The Artistic Features in the Openings and Closures of Poems: Ahmed Matar as a Model

Ahmed Abdulazeez Awad*, Fuad Mutlib Mukhlif
Department of Arabic Language, College of Arts, University of Anbar, Ramadi, Iraq
* ah76az@uoanbar.edu.iq

KEYWORDS: **Artistic Features, Ahmed Matar's Poetry, Introductions, Conclusions, Openings and Closures.**

https://doi.org/10.51345/.v36i1.1059.g516

ABSTRACT:

This research seeks to identify the most distinctive and recurrent artistic features in the poetry of Ahmed Matar, focusing specifically on the introductions and conclusions of his poems. Among the selected features and characteristics are repetition, binary oppositions, intertextuality, irony, and the use of everyday conversational language. The study concludes with a set of findings that collectively form a clear perception of Ahmed Matar and his poetry, which is characterized by symbolism and satirical style. Thus, he is considered a pioneering figure in this domain.

REFERENCES:

The Holy Quran
Abdelkader B. & Dr. Mohammed A.(2007) Intertextuality in Critical and Rhetorical Discourse: A Theoretical and Practical Study, Casablanca, Morocco, Africa East Publishing.
Abdulrahman A.(2004). Diwan Imru' Al-Qais،، Dar Al-Ma'rifa، Beirut-Lebanon، Second Edition.
Ahmed H. B.(2005).Diwan Abu Al-Qasim Al-Shabi، Dar Al-Kutub Al-Ilmiyya، Beirut-Lebanon، Fourth Edition.
Ahmed Matar (2014). Complete Poetic Works، Al-Bawab Library، Baghdad-Iraq، First Edition.
Al-Hassan bin Rashiq A. A.(1981). Al-Umda in the Merits of Poetry and Its Etiquette، Dar Al-Jeel، Fifth Edition.
C. Miowick & Dr. Abdulwahid L.(1993). Irony and Its Characteristics، Dar Al-Mamoun، Baghdad.
Fouad، M. M. & Dr. Lateef، M. M.(2010). Eliot in the Eyes of Arab Critics، Anbar University Journal for Languages and Literature، 2(1)، 88-106. doi: 10.37654/aujll.2010.64083
Julia K.، Farida A.(1981).Textual Science، Toubkal Publishing House، Casablanca، First Edition.
Raqiq K.(2016). Irony: Concept and Terminology، articles and scientific publications، Djillali Liabes University - Sidi Bel Abbes.(51-64)

السمات الفنية في مقدمات القصائد وخواتيمها شعر أحمد مطر أنموذجا

أ.م.د. أحمد عبدالعزيز عواد*، أ.م.د. فؤاد مطلب مخلف
قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة الأنبار، الرمادي، العراق
* ah76az@uoanbar.edu.iq

الكلمات المفتاحية | السمات الفنية، شعر أحمد مطر، المقدمات، الخواتيم، المطلع والختام.

https://doi.org/10.51345/.v36i1.1059.g516

ملخص البحث:

يحاول البحث رصد السمات الفنية الأميز والأكثر ورودا في شعر أحمد مطر، وتحديدًا في مقدمات القصائد وخواتيمها.. ومن تلك السمات والملامح التي وقع عليها الاختيار: ظاهر التكرار، والثنائيات الضدية، وكذلك التناص، وعنصر المفارقة، فضلًا عن استعماله لغة الكلام اليومي.

ليخرج البحث بجملة من النتائج التي شكلت بمجموعها تصورا واضحا عن الشاعر أحمد مطر وشعره الذي اتسم بالرمزية والأسلوب الساخر، وأنه بذلك يعد مدرسة في هذا الباب.

المقدمة:

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على رسوله الأمين وعلى آله وصحبه ومن والاه وبعد:

فمهما كُتب عن الشاعر أحمد مطر، ومهما قيل عن شاعريته المتميزة وفرادة أسلوبه ومدرسته الواقعية وعرضه الساخر وما تميز به من السهل الممتنع وغير ذلك مما تناولته أقلام الأدباء والنقاد والباحثين وغيرهم، تبقى قصائده معينا ثرًّا ونهرا جاريا وأرضا خصبة تدعو المتطلعين للجمال قسرا إلى التوجه نحوه لغرف ما يقدرون عليه من زلال بيانه وعجيب قوافيه .. ولعل من جملة ما استنطقناه فأغرانا فكرة احتواء المقدمات الشعرية وخواتيمها لديه على سمات فنية بعينها تعمل على نحو يتبع نظاما دلاليا متماسكا يبين عن لمسة شاعر وريشة ساحر ورمية ماهر.

إن هذا الموضوع لم يكن ليرى النور لولا هذه الفرادةُ الواضحة في الأسلوب وتلك المغايرة الظاهرة في المضمون وذلك الإطار الرمزي الذي هيمن على جميع قصائد الديوان؛ لذلك كله كان شعر مطر يحمل في نفسه علامة مسجلة تكمن في البراعة الأدبية التي لا يختلف عليها اثنان ولا ينكرها متذوق حصيف، وذلك مبثوث في القصائد كلها؛ لكنَّ تجلياتها وتركيزها كان في المطالع والخواتيم لما يحملانه من شعرية تتأجج وجمال يتوهج. تلك التي جعلت صاحبها زعيم مدرسة في الشعر الواقعي الموشى بالرمزية العالية والسخرية المبكية التي يمكن أن نسميها كوميديا سوداء*، يكتب ذلك كله في إطار من فلسفة الشعر الواقعي وأساليبه وصوره المتداولة.

