارات وشعارات متداولة في كتب التاريخ.

إن هذا المصدر المعتمد في تشكيل مادة اللوحات يشغل – عددياً – الدرجة الأعلى، ولعله الأقرب إلى وضوح الدلالة والمقصد، ومن ثم تعميق حاسة التهكم لدى المتلقي، وقبل أن نخوض في شيء من تفصيل التشكيل بالموروث نوضح أننا لم نفرق بين ما يمكن أن يُعد من قبيل "التضمين" - بالمعنى البلاغي القديم، وما يلحق به من الاقتباس وما يشبهه - والتناص Intertextuality كما حددته، وفرقت بين طرائقه ومستوياته الدراسات الحديثة ما بين باختين وكريسطيفا ومن تابعهما[٢٣]، فالذي يعنينا في هذا المقام أن اللافتة ترتكز على نص موروث، له جاهزية وتردد على الألسنة بصيغته، وأن الشاعر استدعاه، واتخذ منه نقطة كاشفة قد تكون "عنوان اللافتة" كما قد تكون في سياقها، أو بمثابة القفل– وهذا المصطلح مستدعى من فن الموشحات،كما هو معروف.

وكان يمكن أن نضيف إلى الموروث الديني، والموروث التاريخي موروثا ثالثاً نجده ماثلاً في "الأمثال العامية"، غير أننا آثرنا أن نفرق بين النوعين لاختلاف القيمة اللغوية، والوازع النفسي.

شغل الموروث الديني بنوعيه اللافتات ذات الأرقام والعناوين الآتية أ-

٣- قلة أدب. ٢٤- الأضحية. ٢٥- رؤيا إبراهيم.

٢٩- والله أعلم. ٣٣- عاش..يسقط. ٣٥- أعوذ بالله.

٤٧- كلمات فوق الخرائب. ٤٩- الذئب. ٦١- إن الإنسان لفي خسر.

٦٦- سواسية. ٦٩- فبأي آلاء الشعوب تكذبان؟

٧٠- قف ورتل سورة النسف على رأس الوثن.

ونعطي نماذج كاشفة عن موقع العبارة القرآنية في تشكيل اللافتة، ففي (قلة أدب) يبدأ هكذا:

قرأت في القرآن

"تبت يدا أبي لهب"

فأعلنت وسائل الإذعان:

"إن السكوت من ذهب "

أحببت فقري.. لم أزل أتلو

.. "وتب

ما أغنى عنه ماله وما كسب""

فصودرت حنجرتي
بجرم قلة الأدب
وصودر القرآن
لأنه.. حرضني على الشغب !!

هذه اللوحة شكلتها آيتان من "سورة المسد" فكان التداعي الصوتي ركيزة التشكيل وصانع صوت القافية: لهب – ذهب – وتب – وما كسب – الأدب – الشغب، وبذلك اكتملت البنية الصوتية، مجسدة للمفارقة بين قداسة القرآن، وما يراه الشاعر أو يدعوه مصادرة القرآن ؛ إذ يحرض النص القرآني على الشغب من منظور هجاء الانحراف الذي يمثله أبو لهب !! وفي لافتات هذا الجزء أكثر من إشارة إلى أن الموقف من القرآن يتخذ طابعا انتقائيا، فإذا وافق رغبات أهل السلطان رددوه، ودعوا إليه، وإذا تعارض وهذه الرغبات (مثل الدعوة إلى الجهاد) فإنهم يجافونه، وقد يعاقبون على ترديد آياته.

في "الأضحية" المروية بضمير المتكلم، يكتشف الراوي بأن اسمه، الذي خُتم به هو: "عبد العزى". وفي "رؤيا إبراهيم" يعيد عرض رؤيا نبي الله إبراهيم، فيدعوه إلى إغماد سكينه في عنق ولده، محدداً البديل وهو الحصول على الأجر من أصحاب الفيل، وهنا تضطرب العلاقة الثلاثية بين رؤيا إبراهيم، وما حدث لأصحاب الفيل في زمن آخر، ومقولة (أن البيت له رب يحميه) التي رددها عبد المطلب، فالبيت هنا هو البيت الأبيض الأمريكي، فهنا يحدث استبدال يستدعي إعادة تصور العلاقات بين مكونات اللافتة، وخلاصة المشهد أنه في هذا الزمن الآخر لم ينزل كبش، وستنعكس العلاقة فيفدى فيه الكبش بإسماعيل، وليس العكس !! وبهذا يتأكد النسق المفارق (المفارقة).

وفي لافتة "عاش.. يسقط" يتخطى الدلالة اللغوية التي تستدعي النقيض الطبيعي (عاش/مات) إلى الدلالة العرفية السياسية، فالجماهير حين ترضى تهتف (عاش)، وحين تغضب تهتف (يسقط)، وهكذا مضت اللافتة، ونجد تحليلا لمسار التضاد ودلالته في هذه اللافتة عند الدكتور حسن غانم فضالة، إذ يلفته التضاد بين (اللهيب والمطر)، والعلاقة بينهما – كما يراها – تختزل التعبير عن أوجه الصراع وكيفياته " فعندما تكون صورة المحكوم لهيبا، تجهز عليه سيول آلة الحاكم الجارفة لتطفئه، ولعل المفارقة تكمن في حالة التناقض الظاهر الذي تصوره آلة البطش الحاضرة بيد الحاكم، فكيف تكون هذه الآلة (مطراً) خلافا لما هو معهود ؟... إن التناقض يذوب في الذهن، إذا ما تخيلنا بأنه أراد التعبير عن شمول حركة البطش، وسرعتها، وسعة توزيعها بشكل متساوٍ، بما يشبه صورة المطر الذي يجهض لهيب النار.. الوجه الآخر من المفارقة تكشف عنه عملية تبادل الأدوار بين اللهيب والمطر، إذ يسلب المطر دلالته على الخير والنماء، ويسلب اللهيب دلالته على الإحراق والتدمير"[٢٤]. أما التوجيه القرآني في صياغة هذه اللافتة فنجده في مثل وصف الفأس بأنها هوجاء "لا تبقي ولا تذر" وهذا وصف قرآني لنار جهنم، وفي ختام اللافتة يخاطب القدس بقوله:

هزي إليك بجذع مؤتمر
يساقط حولك الهذرُ:
عاش اللهيب
ويسقط المطر!

وهكذا تنتهي اللافتة بتورية قد تستدعي لدى بعضنا طرفة، تداولناها في الصغر حين كنا نهتف: يعيش السمك في الماء.. يعيش.. يعيش.. يعيش. أما العبارة القرآنية: (وهزي إليك بجزع النخلة) فهي موجهه إلى السيدة مريم، فجعل النخلة مؤتمرا لا يتساقط منه التمر الجني، وإنما الهذر والاستهانة بحقوق الأمم.

ويؤسس أحمد مطر لافتة "أعوذ بالله" على أن للشعر شيطاناً، وأن هذا الشيطان يحرض الشاعر على تجاوز المألوف إلى دائرة الممنوع، ولهذا فإنه يقاوم حرص الشاعر على تلطيف القول، والاحتماء بالنسيان، غير أن شيطان الشاعر يتخلى عن صفاته المأثورة، ويلصقها بالسلطان، وهكذا تكون (أعوذ بالله من السلطان) خاتمة اللافتة التي تشكل مفارقة صادمة مع التعبير الديني المأثور من خلال الانحراف بالصياغة وما يواكبها من انحراف الدلالة.

وتُختم لافتة "كلمات فوق الخرائب" – وقد خص بها الحرب اللبنانية، وما تعرضت له بيروت من خراب - بعبارة قرآنية حذف جزءٌ منها: "..... إذا دخلوا قرية أفسدوها!!

وفي اللافتة "إن الإنسان لفي خسر" يمزج في مطلعها بين اقتباس من سورتين على النحو الآتي:

"والعصر..
إن الإنسان لفي خسر"
في هذا العصر.
فإذا الصبح تنفس
أذن في الطرقات نباح كلاب القصر
قبل آذان الفجر
وانغلقت أبواب يتامى
وانفتحت أبواب القبر

هذا نص اللافتة كاملة، فعنوانها من سورة " العصر" (إن الإنسان لفي خسر) وهذه الآية القرآنية هي التي شكلت مفتتح اللافتة، غير أنه ينتقل إلى تناص آخر من سورة أخرى بأن يذكر: فإذا الصبح تنفس – وهذا تحويل مقصود للآية القرآنية (والصبح إذا تنفس) الذي يعني في النص القرآني: بشائر الحياة وجمالها، ولكنه في هذه اللافتة يعلن عن نباح كلاب القصر، وانغلاق أبواب اليتامى، وفتح أبواب القبر. وهكذا تتحول الدلالة إلى النقيض!!

وتتخذ اللافتة (رقم ٦٩) من الآية (فبأي آلاء ربكما تكذبان) عنوانا مع تعديل يغير الدلالة إلى النقيض كسابقتها، ولهذا لا يضع الصياغة المصنوعة بين قوسين، إذ تقول: فبأي آلاء الشعوب تكذبان، وتتكرر الصياغة مع تغيير:

فبأي آلاء الولاة تكذبان!
وله الجواري الثائرات بكل حان
وله القيان
وله الإذاعة
دجن المذياع لقنه البيان:
فبأي آلاء الولاة تكذبان !.. إلخ.

وفي هذه اللافتة يوظف الصياغة القرآنية في (سورة الرحمن) مع الانحراف بالدلالة إلى النقيض، متوسعا في التهكم والسخرية، ملصقاً الأوصاف بالولاة، غير أن الختام يستدعي العنوان، فكأنما يمثل حتمية النصر للشعوب، إذ يعيد ذاك العنوان: فبأي آلاء الشعوب تكذبان.

هناك لافتة وحيدة، وهي بعنوان "سواسية" إذ يستدعي صيغة الحديث الشريف: " الناس سواسية كأسنان المشط" فيبدل في المشبه به، ويجعله في صورة مستهجنة بقصد تشويه الواقع العربي، إذ لم تعد المساواة فضيلة، كما في نص الحديث الشريف، فلا شك أن أسنان كلاب البادية لا تحمل أي معنى للأفضلية أو للجمال، أو توحي بسمو المساواة كما في صيغة الحديث الشريف:

سواسية
نحن كأسنان كلاب البادية

وفي هذه اللافتة تهكم يصل حد التحقير للشعب العربي ! ووصمه بكل صفات السلبية:

نحن جيوب الدالية
يديرنا ثور
زوى عينيه خلف الأغطية
يسير في استقامة ملتوية
.....
نحن قطيع الماشية
تسعى بنا أظلافنا للحتوف
على حداء "الراعية"
وأفحل القادة في قطيعنا
خروف!
....

نحن المصابيح ببيت الغانية.. إلخ.

فهذه الصور الاستعارية والتشبيهية تنزع جملة وتفصيلا إلى التهويل من شأن الشعب العربي، وتجسد خضوعه وخذلانه، وتسلط القوى الظالمة، والظلامية على مقاديره.

(ب) على مستوى المأثور التاريخي سنجد في (اللافتة٣٨) وعنوانها: "لا نامت عين الجبناء" وهذه العبارة تُنسب تاريخيا لخالد بن الوليد، وتمام عبارته المأثورة: "لقد شهدت مئة زحف أو زهاءها، وهأنذا أموت على فراشي كما يموت العير (أو الغير) فلا نامت أعين الجبناء ". وفي هذه اللافتة ينحو أحمد مطر على شعراء زمانه باللائمة، ويصف كتاباتهم بما يهون من قيمتها في صور هجائية مقذعة ومهينة، ماسخا رسالة الشعر، وكلام الشعراء، واصفا له بالزيف ليكون الختام:

تنقلبُ الأكفانُ دفاتر
والأكباد محابرْ
والشعرُ يسدَّ الأبوابَ
فلا شعراء سوى الشهداء!

فقد سلب شعر زمانه كل قيمة، "وقرأ" قيمة الشعر في تضحيات الشهداء.

وفي اللافتة بعنوان " بين يدي القدس" يصور في سياق تهكمي موجع: كيف تعالج قضية القدس بتكوين لجان، تنبثق عنها لجان، تواري سوءة العجز، فإذ تكثر اللجان، يسحق الصبر على أعصابه (ويرتدي قميصه عثمان)، وهذه العبارة الأخيرة مستدعاة من زمن الحرب الأهلية بين علي ومعاوية، إذ اتخذ قميص عثمان – وكان في حوزة معاوية – شعاراً تثار به جماهير المسلمين، لتطالب بحقها من قتلة عثمان!!

وفي الختام نقول: إن التفوق الكمي للافتات التي استعانت بالمأثور من القرآن والسنة، والعبارات المتداولة، والشعارات المرددة مثل: حي على الجهاد (لافتة رماد – رقم ٣٦)، ولافتة (رحم الله زمان الجاهلية – رقم ٥٥). هذا التفوق الكمي، وربما النوعي أيضا، يدل على اتجاه ثقافة الشاعر: الدينية والتاريخية، وقد وظف المأثور الديني والتاريخي في العنوان، كما في السياق، كما في توجيه المعنى، أو صنع خاتمة تؤكد طابع المفارقة، وتحقق ما رمز إليه عنوان اللافتة، وهو ما قصد إليه الشاعر منذ البداية، من توجيه التلقي، وتأطير عاطفة القارئ على النحو الذي أراده الشاعر.

٢- نسق التشكيل السردي

ليس مطلوبا منا أن نتطرق إلى تداخل الأنواع الأدبية، أو امتزاج الشعر بالسرد، فهذه حقيقة عرفتها العصور، غير أن (الشعر) استأثر باهتمام المفكرين والنقاد، مع أننا نرجح أن السرد (أو صورته القديمة: الحكاية) أقدم وجوداً من الشعر، فالحكاية مطلب تاريخي لتناقل الخبرة، في حين أن الشعر غناء النفس الفردية، ولاشك أن الحاجات الحياتية، المطلوبة لخدمة الجماعة، اسبق وجوداً من التغني بالذات[٢٥]!!