وقد توزعت هذه السمات الفنية ما بين المقدمات والخواتيم؛ لذلك آثرنا أن يشتمل البحث على مجموعة من السمات الفنية التي كثر استعمالها في المطالع او المقدمات، وإن لم تقتصر عليها مثل: التكرار الذي قد يكون تكرار لفظة مفردة او تكرار جملة او حتى تكرار بنية تركيبية واسلوبية بعينها، كما إنه كثيرا ما يلجأ الى رسم الحدث في المقدمات اعتمادا على الثنائيات الضدية التي تسمح له بإثارة الانتباه الى موضوعه الشعري القائم على الاختلاف الصارخ بين الثنائيات المستدعيات لهذا الغرض، كما اعتمد على التناص أيضا في مقدمات قصائده وإن لم تكن هذه مقتصرة فقط على المقدمات، فقد كان يلجأ الى التناص في متن النص وفي الخواتيم أيضا.

ومن السمات الفنية التي تنفرد خواتيم القصائد بها أو هي مما يكثر وجودها فيه: استعمال لغة الكلام اليومي الذي يأتي إما بشكل لهجة عربية عامية، أو بعض الكلمات والجمل الإنكليزية المتداولة أو اللجوء إلى محاولة " تفصيح " هذه اللغة اليومية مع الإبقاء على جذورها لتدل على سياقها الذي جاءت منه، كما إن الشاعر كثيرا ما اعتمد على أسلوب التلخيص في خواتيم القصائد الذي يأتي به ليؤدي وظيفتين أدبيتين: الأولى تتعلق بتوضيح ما تقدم من أسطر شعرية سوف تبدو من دون هذا التلخيص غامضة ولا معنى محددا لها، والوظيفة الأخرى والأهم تتعلق ب" تشعير" النص المعتمد كلياً على هذا التلخيص لتتحقق شعريته، ومن السمات الأخرى التي احتوتها خواتيم القصائد سمة المفارقة التي تعددت أنواعها وتصنيفاتها، غير أنها جميعا تتفق في هدفها العام الذي يرمي الى انتاج شعرية مميزة للنص الشعري.

وبعد هذه السمات جاءت خاتمة مختصرة بيَّنا فيها أهم النتائج التي توصل إليها هذا البحث، وأعقبته قائمة بأهم المصادر والمراجع المستعملة في سياق هذه الدراسة، والله الموفق وهو الهادي الى سواء السبيل.

أهم السمات الفنية التي ظهرت في المقدمات والخواتيم:

التكرار:

يعد التكرار ملمحا تركيبيا بارزا من الملامح الفنية والجمالية، وقد ازدانت به القصائد منذ الشعر الجاهلي مرورا بالعصور الفنية التي تلته وانتهاء بالشعر الحديث الذي لم يكن استثناء من العصور في موضوع احتفائه بالتكرار واشتماله عليه، وإن كان هذا الاحتفاء وذلك الاشتمال يختلف عن طبيعة الاحتفاء والاشتمال اللذين كان عليهما الشعر في العصور السابقة، فمعلوم أن شكل التكرار كان يأخذ وظيفة بديعية مهمتها التزيين وإضفاء الزخرفة والزركشة على أديم النص، بخلاف التكرار في الشعر الحديث الذي انعتق من كونه لا يؤتى به إلا لغرض التزيين ولا ينتمي إلا إلى فن البديع ليشارك بقوة في إنتاج المعنى الذي يعول عليه المؤلف كثيراً في إيصال رسالتيه الجمالية والأيديولوجية اللتين تتظافران معا لتصنعا شكل القصيدة الأخير وقوامها المميز الأثير،

ولعل الشاعر أحمد مطر من بين الأهم من شعراء العصر الحديث الذين أولوا التكرار اهتمامهم وأعطوه دورا يتصل بالمعنى ولا يقتصر على (**الرتوش**).

ويمكن تقسيم التكرار إلى أنواع بحسب وروده في شعر الشاعر وهو على النحو الآتي:

-تكرار الكلمة:

ويرد هذا النوع من التكرار كثيرا في شعر أحمد مطر ففي قصيدة " **لن انافق**"

يقول مطر: [1]

نافق

ونافق

ثم نافق، ثم نافق

فمقدمة القصيدة اكتفت بتكرار كلمة واحدة هي فعل الامر " **نافق** " والشاعر حينما يلجأ إلى تكرار هذه الكلمة يريد زيادة انتباه القارئ عن طريق إحداث الصدمة، فالنفاق مرض اجتماعي خطير فكيف يوصي به الشاعر ويدعو إليه؟ إن تلك المقدمة تريد التنبيه الى خطورة النفاق والتملق الذي يؤدي الى الخضوع والذل والرضا بالاستعباد؛ ولكن بطريقة مغايرة مخالفة للمعتاد، والشاعر مطر من الشعراء القلائل الذين أوقفوا أشعارهم على مقارعة الظلم والاستعباد والتحريض على الثورة باستمرار.

والحقيقة إن هذه المقدمة الصادمة تحقق غرضها الذي وضعت من أجله، فالشاعر مطر ينجح في استقطاب انتباه الجمهور الشعري إليه وبعد أن يتأكد أن المشهد أصبح ملائما ليقول رسالته الشعرية يرجع عقب هذا المقطع مباشرة ليقول: [2]

هذي مقالة خائف

متملق، متسلق

ومقالتي:

أنا لن أنافق

كذلك يحضر التكرار في مطلع قصيدة " **التكفير والثورة** " حينما يصرخ الشاعر:[3]

كفرت بالأقلام والدفاتر

كفرت بالفصحى التي تحبل وهي عاقر

كفرت بالشعر الذي

لا يوقف الظلم ولا يحرك الضمائر

فالتكرار هنا يتركز في الكلمة " **كفرت** " التي يعيدها الشاعر أكثر من مرة محاولاً إخبار القارئ أنه يريد كتابة شعر يهدف إلى التثوير والتحريض على السلطات الغاشمة، وأنه لا يؤمن بذلك النوع من الشعر الذي يلجأ إلى الاختفاء حول الأحاجي والألغاز التي تكثر في نوع معين من الشعر، ومعلوم موقف الشاعر مطر من شعر الحداثة الذي يصفه بالكارثة في قصيدة تحمل الاسم نفسه: (4)

سامح الله وكالات الإغاثة

انها لو عدلت واستعرضت كل الرزايا

لم تجد كارثة ماحقة

مثل الحداثة

ولا يقتصر موضوع التكرار على تكرار لفظة مفردة وإنما يتعداه إلى:

-تكرار الجملة:

وهذا النوع يرد في مقدمات القصائد على نحو واسع، وقد تم رصده في كثير من قصائد الشاعر، ولنأخذ مثلاً قصيدة "**لن تموت** " :(5)

لا .. لن تموت أمتي

مهما اكتوت بالنار والحديد

لا .. لن تموت أمتي

مهما ادعى المخدوع والبليد

لا لن تموت أمتي

فجملة " **لا لن تموت أمتي** " تكررت في مقدمة القصيدة أكثر من مرة، وإن هذا التكرار لا يجيء ليخدم تأكيد فكرة الصمود؛ ولكنه على العكس من ذلك يستخدم التكرار ليحقق به مفارقة كبرى على صعيد النص حينما يكمل القصيدة :(6)

كيف تموت ؟

من رأى من قبل هذا ميتاً

يموت من جديد

وسوف نناقش هذا الأسلوب لاحقاً حين يأتي دوره تحت اسم المفارقة؛ ولكن اقتضى التنويه هنا إلى أن الشاعر يستخدم التكرار استخداما يتصل اتصالاً وثيقاً بالمعنى وليس مجرد تكرار يؤتى به لتأكيد فكرة ما أو لإضفاء بعض التحسينات والتزيينات عليها.

–وقد تأتي القصيدة كلها قائمة على التكرار

عن طريق تقليب الكلمة نفسها بالاعتماد على الاشتقاقات كما في قصيدة " **دائرة** " :(7)

نخاف من رئيسنا
لأنه يخاف
هو الذي أخافنا
وحين خفنا خاف
من سيزيل خوفنا ..
وكلنا خواف ؟

ولنلاحظ هنا كيف اعتمد الشاعر في بنائه لهذه القصيدة على مادة لغوية واحدة تقريبا وهي مادة " خ و ف " التي بنى عليها القصيدة مكررا إياها عبر تقليبها المستمر إلى اشتقاقاتها، فمرة تأتي بصفة فعل مضارع مبدوء بأحد أحرف المضارعة " **النون** " ومرة يأتي فعلا مضارعا ولكنه مبدوء بحرف **الياء**، ومرة يأتي على صورة فعل ماضٍ متعد مبدوء بهمزة التعدية، مرة يأتي الخوف بصفة مفعول به كما في " **من سيزيل خوفنا** " وأخيراً يختم القصيدة بالإخبار حينما يقول " **وكلنا خواف**".

إن الشاعر حينما يلجأ إلى بناء قصيدته على مادة لغوية واحدة إنما هو يريد أن يصور جو الخوف الذي تعيشه الشعوب العربية في ظل الأنظمة الاستبدادية؛ لذلك نرى أن القصيدة كلها تصف الخوف وتخبر عنه بأسلوب بسيط اعتمد التكرار وسيلة له في التصوير.

رسم الحدث في المقدمات اعتماداً على الثنائيات الضدية

كثيرا ما يستخدم الشاعر هذا الأسلوب في مقدمات قصائده؛ إذ نراه يجمع بين ثنائيات ضدية في أسطر قليلة متقاربة من أجل إحداث التوتر الشعري من جهة، ومن أجل تقديم الحدث بشكل أكثر وضوحا من جهة أخرى، يقول أحمد مطر في قصيدة " **قمم باردة** " :(8)

قمة أخرى ..
وفي الوادي جياع تتنهد
قمة أخرى ..
وقعر السهل أجرد
قمة أعلى .. وأبرد

فالشاعر في مقدمة قصيدته هذه يجمع بين متناقضين في ثنائية ضدية واحدة، فهو يجمع بين القمة وبين الوادي ليجعلهما قطبين لثنائية ضدية تجمع بين **الفوق / والتحت** مركزا على المعنى السطحي لكلمة القمة من أجل أن يلقي بظلاله على معنى القمة السياسي، وهو يفعل ذلك قاصداً من أجل أن يحدث التناقض الصارخ بين اجتماع الرؤساء في القمم الذين لا يبالون ب " **الجياع** " من أبناء الشعب كما أن القمم الجبلية لا تحفل بما يحدث في الوديان السحيقة. ويظل الشاعر يجمع بين المتناقضات في ثنائيات ضدية إلى أن يتوصل إلى أن يجمع المتناقضات في كلمة واحدة تجمع معنيين مختلفين وذلك حينما يقول: " **قمة أعلى .. وأبرد** " فالشاعر هنا يصف القمة بالعلو ولكنه لا يريد معنى السمو والرفعة؛ ولكن يريد العلو الذي يعني الترفع عن الجماهير، ويعني عدم الالتصاق بهم ومعرفة همومهم واحتياجاتهم، وهو يصف هذه القمة بكونها " **باردة** " ولا يريد معنى انخفاض درجات الحرارة في هذه القمم كما يحدث في القمم الجبلية؛ ولكنه يريد للبرود أن يحمل معنى الفتور والتكاسل والتقاعس عن مناقشة مطالب الناس واحتياجات الأوطان.