على أننا – احتكاماً لواقعنا الفني والنقدي – لا نتعلق بالسرد لأدنى ملابسة – كما يقال – ولكننا نحاول أن نختار من اللافتات ما تحقق فيه أهم عناصر السرد: الحدث – وأسلوب الإخبار[٢٦] – وأن يكون للحدث سياق بين بداية ووسط ونهاية، ودرجة من الترابط، ومراعاة المسرود له، بمعنى أن تكون عملية التوصيل أقرب إلى قبول المتلقي لنتيجة الحدث الذي تعرضه المسرودة، من ثم سنجد بين أيدينا تسع لافتات، يظهر فيها وجه السرد مشكلا للدلالة، ومبرزا طابع الخطاب الموجه إلى المتلقي الحاضر.

هذه اللافتات تحمل أرقام، وعناوين:

٨- التهمة. ١٦- حكاية عباس. ٢٢- الثور والحظيرة.
٣٠- القرصان. ٣٢- اللعبة. ٣٩- شكوى باطلة.
٤٢- كان ياما كان. ٥٩- صدمة ٦٧- اعترافات كذاب.

ولأننا بإزاء تشكيل سردي في قالب شعري، فإننا لا نتوقع أن تكون هذه اللافتات التسع على نسق واحد (وحتى في فن القصة القصيرة، أو القصيرة جدا التي يمكن أن تكون أقرب الأطر التشكيلية لهذا النوع من اللافتات، لا تكون على نسق واحد) وسنحاول أن نبرز هذه الخصوصية التي جعلت من قصيدة قصيرة (مسرودة قصيرة) لتؤدي وظيفة تنتمي إلى السرد، أكثر مما هي من طبائع الشعر. والمألوف أن عبارات بعينها تضع علامة السرد منذ البدء، حين يكون عنوان النص معلنا ذلك، مثل "حكاية عباس"، فالحكاية، واسم الشخصية كفيلان بتغليب طابع السرد، وحين تهمين صيغة الماضي على سياق نقل التجربة، كما في "القرصان" التي تستهل كالآتي:

بنينا من ضحايا أمسنا جسرا.
وقدمنا ضحايا يومنا نذرا.
لنلقى في غدٍ نصرا.
ويممنا إلى المسرى.
وكدنا نبلغ المسرى.

وتتوالى صيغ الماضي: فألفينا – وقلنا – ألفينا – فقمنا... فألقينا... فأنجبنا، وهذه الصياغة التي تؤصل الشعور بالإخبار عن حدث مضى، تؤكد هذا الطابع السردي.

وكما تكون "الحكاية" ركنا من أركان العنوان، يمكن أن تكون العتبة الثانية، بعد العنوان مباشرة، كأن يقول في لافتة (شكوى باطلة):

بيني وبين قاتلي حكاية طريفة
فقبل أن يطعنني
حلفني بالكعبة الشريفة

ولعلنا نلاحظ أن إلى جانب النص على الحكاية في السطر الأول، نجد صيغة الماضي – على النحو الذي سبق – هي التي تسود أسلوب تقديم الحكاية.

وكما نعرف من بادئات الحكي في التراث العربي، فإن عبارات بعينها كانت تعد مفاتيح، أو مؤشرات لهذا النوع الأدبي الحكائي، فعبارة مثل "كان ياما كان" – وهي عنوان اللافتة رقم(٤٢)- توجه التلقي إلى انتظار حكاية، وليس قصيدة.

ونحن ندرك – من خلال القصة القصيرة المعاصرة- أن لكل قصة أو لكل كاتب طريقته الأثيرة، فنجد القصة الرمزية، التي قد تقتحم الزمن الآتي، فتصور مشهداً يتوقع السارد أنه سيكون بعد زمان طويل أو قصير، ونجد القصة المشهدية، ونقصد بها القصة التي تصف تفاصيل لحظة مقتطعة أو معزولة عن السياق الزمني،ولكنها تحمل دلالة مقصودة، وكما أن القصة – مهما كانت موجزة – يمكن أن تعبر عن مشهد جماعي، فإنها يمكن أن تكون "صورة شخصية" واحدة، في موقف محدد، وهذه المستويات متحققة في لافتات أحمد مطر، التي أشرنا إليها سابقا، ورأينا أنه أقرب إلى التشكيل السردي في صياغتها اللغوية وفي تعاملها مع الزمن، ومع تراتب الأحداث.

ففي لافتة "التهمة" يتصيد السارد/الشاعر لحظة استثنائية، ويرصدها من منظور القهر، والأحكام المستحيلة التي تطارده بها السلطة. من ثم يكون الاستهلال ذا طابع حكائي:

كنت أسير مفرداً
أحمل أفكاري معي
ومنطقي ومسمعي
فازدحمت
من حولي الوجوه.. إلخ.

أما "حكاية عباس" فإن عنوان اللافتة يوجه القراءة إلى الطابع السردي، الذي سيتأكد عبر السياق بتعقب حالات عباس، وجموده خلف المتراس، في حين تعرض بيته للسلب. وفي "الثور والحظيرة" تستدعي الذاكرة القرائية أن مثل هذا العنوان موجود في كتب الحكايات التراثية على لسان الحيوان، بدءاً من (كليلة ودمنة)، وحتى حكايات أحمد شوقي المنظومة. وإذا كانت لافتة "القرصان" تهيمن على سياقها صيغة الفعل الماضي – كما اشرنا – فإنها تستنبت شخصية رمزية، يطلق عليها السارد/الشاعر: عبد الذات، الذي يؤجل كل عمل مطلوب إلى الزمن الآتي.. الذي لا يأتي أبداً، حتى ضاع كل شيء. أما لافتة "صدمة" فإنها تصف مشهداً خاطفاً، ينتهي بلحظة تنوير مفارقة، تشبه ما نقرأ من القصص القصيرة جداً (القصة في عمود)، فالراوي هو البطل، ولكنه ليس الطرف الفاعل. وفي "اعترافات كذاب" تهيمن صيغة الماضي بالإشارة إلى (الأشهر المنصرمة)، وباستخدام الفعل قلت – أوهمتكم، وتتخطى حواجز الزمن لتمزج أحداثا تنتمي إلى مراحل وأحداث مشهودة في الماضي، يقدمها السارد على أنها برهان كذبه.

وقبل أن نغادر هذا المحور من محاور التشكيل الفني للافتات أحمد مطر، نلاحظ أن مضمون اللافتة، وعملية التوصيل عبر مراحل الصياغة، يبدو أقرب إلى السلاسة والتماسك الصياغي من المحاور الأخرى. وهذا من متطلبات السرد، الذي يعني باختيار الألفاظ، وسلاسة تراكيب الجمل، وسهولة التواصل بين المقدمات والنتائج.

ونشير في الختام إلى مقولة الدكتور سامي سليمان في كتابه:"الشعر والسرد": "حين يبني الشاعر قصيدته، أو جزءاً منها على قصة أو حكاية أو خبر من حياة جماعته، ومن ثقافتها الممتدة، فذلك ما يجعل من الشعر إحالة إلى السرد، في الوقت ذاته الذي يعد فيه الشعر تشكيلا لعناصر سردية، مما يجعلنا أمام صيغة من صيغ التداخل، أو التفاعل بين الشعر والسرد، يمكن حين نتأملها أن نتفتح أمامنا آفاق لتشكيل مداخل جديدة للكشف الحثيث والهادئ عن ظواهر تغلغل السرد في كثير من أنماط المنتج الشعري".