ومن القصائد الأخرى التي تنبني على أسلوب بناء الحدث عبر الثنائيات الضدية قصيدة " **حرية** " التي يرسم أحمد مطر الحدث في مقدمتها عبر الثنائيات قائلاً:(9)

حينما اقتيد أسيرا

قفزت دمعته

ضاحكة:

ها قد تحررت أخيرا !

فالحدث في هذه المقدمة يعتمد في بنائه على ثنائيات ضدية تجمع بين **الأسر والحرية، والدمعة والضحك** في تناقض صارخ يريد جلب الانتباه الى مقدار التناقض الذي يعيشه الإنسان العربي في ظل الحكومات المتسلطة التي يرزح تحت قيودها الثقيلة والتي تثقل كاهل الإنسان أي أنسان، فما بالك بالشاعر المبدع أو الفنان؟ إن الشاعر يريد أن يخبرنا عبر هذه الثنائيات التي تساهم مساهمة كبيرة في بناء الحدث أن الوقوع أسيرا في سجون الأعداء يشكل نوعا من الحرية التي يفتقدها مواطنا يعاني القهر والخوف في ظل نظامه الحاكم، ربما يكون المعنى كذلك، وربما كان أحمد مطر ينظر إلى مآل الوقوع في الأسر وهو الموت وكأنه يرى في الأسر – الذي سيمهد للاقتصاص منه وتحويله جثة هامدة – مقدمة حتمية للموت فهو يفرح حينما يقتاد للأسر ومن ثم للموت لأنه هناك فقط سينال حريته المنشودة، ومجاز " **دمعته ضاحكة** " خير دليل على الصورة القاتمة للحدث التي تجعل من الموت لحظة سعيدة من أجل نيل الحرية.

وأختم هذه النقطة بمقدمة إحدى القصائد التي أسماها أحمد مطر " **اتركونا** " قائلاً :(10)

حجرٍ في كف طفلٍ بفلسطين:
عبادهْ

وصلاةٌ بفم القادة
في ظل السلاطين: قوادهْ
حجرٍ في كف طفلٍ بَفلسطين:
بلادٌ
وبلادٌ ليس منها حجر الطفل: بلادهْ !

وعلينا في هذه المقدمة أن نراقب تكون الحدث عبر مجموعة من الثنائيات التي تجمع الطفولة والبراءة وعدم الاحترافية والعنف (**خنجر، حجر**) من جهة والرجال البالغين وادعاء الطهر والظهور بمظهر الاحترافية من جهة أخرى. إن هذا الطفل بريء وطاهر ومقدس حتى وهو يحمل حجرا، وحتى وهو يحمل خنجرا؛ لأنه يحملهما دفاعا عن الأمة وشرفها ونيابة عن كل من خذله من أولئك " **الرجال، والسلاطين، والقادة** "، وأولئك الرجال في الطرف الثاني من الثنائية غير حقيقيين ومدعون وبليدون ومتخاذلون ومزيفون حتى وإن ظهروا بمظهر الطهر، وحتى وإن تظاهروا بالتقوى.

إن هذه الثنائيات السابقة تقول كلَّ الحدث عبر توظيف التناقضات التي تعمل على توتر الجمل الشعرية وتأثيث المشهد الشعري بالجماليات.

التناص:

يعد التناص سمة مهمة من سمات الكتابة الشعرية الحديثة عموما، وعند الشاعر أحمد مطر على وجه الخصوص، وقد تم تعريف التناص تعريفات عدَّة من لدن الكثير من النقاد ولكننا سنؤثر تعريف الناقدة جوليا كريستيفا للتناص بوصفها أول من تنبه للفكرة التي أشار إليها ميخائيل باختين في كتابه " **المبدأ الحواري** "[11] وقد عرفت الناقدة جوليا كرستيفا التناص بأنه " **تقاطع الملفوظات المختلفة أو تنافيها لتصبح نصاً معيناً مقتطعاً من نصوص أخرى** "[12] وقد وجد التناص بأشكال وأنواع كثيرة في شعر أحمد مطر يمكن أن نمثل لها بالاتي:

التناص المثبت: أطلق صفة الإثبات لهذا النوع من التناص ليكون بالضد مع النوع الآخر الذي يعتمد النفي والذي سيرد الحديث عنه فيما بعد، أما في هذا النوع من التناص فيتفق النص الحاضر مع النص الغائب على المعنى نفسه؛ إذ يتم استدعاء النص الغائب ليؤدي الوظيفة نفسها التي كان يؤديها وقت حدوثه عند المنشئ الأول، يقول أحمد مطر في مطلع ومقدمة قصيدة " **المذبحة** " :[13]

كل ما حولي عيون مغلقة
وشفاهٌ مطبقة

وأياد موثقة
ونفوس وسط أنفاس الأسى مختنقة
أأغني ؟
أأغني مثل (نيرون)
و (روما) في دمي محترقة ؟

إن مدينة روما هي مدينة تاريخية لها وجود حقيقي، وحاكمها نيرون هو الآخر شخصية معروفة يذكر التاريخ أنه كان حاكما لروما في وقت من الأوقات، كما يذكر التاريخ أيضا واقعة حرق روما التي تنسب الى نيرون، فالوقائع المذكورة في النص كلها متطابقة مع الحقيقة المستدعاة من التاريخ، وهذا هو ما يجعل هذا النوع من التناص من النوع المتطابق مع الوقائع والمستدعي لها، حتى أن بعض أشكال التناص المنطوية تحت هذا النوع تكون أقرب إلى الاقتباس فهي تتطابق مع النص المستدعى لتؤلف لحظة تطابق بين النص الحاضر والنص الغائب كما في قول مطر في قصيدة "**حلم**" التي يقتبس فيها جزءا من آية قرانية نزلت في وصف الملوك ليأخذها مصدقاً عليها ومدخلاً إياه في سياق مخصوص: (14)

ولكن خيط الدخان سيصرخ فيكم: دعوها
ويكتب فوق الخرائب:
"..... إذا دخلوا قرية أفسدوها "

ونحن نلاحظ أنه وعلى الرغم من اقتباس أحمد مطر لجزء من الآية الكريمة في خاتمة قصيدته فإنه أشرك القارئ في كتابة الخاتمة معه اعتمادا على المشترك التراثي والثقافة الدينية المكونة للفكر والثقافة العامة لدى الجمهور، فعوضا عن ذكر الآية من بدايتها يضع بضعة نقاط لتدل على الحذف المقصود، أو فجوات النص ومناطق البياض كما يحلوا لمنظري نظرية القراءة والتلقي القول، وهذه استراتيجية ذكية من الشاعر ليتأكد من تفاعل الجمهور مع نصه والتناص الذي استدعاه واقتبسه، أي أن النص الغائب يحضر في النص الحاضر بشكل متوازٍ حيث لا يتم نفي أي من النصين؛ بل إن كلا النصين يعتمد على المعنى نفسه.

التناص المعتمد على النفي الجزئي:

إن خاصية التحويل في التناص هي إحدى الخاصيات الأساسية التي رصدتها الناقدة **جوليا كريستيفا** والتي عولت عليها لينتقل التناص من مستوى الاقتباس إلى مستوى محاورة التاريخ، " إذ تعتبر جوليا كريستيفا من الأوائل الذين أخذوا بمبدأ التحويل بوصفه آلية من الآليات النقدية الأساسية التي يقوم عليها التناص " [15]، ومن القصائد التي أدى التناص فيها وظيفة تحويلية – وهذا يكثر عند الشاعر أكثر من النوع الأول – قصيدة " **آمنت بالأقوى** " التي يوظف في خاتمتها الشاعر أحمد مطر التناص وظيفة تحويلية تعتمد على النفي الجزئي للنص الغائب مع الإبقاء على جزء منه ليضمن حوار النص الحاضر مع التاريخ، يقول مطر:[16]

يا ربنا قدست لا ترأف بنا

فنحن ما بين الورى

زوائدٌ دودية ليس لها جدوى ونحن في سفر المعالي

صفحة تهرأت وآن أن تطوى

يا ربنا

أنزل علينا الموت والسلوى

إن هذا التناص الذي أودعه الشاعر في خاتمته قصيدته السابقة يعتمد على النفي الجزئي للنص الغائب الذي استدعاه من الآية الكريمة من **سورة البقرة**، قال تعالى: ﴿... وأَنْزَلْنَا عَلَيكُم الْمنَّ والسَّلْوى ..﴾ (البقرة:57) ولكن الشاعر يجري تحويلين على النص الغائب الأول يتعلق بجهة القائل؛ اذ يصدر الكلام في الآية الكريمة من الله سبحانه وتعالى وهو في سياق إظهار الفضل والمنة على بني إسرائيل وتعداد ما منَّ الله سبحانه عليهم به من خير وبركة، أما في النص الحاضر " **قصيدة أحمد مطر** " فيصدر الكلام بوصفه طلبا والتماسا من الشعوب المقهورة إلى الله سبحانه، وأما التحويل الجوهري الآخر فيتعلق بطبيعة الطلب والالتماس والدعاء؛ إذ إن الذي يدعو ويلتمس في النص الحاضر " **القصيدة** " لا يريد الحياة ولا الفضل ولا البركات وإنما يريد – **ويا للمفارقة** – الموت والسلوى التي تعني السلو والنسيان لا طائر السلوى الذي ورد في الآية الكريمة، مما يعني أن الشاعر في هذا النص ونصوص أخرى كثيرة يلجأ إلى التحويل من أجل إقامة حوار بين الأنا والآخر والذات والتاريخ عن طريق اعتماد النفي الجزئي للنص الغائب. ولولا أن يطول بنا المقام لتوقفت عند نماذج أخرى أقامت حوارا مع التاريخ عبر خاصية التحويل التي يؤديها التناص؛ ولكني أكتفي هنا بالإشارة إلى قصيدة "**الوصايا**" [17] التي تناصت مع الوصايا التوراتية العشر على مستوى العنوان فقط من غير وجود للتناص على مستوى المقاطع العشر التي كونت متن القصيدة، اللهم إلا بصيغة الأمر التي ابتدأ بها مطر أول

كل مقطع من مقاطعه العشر، كأنه يقيم علاقة حوار بين نصه الذي يريد من القارئ أن يتلقاه بأهمية وقداسة كتلك التي يتلقى فيها اليهود الوصايا العشر المقدسة في التوراة.