٣- نسق التشكيل الحواري

وقد فضلنا هذا المصطلح (التشكيل الحواري) على مصطلح آخر أدخل في فن المسرح، هو: (التشكيل الدرامي)، لأن هذا الأخير يتحقق في سياق شعري، وفكري، وملحمي، بمعنى أن مصطلح (الدراما) Drama (٢٧) كما عبر عنه الناقد إبراهيم فتحي: " تأليف، أو تكوين، أو إنشاء نثري أو شعري، يعرض في إيماء صامت، أو في حركات وحوار قصة تتضمن صراعا وغالبا ما تكون مصممة للعرض على خشبة مسرح "فالدراما - بهذا الشرط – ليست مقصدنا، فهي غير متوفرة في لافتات مطر، التي لا تتسع رقعتها لتحمل قصة صراعية ذات تحولات، تؤكد هذه الدرامية، فكل ما أردناه من التشكيل الحواري: أن نبرز هذا الطابع الخاص(الحوار) بين شخصيتين، حين يشكل اللافتة بتمامها، وسنجد هذا الشرط متحققا في عدد محدود، غير أن الحوار الداخلي (المونولوج) Monologue (٢٨) يشكل بعض اللوحات كذلك، والحوار الداخلي (أو المونولوج) قد يعبر عنه بتيار الشعور، وهذا المونولوج، كما شرحه إبراهيم فتحي: " تصوير لأفكار اتخذت من قبل شكلا لفظيا في ذهن الشخصية، هو المحاكاة المباشرة لكلام المرء لنفسه". وتتجلى صيغة اللافتة الحوار في:

١٢- اللغز. ١٩- قلم. ٤٨- حلم. ٥٢- المسرحية

في "اللغز" يتصدر الراوية، ولكنه يروي مشهداً حوارياً قصيراً بين الأم وطفليها، وهذا نص اللافتة:

قالت أمي مرهْ
يا أولادي
عندي لغزٌ
من منكم يكشف لي سره ؟
(تابوت قشرته حلوى
ساكنه خشبٌ..
والقشرةُ
زاد للرائح والغادي)
قالت أختي: التمره
حضنتها أمي ضاحكة
لكني خنقتني العَبره
قلت لها:
بل تلك بلادي!

نلاحظ أن الراوية/الحاكي لم يتدخل بإدماج عبارات من عنده خلال مقاطع هذا الحوار المكثف، ذي الطبيعة الشعبية، فمن المألوف أن الأم تمارس تعليم أطفالها، وتحريك ذكائهم بطرح ألغاز بسيطة وقريبة المعنى عليهم، وقد أجابت الصغيرة بالجواب الصحيح المتوقع من مثلها، غير أن راوية الخبر – الذي لم نعرف شيئا عن عمره، وقدراته – قد قرأ

محتوى اللغز قراءة أخرى، ذات طابع حضاري احتجاجي، يستدعي صورة استعارية نادرة، إذ يرى أن الوطن (الحلو) في باطنه خشبٌ مسندة !! وإذ يلتفت الدكتور ثائر العذاري إلى هذه اللافتة، يقول عنها: "الأمر في هذا النص مختلف تماماً عن التقنيات التقليدية، فخطّا الاستجابة للنص يسيران بشكل منتظم تماماً، حتى بداية الكلمة الأخيرة... لكن مع قراءة الكلمة الأخيرة يحدث شيء مفاجئ ليس له أية علاقة بخطي الاستجابة ونموهما، فجأة يتغير كل شيء، فمعنى النص يأخذ صورة أخرى تماماً، نظرا إلى أن الكلمة الأخيرة ليست على الإطلاق في مجال الاحتمالات الضيق الذي يحدده النص. المعنى الكلي معنى جديد تماماً، لا رابط يربط بالخط الذي تصاعد مع تقدمنا في النص، أما احتمالات (الكلمة التالية) فإنه لا تعود إلى الصفر فقط، وإنما تضطرنا إلى العودة إلى بداية النص لإعادة إنتاجه وفق الفهم الجديد، أي يمكن القول إن قيمة الاحتمالات تتنازل إلى ما دون الصفر فنعود إلى الوراء لاسترجاع الاحتمالات السابقة"[٢٩]. "

وتمضي لافتة "قلم" في الاتجاه نفسه، المعتمد على استجلاب استعارة نادرة، تعتمد على التداعي الصوتي، كما في هذه اللافتة، بعد أن اعتمدت على "التشبيه" الذي هو جوهر الاستعارة، وإن كانت الاستعارة أدخل في المستعار منه، من التشبيه الذي يحتفظ باستقلال دلالة الطرفين (المشبه والمشبه به). وهذا نص لافتة "قلم: "

جس الطبيب خافقي
وقال لي:
هل ها هنا الألم ؟
قلت له: نعم
فشق بالمشرط جيب معطفي
وأخرج القلم!
* * *
هز الطبيب رأسه.. ومال وابتسم
وقال لي:
ليس سوى قلم
فقلت: لا يا سيدي
هذا يد.. وفمُ
رصاصة ودمُ
وتهمة سافرةٌ.. تمشي بلا قدم!

تلتقي اللافتتان في البدء براوية يصف مشهداً كان طرفا فيه، والطرف الآخر هنا: الطبيب، والمفارقة في هذه اللافتة ما بين "قلم"، بنطقها الفصيح – و"ألم" باللهجة العامية، وما يمثل الفرق من اختلاف الدلالة وما يترتب عليها من اختلاف المصائر، ترتيبا على هذا الاختلاف الصوتي البسيط جداً، وهو فرق ما بين الحياة والموت. وهذه اللافتة يضعها الدكتور ثائر العذاري تحت نوع "المفارقة اللغوية" التي تقوم على التلاعب بدلالات الألفاظ وإعطائها أبعاداً غير متوقعة، ويقول: " إن الاعتماد هنا على مجرى السرد، فالحوار يبني حكاية بطريقة تصاعدية تقليدية، لكن الكلمة الأخيرة في القصيدة تؤدي إلى فهم جديد للحكاية، مما يستلزم إعادة إنتاجها لدى القارئ"[٣٠].

وفي لافتة "حلم" يمضي التشكيل الفني في تراتب اللافتتين السابقتين، من حيث الاعتماد على صيغة الحوار، والمتحاوران في هذه اللافتة: الراوي ومفسر الأحلام، وفيها

يسترسل الراوي في ذكر ما رأى في المنام، وهذا الذي رآه لا يتجاوز المألوف، بل إنه المألوف في صورته البسيطة، يقول:

رأيت في المنام
أني أعيش كالبشر
وأن من حولي بشر
وأن صوتي بفمي
وفي يدي الطعام
وأنني امشي
ولا يُتبع من خلفي أثر!

فهذه إذن طبائع الحياة المألوفة، المستحقة لكل البشر، ولكن شاعر اللافتات يريد أن يصف هذه الحياة الطبيعية بأنها الحياة الشاذة (الحياة الاستثناء)، المطاردة، ولهذا فإن مفسر الأحلام: صاح بي مرتعداً !! بدعوى أن ما سمعه من الغرائب، ويدل على انحراف لا علاج له.