وهناك نصوص أخرى كثيرة استعمل في مقدماتها أو خواتيمها الشاعر أحمد مطر التناص بوظيفته التحويلية المعتمدة على النفي الجزئي أذكر منها: **من المهد إلى اللحد، إذا الضحايا سئلت، فبأي آلاء الشعوب تكذبان، رؤيا، وغيرها كثير**..

المفارقة:

كتب الدكتور رقيق كمال بحثا بعنوان (**المفارقة بين المفهوم والاصطلاح**) استفرغ فيه جهده في استقصاء المعنى اللغوي والاصطلاحي للمفارقة بعدّها عنصراً مهما من عناصر العمل الأدبي، بعد أن تتبع آراء القدماء وإشاراتهم النقدية ليصل إلى المحدثين وآرائَهم، وقد جمع بين مقولات العرب والغربيين، ثم عرضها عرضا علميا دقيقاً؛ ليصل إلى خلاصة مثَّلت توليفة مُحكمة من المعاني، أعطت تصوُّرا واضحا عن مصطلح المفارقة، قال فيها: (على وفق ما تراكم لدينا من معان ودلالات للمفارقة مجملين إياها في المفهوم الذي نرجو أن يغدو جامعاً مانعاً وفحواه: هي أسلوب بلاغي عالي التقنية، أساسه عرض وجهتي نظر متعادلتين متعارضتين متضادتين، بين مفهوم عام شائع وآخر ذاتي فكري، وكلما اشتد التضاد بينهما برزت المفارقة، مما يضفي الوضوح والإيجاز والجمالية على النص الأدبي عامة والشعري خاصة من جهة، وما تؤديه من دلالات أو معان عدة من جهة أخرى، شرط أنَّ تستفز ذهن القارئ وتحفزه لتجاوز المعنى الظاهر إلى المعنى المقصود للشاعر)[18]

ولعلي أختار أيضا من بين هذه التعريفات التي لخصها صاحب البحث السابق بهذا النص المحكم والمعبر، تعريفاً يكاد يقترب كثيرا من فحوى المفارقة وغايتها والهدف الذي وجدت لأجله أو صيغت لتتوافق معه.. وذاك هو تعريف الكاتب "ماكس بيريوم " **إذْ يقول بأنَّ المفارقة** (إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً، وصاحب المفارقة المتمرس يستعمل من الإشارات أقلّها).[19]

وعلى ضوء ما تقدم سأحاول الوقوف على أهم المواضع التي تحفل بهذا النوع من الأساليب التي تزدحم قصائد الشاعر بالكثير الكثير منها، ملتزما بما ورد منها في المقدمات والخواتيم فقط، بناء على ما يفرضه عنوان البحث ..

أولاً: مفارقة العناوين

العنوان هو العتبة الأولى التي يلج منها القارئ إلى المقدمة؛ إذْ يستهل به الشاعر قصيدته ليكون بمثابة البرق الذي يسبق رعد المطلع، وليشكل معه العلامة المرورية الأولى التي تمهد الطريق أمام المتلقي للتعرف على باقي أبيات القصيدة، وصولاً إلى الخاتمة التي يسدل معها ستار النص الأدبي الكامل..

وتجدر الإشارة إلى أنَّ هناك من يعتقد بأن العنوان يُجاء به لأجل الديباجة والإطار العام للقصيدة ليس غير،على قاعدة الأشياء الكمالية التي يمكن الاستغناء عنها خلافًا للأشياء الحاجية أو الضرورية، وهذا مفهوم خاطئ وإن كان واردا عند البعض ممن لا يفقهون أثر العنوان وقيمته والدور الذي يؤديه في عملية الصناعة الأدبية والحركة الشعورية، أما أصحاب الذوق الأدبي والفكر الواعي والنظر الفاحص، فلا يمكن أن ينخدعوا بسراب التقليد وهوامش التقعيد؛ لذا تراهم يدققون في أول – وربما أهم – ما تقع عليه أبصارهم من النصوص الأدبية، ألا وهو العنوان الذي قد يحمل هوية صاحبه بما فيه من ابتكار وجدة، واشتغال على ما وراء الألفاظ، واستفزاز يدعو إلى الوقوف عنده بعد الإحالة إلى العصف الذهني الذي هو أول خطوة في طريق التفاعل الشعري، والذي يبشر بإبداع قادم أو براعة كامنة، وربما العكس..

من هنا كان لزاما على القارئ الحقيقي أن لا يغادر هذه العتبة الأولى؛ طمعا في الوصول إلى ما بعدها من محطات ينبغي أن يكون للعنوان منها في كل فقرة نصيب.

وقد لا أبالغ إن قلت إن بعض الأدباء مَنَ شعراء وكتاب، تكمن فلسفتهم في العنونة النابعة من عبقرية شعرية وذكاء، وفهم ودهاء.

لذا وجدنا – مثلاً – من يستغني بالعنوان – ربما – عن النص، وذلك الشيء سائغ وشائع حتى في الكتب التي تعنى بالفقه والأصول والفكر والاجتماع، وغيرها من العلوم..

ولعلي هنا أركز الحديث على العنوان **وحدَه مجرَّدا** عمَّا يليه من أبيات القصيدة دونه، باحثًا في دلالات المفارقة الظاهرة والباطنة الحاصلة فيه والملتحف بها، ومشيرا إلى أقرب الاحتمالات المعتمدة علىَ القرائن العامة التي يستقيها الباحث من مشروع الشاعر وأسلوبه الساخر، وصولًا إلى قصده الأدنى وهدفه الأسمى، على وفق تلك المعطيات التي يستعان بها على حلِ اللغز الكامن في العنوان بعيدًا عمَّا حوله ...

ولنتأمل معا هذا العنوان اللافت (**القتيل المقتول**)[20] ثم لندرك يقينا حجم المأساة وجحيم العيش ومقدار الظلم الذي وقع على شعبه الذي حكم عليه بالقتل قبل أن يقتل وعاش ميتًا في ثوب حي، ثم لما دهمته المنية المعهودة والميتة الظاهرة صار بها مقتولًا للمرة الثانية؛ فهو بذلك " قتيل قد قُتل".

وبذا استطاع الشاعر أن يحدث مفارقة ظاهرة تفرض على الباحث أن يتأملَ وينظر في هذا العنوان المدهش، لا لأنه صعب الفهم أو أنه قد يستغلق على المتلقي؛ ولكن لأنه يخالف السائد ويعتمد الشوارد..

ولنتأمل أيضا العناوين (**يوسف في بئر البترول**)[21] و (**مجاعة الشبعان**)[22] و (**الفقر الغني** [23]) فهذه الثلاثة تكاد تتخندق في بوتقة واحدة وتنضوي تحت معنى واحد، ألا وهي حالة الشخص المحاط بألوان من صنوف الترف، وقد تهيَّأت له كلُّ أسباب النعيم، ورغم ذلك يعيش الفقر والحرمان والجوع والتعب، في مفارقة

موضوعية فنية كشفت عنها وهتكت ستر سرها العناوين الثلاثة التي ذكرتها؛ فهو يوسف الذي يغوص في بئر من البترول!، وهو الشبعان الذي يعاني جوعاً رغم شبعه!، وهو الغني الذي يصارع الفقر والعدم!

أما (**بلاد ما بين النحرين**)[24] فهو الآخر عنوانٌ مستدعٍ للوقوف عنده لإيجاد ومعرفة هذا الإنزياح الأسلوبي القائم على حضور عنصر الإدهاش، والناتج عن التلاعب اللفظي الواعي، والمفضي إلى إرسال رسائل موحية معتمداً فيها شاعرنا على هذا الاقتصاد اللغوي المحقق للإيجاز، الذي هو السمة الأظهر في المفارقة.. ولعل الشاعر مطر كان قد ركز اهتمامه بالعنوان ليجعل منه البداية الأولى في اعتماد هذا اللون من البلاغة الحديثة؛ لأنه يعي جيّداً بأن هذا الفنَّ البلاغي كفيل بتوليد معان كثيرة بألفاظ قليلة.

فهي إذنَ – وعلى وفق المعاني المضمرة أو قراءة ما وراء النص – **"بلاد تنحر من كلتا الجهتين، لا تحيا بين النهرين .!!** لأنها بلاد يكون مصير الفرد فيها محصور بين قتلتين لا مناص منهما، في تعبير بلاغي مؤكد للمعنى المقصود.

وأما (**صباح الليل يا وطني**)[25] فالمفارقة بيّنةٌ فيه واضحة مثل ظلام الليل الدائم؛ إذ الظلام جاثم على وطنه، والليل لا يبرحه، وبينه وبين الصباح عداوةٌ مؤبدة !. وليس ثمَّ (**صباح الخير** ...) كما الأوطان الأخرى. ويعين الشاعر في تحقيق هذه المفارقة الذخيرة الأدبية المشتركة التي تربط ما بين الليل والهم، وما بين الليل والظلم. ألم يقل أبو القاسم الشابي: [26]

فلا بد لليل أن ينجلي ؟

وقبله قال امرؤ القيس: [27]

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلي ؟

وأما **البكاء** فهو أصل عند شعوبنا في رأي الشاعر مطر، بينما الضحكُ شيء طارئٌ عليها، أو ربما معدوم، وآية ذلك ما نجده مما يقرره الشاعر في عنوانه: (**نكتة باكية**)[28] فهذه النكتة، فكيف بالنكبة! وهنا تكمن المفارقة.. وقريب منها عنوان (**عزاء على بطاقة تهنئة**)[29].

وأكتفي بما ذكر من العناوين التي حفلت بالمفارقة، تاركًا للقارئ مساحة تأمل، يستمتع فيها مستلذًّا بجمال هذه الأخريات:

(الصحوة في الثمالة، عاش ... يسقط، الطب يضر بصحتك، صفقة مع الموت، رب ساعدهم علينا، انصاف الانصاف، صاحب الضخامة " محقان المفدى"، إلى من لا يهمه الأمر، مقيم في الهجرة، الفتنة اللقيطة، نعال الأحذية، وراء قضبان الماء، متاهة الأموات، دود الخل، بيعة الفاني، هزيمة المنتصر، سلاما أيتها الحرب، حزن على الحزن، ما قبل البداية، الرحمة فوق القانون، ما بعد النهاية).

ثانيا: اجتماع المفارقة في المقدمة والخاتمة

المطلع:

ويقصد به البيت الأول من القصيدة، وربما تعدى – عند البعض – إلى البيت الثاني ولا سيما إذا خلا البيت الأول من التصريع، ليتأخر إلى البيت الثاني.. وفي حالة الشاعر أحمد مطر سيكون حديثنا عن (السطر) لأن شعر التفعيلة يعتمد السطر بدل الشطر ويعتمد الاستعمال الحر للتفعيلة بدلًا من العدد الثابت لها.