وفي لافتة "المسرحية" يهيمن الشكل المونولوجي (الحوار الداخلي) الذي يجري في ضمير شخصية تشاهد قاعة مسرحية، تغص بالمقاعد الخالية، فتتصور جماعات المترددين على القاعة في موجات متتالية، فيستولي علي هذه الشخصية شعورٌ بالمرارة والتهكم بتعرية عروض المسرح، من كل قيمة متوقعة، ومن ثم يكون الختام:

عوفيت يا جمهور يا مغفلُ
لا ينظف المسرح
إن لم ينظف الممثلُ!

فهذه اللافتة تدخل – موضوعيا- في سياق هجاء أجهزة الثقافة، مثل: الصحافة، والشعر، وما إليها.

٤- نسق التناص الشكلي

في اللافتة (رقم١١) وهي بعنوان:"عقوبات شرعية" يتشكل السياق عبر سلسلة من المعاني المتصاعدة في متتالية تمارس التعذيب، وهذا النمط – من أنماط التشكيل – ينفرد بنسقه هذا في حدود الجزء الأول الذي نعنى بلافتاته، ونص اللافتة:

بتر الوالي لساني
عندما غنيت شعري
دون أن أطلب ترخيصا بترديد الأغاني
* * *
بتر الوالي يدي لما رآني
في كتاباتي أرسلت أغاني
في كل مكان
* *
وضع الوالي على رجلي قيداً
إذ رآني
بين كل الناس أمشي
دون كفي ولساني
صامتا أشكو هواني
* * *

أمر الوالي بإعدامي
لأني لم أصفق
-عندما مر-
ولم أهتف..
ولم أبرح مكاني!

لا تضيف هذه اللافتة جديداً يتجاوز المعاني (الهجائية) التي رددتها لافتات مطر بوجه عام، فالطرفان المتناقضان: الوالي والمواطن، ليسا على وفاق، والعلاقة بينهما علاقة مطاردة من جانب، ومعارضة ومقاومة من الجانب الآخر. أما النسق الذي استحدثته هذه اللافتة في تدرج إنزال العقوبة، وتوالي درجاتها صعوداً، فقد نجد له مثلا سبق إليه الشاعر خليل مطران (١٨٧٢ – ١٩٤٩) في مقطوعة من ستة أبيات مشهورة، تقول:

وَاقتُلوا أَحْرَارهَا حُـرّاً فَحُرًّا شرِّدُوا أَخْيَارَهَا بَحْراً وَبَرا
آخِرَ الدَّهْرِ وَيَبْقَى الشَّرُّ شَرًّا إِنَّما الصَّالِحُ يَبْقَى صَالِحاً
يَمْنَعُ الأَيْدِي أَنْ تَنْقُشَ صَخْرَا كَسرُوا الأَقلامَ هَلْ تَكْسِيرُهَا
يَمنَعُ الأَعْيُنَ أَنْ تَنْظُرَ شَزْرَا قَطِّعُوا الأَيْدِيَ هَلْ تَقْطِيعُها
يَمْنَعُ الأَنْفَاسَ أَنْ تصْعَدَ زَفْرَا أَطْفِئُوا الأَعْيُنَ هَلْ إِطْفَاؤُهَا
وَبِه مَنْجاتُنَا مِنْكُمْ فَشكّرَا أَخْمِدُوا الأَنْفَاسَ هَذَا جُهْدُكم

لقد تصاعدت عقوبات المستعمر، التي ينزلها بأحرار المواطنين ما بين كسر الأقلام ← إخماد الأنفاس ← إطفاء العيون ← قطع الأيدي

أما عند أحمد مطر، فقد مضت العقوبات المتصاعدة على هذا النحو:

تدمير الحياة نفسها!! ←تقييد القدمين← بتر اليد ←بتر اللسان

على أن أحمد مطر قد يستوحي بعض عناوين أو مقولات مشهورة، لا تلحق بالمقدس، أو الشائع المتداول – الذي أشرنا إليه سابقاً، ولكنها يمكن أن تلهم الشاعر "المتربص" طاقة مضافة، يتأولها، ويطوعها للإفضاء بهجائياته.

فحين ينظم لافتة بعنوان: "علامات على الطريق" (رقم ٦٠) فإننا نعرف أن هذه العبارة كانت عنوان كتاب متداول في أوائل الستينيات، ألفه: سيد قطب، أحد المنظرين لجماعة الإخوان المسلمين، وقد ترك هذا الكتاب أثراً واضحا في أوضاع عدد من أقطار الوطن العربي (السياسية) على الرغم من اعتقادنا بأن هذا الكتاب نفسه حظي بسيرورة وانتشار بسبب عنوانه، وليس بمحتواه الذي يمكن الرد عليه، وإظهار مجافاته لروح الإسلام الوسطي باني الحضارة العربية الإنسانية. فيرجح عندنا أن هذا العنوان المتداول صادف هوى في نفس أحمد مطر، فنظم لافتته التهكمية، متخذاً من (المخبرين) علامات على الطريق، توصل صاحبها إلى مقصده في أمان!!

أما لافتة "عزاء على بطاقة تهنئة" (رقم ٦٥) فمن الواضح أن أحمد مطر استوحى عنوان مسرحية الكاتب المسرحي المصري "ألفريد فرج"، وكانت بعنوان "جواز على ورقة طلاق"(٣١)، فاستمد شاعرنا التناقض/المفارقة البادية بين الدعوة للزواج على وثيقة طلاق، فعكس العلاقة، وجعلها عزاءً على بطاقة تهنئة، وربما كان القياس يستدعي أن يكون: تهنئة على بطاقة عزاء، غير أن الصياغة الأولى هي التي تناسب نزعة الشاعر الهجائية المتشائمة.

٥- نسق التشكيل بالشعارات

إن اقتناص الشاعر لشعارات متداولة في مرحلته، يؤكد على نزعته الشعبية، وعمق صلته بحياة الشارع، وحرصه على مخاطبة البسطاء، وهذا يتضح في كثير من اللافتات التي عرضنا لبعض منها، ونضيف من العبارات المتداولة: قطع علاقة – قلة أدب – على باب الشعر – الحبل السري – الأضحية – رقاص الساعة – علامة النصر – الحي الميت – قواعد – دوائر الخوف.. إلخ.

هذه بعض عناوين اللافتات، ومن الواضح أن الشاعر كان ينزع إلى التعبير المألوف، أو القريب إلى التداول، ويبتعد قدر المستطاع عن إعادة صياغة المعنى الذي يريد بعبارات ذات ثقل لغوي ومعرفي، إنه على العكس من ذلك: يريد أن يكون مألوفاً، سهل الحفظ، سهل الاستدعاء إلى الذاكرة، قريب المعنى إلى النقطة المركزية التي يحرص على توسيعها، وتلوينها، وتضخيمها، واختلاف زوايا النظر إليها... ولكنها تبقى هي هي بذاتها: حالة التنابذ بين المواطن والنظام الذي يحكمه، دون تحديد، وإن حملت بعض اللافتات رموزاً، أو إشارات لحكام مسقط رأسه (العراق)، غير أنه لم يكن يتمادى في هذا الاتجاه، ربما عن قصد: ألا يجعل نفسه هدفاً تتقصده جهة بعينها، وأن يعمم الرؤية من منطلق أنه مواطن عربي، لا يتناول أزمة النظم السياسية في بلد، أو أكثر من أقطار العرب، بقدر ما يرمي إلى إبراز أزمة الحياة العربية في وجهها الاجتماعي/السياسي، محليا، وعربيا، وعالميا كذلك!!

نتمهل قليلاً عند هذه اللافتة (رقم ٢) بعنوان:"قطع علاقة"، وهذا نصها كاملا:

وضعوا فوق فمي كلب حراسه
وبنوا للكبرياء
في دمي، سوق نخاسة
وعلى صحوة عقلي
أمروا التخدير أن يسكب كاسه
ثم لما صحت:
قد أغرقني فيض النجاسه
قيل لي:
لا تتدخل في السياسة!
* * *
تدرج الدبابة الكسلى على رأسي
إلى باب الرئاسه
وبتوقيعي بأوطاني الجواري
يعقد البائع والشاري مواثيق النخاسه
وعلى أوتار جوعي
يعزف الشبعانُ ألحان الحماسه!
بدمي تُرسم لوحات شقائي
فأنا الفنُ..
وأهل الفن ساسه
فلماذا أنا عبدٌ
والسياسيون أصحاب قداسه ؟
* * *

قيل لي:
لا تتدخل في السياسه
شيدوا المبنى.. وقالوا:
ابعدوا عنه أساسه!
أيها السادة عفوا..
كيف لا يهتز جسمٌ
عندما يفقد رأسه ؟!

عنوان هذه اللافتة "قطع علاقه" وهو تعبير متداول، نجده كثيراً في إعلانات الصحف، حين ترغب شركة أو مؤسسة في التحذير من التعامل مع أحد مندوبيها، أو أحد ممن كانوا شركاء فيها، وقد وظف الشاعر هذا المصطلح المتداول في سياق آخر، فجعله بمثابة وصف ما بين الحاكم والمحكوم، ولكنه ليس أي حاكم، فقد دفع إلى السياق بأوصاف تكاد تحدد هذا الحاكم، الذي قطع علاقته بشعبه، إنه ذلك الحاكم الانقلابي الذي دخل إلى قصر الرئاسة راكبا الدبابة، فهو إذن يدين حكام الانقلابات من العسكريين الذين لم يمارسوا حياة الشعب، ولم يعيشوا بين الجماهير، فلم يتح لهم أن يعبروا عنهم، ومن ثم ظلوا سجناء تصورهم لمفهوم السلطة، وهي أنها سلطة فوقية، فردية، باترة، قائمة على القهر من جانب، والإذعان الواجب من جانب آخر، وهو ما كان معروفاً في القديم بتجارة النخاسة: أي بيع العبيد، ولأن المواطن لم يعد عبداً، ولا يقبل أن يكون، فإنه يحتج من رؤية المبدع، والمنتج، والجسد الحي للوطن، ومع هذا يحال بينه وبين ممارسة الحياة الطبيعية!!

رؤية ختامية.. وإضاءة مستقبلية

لقد اهتمت أكثر الدراسات التي اتخذت من لافتات أحمد مطر موضوعا للبحث، بانطباق شرائط الإبجرام، أو فن المفارقة بأنواعه في تشكيل الصياغة، فكان هذا حافزنا بأن نقدم رؤية مختلفة تحاول أن تضيف – ولو إضاءة صغيرة – لأنساق المحتوى، فقد يكون الوعي بخصوصية التشكيل المفارقي أو الإبجرامي، مطلوبا لمن يهتم بالنوع الأدبي[٣٢]، غير أن المحتوى – في سياق الإبجرام – يحتاج إلى كشف علاقاته الداخلية، وصلته بالعنوان ومصادر استلهام هذه العلاقات، وما عانت من تحويل وانحراف بالدلالة لتحقيق أهداف الشاعر، وهذا ما حاولنا أن نصنعه في هذا الحيز المحدود.

إن لافتات مطر باستطاعتها أن تثير قضايا فنية ونقدية، وأسلوبية عديدة، فقد تفتح أفقاً على علاقة الأدب بالسياسة، أو "أدب السياسة وسياسة الأدب"[٣٣]. كما أن صياغته المميزة تغري بالبحث الأسلوبي، ففي لافتاته ظواهر أسلوبية، وصوتية، وإيقاعية تستحق الاهتمام، كما أن " كسر أفق التوقع "، وعندما نعود إلى دراسة جادة بعنوان: "الشفاهية والكتابية" سنجدها لا تخص عنصر الأدب الشفاهي بسياق زمني محدد أو محدود، أو بموقع جغرافي، وإنما تربط هذه العناصر الشفاهية بأساليب توارث الثقافة ودورانها حول أغراض محددة أو مكررة، ففي الفصل الثالث من الكتاب المذكور وهو بعنوان: بعض الديناميات النفسية للشفاهية، يذكر المؤلف اعتقاد لدى المتكلم (الفرد أو الجماعة) بوجود قوية سحرية في كلمات بعينها، فضلا عن قدرة الذاكرة وما تحمل من مفردات يسهل استدعاؤها، ويقول:"يميل التفكير المطول ذو الأساس الشفاهي، حتى عندما لا يكون في شكل شعري، إلى أن يكون إيقاعيا بشكل ملحوظ، لأن الإيقاع، حتى من الناحية الفسيولوجية، يساعد على التذكر" ومن ثم يشير إلى العبارات الجاهزة التي تستخدم بمهارة، وإلى الربط بين الجمل بالعطف بدلا من تداخلها، ويقول: "وتعد الرواسم المستخدمة في التشهير السياسي في كثير

من الثقافات النامية، ذات التكنولوجيا المنخفضة مثل: "عدو الشعب" و "تجار الحرب الرأسماليون" - وهي شعارات تبدو لذوي الثقافة الكتابية الرفيعة – شعارات سخيفة، تعد بقايا صيغية لعمليات الفكر الشفاهي.. إلخ "[٣٤] .

هذه الجوانب التي أشرنا إليها متحققة فيما أتيح لنا قراءته من لافتات أحمد مطر، ومن ثم فإنها تستحق اهتماماً خاصاً، ولذلك نضعها في ختام هذه الدراسة التي اهتمت بالأنساق، على نحو ما ذكرنا في موضعه، وقد يتاح لها من الدارسين من يستطيع ان يقوم بأداء حقها من البحث، أو بعضها، الذي نرجو أن تكون دراستنا هذه بمثابة مفتتح أضاء الطريق إلى تلك اللافتات المثيرة.

Abstract

Artistic Patterns in "Signs" Ahmed Matar (Part I - Model)

By Latifa Gasem

The Iraqi poet "Ahmed Matar" is the creator of this poetic style in its political content, and was associated with his fame. This analytical analysis was an analytical dissection of the forms of art that we expressed in the formations, because the pattern came from talking about one system.

Thus, after introducing a summary of the poet, the text begins with an introduction to the poet. The introduction has gone to the analysis of the thresholds (titles). After the definition of critics who wrote on the banners rain, it was necessary to separate the subject of "patterns", which are five formats: Formation of inheritance - Formation narrative - Formation dialogue - Formal coordination - Formations logos, and in each format the study is referred to the poems or pieces that are placed under this format ,and followed by: critical analysis, Metaphorical, and paradoxical Among them.

This study concludes with the characteristics of this art by the poet, in addition to suggestions that may be the beginning of other research on these signs.

الهوامش

(١)يضع الدكتور زكريا إبراهيم شرطا للفنان بأنه لابد أن يكون صاحب شخصية في فنه، ولن يتحقق له هذا إلا إذا بدا مختلفاً عن عامة الناس، متمايزاً عن غيره من الفنانين، صاحب جدة وأصالة وطرافة. ينظر كتاب "مشكلة الفن" – مكتبة مصر – ١٩٧٦ – ص١٢٤.

(٢)اللافتات الانتقادية هي الأكثر انتشاراً وتعريفاً لشعر أحمد مطر، هذا على الرغم من أنه صنع أكثر من قصيدة محبة للكويت، وتعبير عن اطمئنانه للحياة بها طوال فترة عمره، إحدى هذه القصائد بعنوان: "يا كويت"، والمقطع الأخير فيها يقول مخاطبا الكويت:

آه يا فتنة روحي.. كم بكيت
كنت من فرط بكائي
دمعة حيرى على خدك تمشي
يا كويت

(٣)يشير إلى كتاب: "عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر " للدكتور كمال أحمد غنيم – القاهرة – مكتبة مدبولي ١٩٩٨. وإلى أطروحة الدكتوراه التي قدمها: عبد الكريم السعيدي ٢٠٠٨، عن شعرية السرد في شعر أحمد مطر – جامعة الكوفة – العراق. وأطروحة الدكتوراه التي قدمها: عبد المنعم جبار عبيد، في التناص في شعر أحمد مطر – الجامعة المستنصرية – العراق – ٢٠١٠. هذا إلى عديد من رسائل الماجستير في الجامعات العراقية خاصة، والفلسطينية، فضلا عن الدراسات التي اطلعنا عليها عبر الشبكة العنكبوتية، وسنشير إليها حين نستعين بها.

(٤)ينظر في هذا الموضوع : "مدخل إلى الأدب العجائبي" – تأليف: تزفيتن تودوروف – ترجمة: الصديق بو علام – دار شرقيات بالقاهرة – الطبعة الأولى – ١٩٩٤. وفي صفحة ١٩ يحدد المؤلف حدود الفن العجائبي، ويفرق بين الغريب والعجيب. انظر ص١٩ – ٢٠.

(٥)يشير الدكتور تحسين فاضل عباس في دراسته بعنوان: "التماسك النصي في شعر أحمد مطر" (قصيدة العشاء نموذجا) إلى انتشار نزعة الحزن في شعرنا المعاصر في تلك المدة الزمنية التي نعرض لها، ويرى أن هذه النزعة قد أضافت إلى التجربة الشعرية بعامة آفاقا جديدة زادتها ثراءً وخصبا. تنظر دراسته على الشبكة العنكبوتية، منقولة عن دورية جامعة الكوفة – كلية الآداب – ص ٣٣٤.

(٦)ستكون لنا وقفة مع (فن الإبجرام) من خلال رؤية عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين، وعن (المفارقة) ينظر كتاب :"المفارقة" – من موسوعة الأدب النقدي – تأليف: د. سي. ميويك - ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – المجلد الرابع – ١٩٩٣.

(٧)يمكن العودة إلى كتاب "المفارقة" – ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة – المشار إليه سابقا، وفي هذا الكتاب: أشار إلى أنواع من المفارقات، هي تلك التي اعتمد عليها كتاب هذه الدراسات، التي نشير إليها الآن، فقد أشار ميويك إلى "مفارقة الأحداث، والمفارقة المأساوية، والمفارقة اللفظية، ومفارقة الموقف، ومفارقة الاستخفاف بالذات، والسخرية والفجاجة " – ينظر ص٨٠ وما بعدها.

(٨)انظر دراسته بعنوان : " المفارقة في شعر أحمد مطر " على الشبكة العنكبوتية، منسوبة إلى ٢٠٠٧/٧/٢٩.

(٩)انظر دراسته بعنوان: "أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر" – مجلة كلية التربية الأساسية – جامعة بابل – كانون الثاني – ٢٠١٣.

(١٠)من الواجب أن ننبه في هذا السياق إلى ما أشار إليه د. سي. ميويك في كتابه "المفارقة" بأنها أقرب إلى مطالب التأليف الدرامي – ص١٢، وأنها باب للهروب من الرؤية الأحادية – ص١٣، وأنها تقوم على تضاد المخبر والمظهر – ص٤٥ من كتابه (مرجع سابق).

(١١)ينظر مقدمة كتاب: "العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي" للدكتور محمد فكري الجزار – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٨.

(١٢)أحمد مطر – لافتات ١ – مدخل ص٥.

(١٣)د. سي. ميويك في كتابه "المفارقة" – ص٣٣ (مرجع سابق).

(١٤)طه حسين – جنة الشوك – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠١٤.

(١٥)تعرف دائرة المعارف البريطانية فن الإبجرام: بأنه في معناه الأصلي ما ينقش على الآثار من حروف ورسوم ثم صارت تطلق على القصائد القصيرة الساخرة واللاذعة، التي ترمي إلى مغزى أخلاقي، ثم اتسع معناها لتكون كل قول موجز يحمل حكمة في عمل أدبي، أو في الأحاديث اليومية.

المصدر: Britannica.com

(١٦)في سياق دراسة الدكتور حافظ كوزي عبد العال – جامعة الكوفة – كلية الآداب – تحت عنوان: "السخرية الهادفة في شعر أحمد مطر" يذكر في نتائج بحثه: أن شعر مطر يعرض مشكلات سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية وإنسانية بطابع ساخر "يكاد يخلو من العاطفة " بسبب جديته وثوريته ومعالجته لموضوعات هادفة، ولكنه تنتظمه عاطفة حماسية ثورية صادقة، فهي ليست عاطفة وردية ناعمة كعاطفة الحب. انظر دراسته المشار إليها – ص١٨٨.

(١٧)ينظر "جنة الشوك" – ص١٤ – مرجع سابق.

(١٨)المرجع السابق نفسه – ص١٤.

(١٩)المرجع السابق نفسه – ص١٤.

(٢٠)المرجع السابق نفسه – ص١٥.

(٢١)ينظر: أمبرتو إيكو "القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية " – ترجمة: أنطوان أبو زيد – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ١٩٩٦. ويقول إيكو أيضا: " إن النص بقدر ما يمضي من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمالية فإنه يترك للقارئ المبادرة التأويلية" – ص٦٣. ويقول كذلك: "إن النص إنما يبث إلى امرئ جدير بتفعيله " – ص٦٤. وفي كل هذه الإشارات تلقى تبعة لافتات مطر على قارئها، وهذا ما نحاول أن نصنعه بتبيان مادة المحتوى في تلك اللافتات، وإمكانات تأويلها.

(٢٢)المصدر:Britannica.com

(٢٣)عن تأثر جوليا كريسطيفا فيما كتبت عن علم النص، بما سبق إليه باختين – ينظر كتاب جوليا كريسطيفا: "علم النص" – ترجمة: فريد الزاهي – مراجعة: عبد الجليل ناظم – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – الطبعة الثانية – ١٩٩٧ (تقديم المترجم). وعن التناص ينظر كتاب: "التناص" تأليف: جراهام ألين – ترجمة: محمد الجندي – المركز القومي للترجمة بالقاهرة – ٢٠١٦ – ص ٥٧ – ٦٣.

(٢٤)انظر دراسة الدكتور حسن غانم فضالة: بعنوان "أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر " المنشورة بمجلة كلية التربية الأساسية – جامعة بابل – العدد ١٠ – ص٢٧٥. وقد وضع هذه اللافتة تحت شكل "مفارقة الثنائيات الضدية".

(٢٥)عن الشعر والسرد، ينظر كتاب الدكتور سامي سليمان : "الشعر والسرد – تأصيل نظري ومداخل تاويلية" – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ٢٠١٢. وتقول عبارته: "حين يبني الشاعر قصيدته أو جزءاً منها على قصة أو حكاية أو خبر من حياة جماعته، ومن ثقافتها الممتدة، فذلك ما يجعل من الشعر إحالة إلى

السرد، في الوقت ذاته الذي يعد فيه الشعر تشكيلا لعناصر سردية، مما يجعلنا أمام صيغة من صيغ التداخل أو التفاعل بين الشعر والسرد " – ينظر ص ٤٧.
(٢٦)ينظر: الدكتور منير سلطان:" لغتنا الجميلة: موسوعة لغوية أدبية نقدية "– الناشر: منشأة المعارف بالإسكندرية – ج١ – ص٢٩٧.
(٢٧)ينظر: معجم المصطلحات الأدبية – دار شرقيات للنشر والتوزيع – القاهرة – الطبعة الأولى ٢٠٠٠ – ص١١٦.
(٢٨)ينظر: المعجم السابق لإبراهيم فتحي – ص٢٣٨.
(٢٩)ينظر: مقالته بعنوان: "المفارقة في شعر أحمد مطر " على الشبكة العنكبوتية – بتاريخ ٢٠٠٧/٧/٢٩.
(٣٠)المرجع السابقة نفسه.
(٣١)نشرت مسرحية جواز على ورقة طلاق عام ١٩٧٢ – الهيئة المصرية العامة للكتاب، وعرضت على خشبة المسرح في القاهرة بإخراج الفنان أحمد عبد الحليم عام ٢٠٠٣) ويشير الدكتور عادل الأسطة في بحثه القصير عن فن الإبجرام في الأدب العربي (أحمد مطر ولافتاته) إلى ترجيحه بأن الشاعر أحمد مطر قط اطلع على طبيعة فن الإبجرام قياسا إلى صياغته لهذه اللافتة (عزاء على بطاقة تهنئة). انظر دراسته الموجزة على الشبكة العنكبوتية.
(٣٢)نشير هنا إلى ما ذكره الدكتور سيد البحراوي في تعريف مصطلح (محتوى الشكل) باعتباره نسقاً من القيم الجمالية الاجتماعية، وتفريقه بين مصطلح (النوع الأدبي) بتمييزه عن مصطلح (الشكل الأدبي)، بكونه يشمل مع الشكل مضموناً: كل نوع أدبي يتضمن عناصر مضمونية يفرضها النوع ذاته. ينظر في ذلك كتابه: " في نظرية الأدب: محتوى الشكل مساهمة عربية " – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٨ – ص٥٥ -٥٨.
(٣٣)وهذا عنوان كتاب: "أدب السياسة وسياسة الأدب" – تأليف سوزان بينكني ستيتكيفيتش – ترجمة وتقديم حسن البنا عز الدين – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٨.
(٣٤)ينظر كتاب: "الشفاهية والكتابية " – تأليف: والتر ج أونج – ترجمة: الدكتور حسن البنا عز الدين – مراجعة الدكتور محمد عصفور – سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطني بالكويت – ١٩٩٤ - الفصل الثالث ما بين ص٨٩ – و١٥٦. أما النص المقتبس فهو من ص١٠٠.

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

١- القرآن الكريم.
٢- معجم: لسان العرب.
٣- معجم: القاموس المحيط.
٤- لافتات أحمد مطر – الجزء الأول – الطبعة الثانية – لندن – ١٩٨٧.
٥- دائرة المعارف البريطانية: Britannica.com.

ثانيا: أهم المراجع:

١- إبراهيم فتحي (إعداد): معجم المصطلحات الأدبية – دار شرقيات للنشر والتوزيع – القاهرة – الطبعة الأولى ٢٠٠٠.
٢- أمبرتو إيكو: "القارئ في الحكاية: التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية " – ترجمة: أنطوان أبو زيد – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – ١٩٩٦.
٣- أونج (والتر. ج): "الشفاهية والكتابية " – ترجمة: الدكتور حسن البنا عز الدين – مراجعة الدكتور محمد عصفور – سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطني بالكويت – ١٩٩٤.
٤- تزفيتن تودوروف: "مدخل إلى الأدب العجائبي" – ترجمة: الصديق بو علام – دار شرقيات بالقاهرة – الطبعة الأولى – ١٩٩٤.
٥- جراهام ألين: "التناص " - ترجمة: محمد الجندي – المركز القومي للترجمة بالقاهرة – ٢٠١٦.
٦- جوليا كريسطيفا: "علم النص" – ترجمة: فريد الزاهي – مراجعة: عبد الجليل ناظم – دار توبقال للنشر – الدار البيضاء – الطبعة الثانية – ١٩٩٧ (المقدمة).
٧- زكريا إبراهيم - "مشكلة الفن" – مكتبة مصر – ١٩٧٦.
٨- سامي سليمان: "الشعر والسرد – تأصيل نظري ومداخل تاويلية" – الهيئة العامة لقصور الثقافة – ٢٠١٢.

٩- سوزان بينكني ستيتكيفيتش: " أدب السياسة وسياسة الأدب" – ترجمة وتقديم: حسن البنا عز الدين – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٨.
١٠- سيد البحراوي " في نظرية الأدب: محتوى الشكل مساهمة عربية " – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٨.
١١- طه حسين – جنة الشوك – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠١٤.
١٢- كمال أحمد غنيم: "عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر " – القاهرة – مكتبة مدبولي ١٩٩٨.
١٣- محمد فكري الجزار: "العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي"– الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٨.
١٤- منير سلطان:" لغتنا الجميلة: موسوعة لغوية أدبية نقدية "– الناشر: منشأة المعارف بالإسكندرية – ج١.
١٥- ميويك (د. سي):" المفارقة" – من موسوعة الأدب النقدي - ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر – المجلد الرابع – ١٩٩٣.

ثالثا: بحوث ودراسات مصدرها الشبكة العنكبوتية

١- تحسين فاضل عباس في دراسته بعنوان: "التماسك النصي في شعر أحمد مطر" تنظر دراسته على الشبكة العنكبوتية، منقولة عن دورية جامعة الكوفة – كلية الآداب.
٢- ثائر العذارى - انظر دراسته بعنوان : " المفارقة في شعر أحمد مطر " على الشبكة العنكبوتية، منسوبة إلى ٢٠٠٧/٧/٢٩.
٣- حسن غانم فضالة - انظر دراسته بعنوان: "أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر" – مجلة كلية التربية الأساسية – جامعة بابل – كانون الثاني – ٢٠١٣.
٤- حافظ كوزي عبد العال – جامعة الكوفة – كلية الآداب – تحت عنوان: "السخرية الهادفة في شعر أحمد مطر".