وقد تأتي أهمية المطلع من كونه الجزء الأول – بعد العنوان – الذي تقع عليه العين مقروءا وتأنس به الأذن مسموعا، ما يجعله محط أنظار المتلقين ومحل اهتمام الشعراء ممن يدركون جيدا حقيقة ومعنى وقيمة هذا المفتتح الشعري عند جماهير الأدب ومحبي الشعر بل وحتى المهتمين من عامة الناس؛ من هنا رأينا عناية الشعراء بمطالع قصائدهم بدءا بأصحاب المعلقات مرورا بفحول الشعر ممن جاء بعدهم وصولًا إلى المجيدين من شعراء العصر الحديث وانتهاء بعصرنا الحالي.

ولأن التصريع في المطالع يعد عنصرا مهما من عناصر الإبداع وسمة ذات قيمة يتميز بها الشاعر وتجمل بها القصيدة وترقى؛ إذْ يعمل على زيادة جانب الإثارة المفضي بطبيعة الحال إلى مظنَّة الإشادة بالمقدمة، واحتمالية التفوق في القصيدة؛ من هنا وجدنا الشعراء يحرصون على تطريز قصائدهم به.

أما الشاعر أحمد مطر فلا نكاد نجد عنده شيئا من ذلك التصريع؛ بسبب طبيعة شعره ونوع القصائد والأشكال الشعرية التي اختارها لتكون وعاء لتلك المضامين الرمزية القصيرة – إجمالًا – التي شاعت عنده وعرف بها؛ لذلك عمد شاعرنا إلى الاستعاضة عن هذا الملمح الإيقاعي بتقديم لافت لا يقل تأثيرا وجمالًا عن التصريع السائد عند الشعراء الآخرين. ومن جملة ما اختاره مطر في هذا المضمار البدايات التي يعتريها نوع من الغموض، ويعتليها شيء من الرمزية الساخرة وتمتاز بالجدَّة وشيء من الغرابة، قصائد بدت فيها مفردات شكلت بمجموعها هذه المفارقة التي اعتادها مريدوه واستقبلها بشغف أنصاره ومحبوه..

من ذلك – مثلًا – قصيدته (**العائلة الكريمة**) التي استهلَّها بقوله:[30]

لصديقي والدٌ منشغل بالعربدة

يبدأ اليوم بطرح المال في البار

وينهيه بضرب الوالدة.

وأخ ...

فالملاحظ من مستهل القصيدة ذلك الاستفزاز القسري الذي يبدأ مع لفظة (**بالعربدة**) التي تثير معها عنصر التشويق الذي سيستمر على طول أشطر القصيدة..

ثم المفارقة التي تحضر أيضا لدينا بمجرد أن نجمع بين العنوان (**العائلة الكريمة**) وبين الوالد المعربد والذي سيتلوه أخ كسول وأم بخيلة وابن عم نصاب ووو .. إلى أن يفجأنا الشاعر في خاتمة القصيدة حين يفصح عن أن هذه العائلة إنما قصد بها (**الأمم المتحدة**)!

.....

وفي قصيدة (**ذكرى**) يقول في مطلعها:[31]

أذكر ذات مرة

أن فمي كان به لسان

وكان يا ما كان

ولعل اللغة الشعرية المقرونة بالإدهاش تبدأ من قول الشاعر مطر (**أن فمي كان به لسان**) جملة تستدعي الوقوف عندها لمعاينة المشهد التالي والرواية المأساوية التي يومئ إليها الشاعر معتمدا على أسلوب المفارقة الذي يحصل معه الثراء الشعري في مقدمة القصيدة.. والذي سينتهي بتلخيص فني مفاده قول مطر في خاتمة القصيدة: [32]

فالشاعر الشريف في أوطاننا

يدان أو يدان !

يا سادتي

تلك هي القضية !

وما عليك يا صاحبي إلا أن تتأمل جملة: (**يدان أو يدان**) لتعرف حجم المفارقة الموازي لحجم الجريمة ربما؛ إذ يستخدم الشاعر في هذه الجملة أسلوب التخيير الذي تفصح عنه الأداة (أو) الذي يعني أن هناك أمرين مختلفين يتردد مصير الشاعر الشريف بينهما؛ ولكن المفارقة تحدث حينما يكتشف القارئ أن أسلوب التخيير مفرغ من محتواه، وأن الإدانة هي مصير الشاعر الشريف لا غير.

أما في قصيدة (**الكارثة**) التي افتتحها بقوله:[33]

حالُنا رثٌ إلى حدّ له تَرثي الرثاثة !

بيتنا المبنيُّ هدما ً

أحرق الباني أثاثه.

فهي كارثة حقًّا؛ بل هي من أسوأ الكوارث التي حلّت بالأمة العربية، كيف وقد أسفرت عن وأد اللغة العربية، أو كادت أن تفعل!

والمتأمل للأسطر الثلاثة الأولى في أعلاه يجد في كلِ سطرٍ منها لغة شعرية تحمل على إنتاج معنى مغاير ترقى به إلى صناعة المفارقة؛ الأولى (ترثي الرثاثة) فهذه الرثاثة فكيف بمن ترثيه الرثاثة؟! والثانية (بيتنا المبني هدما) والأصل أن يقال مثلاً: بيتنا المبني صخرا أو صرحا، والشاعر هنا يحكم عليه بالهدم قبلاً وبعداً. وكأني به يومئ كما سيتضح في خاتمة القصيدة من أمر الحداثة وما جنته على الشعر وعموده، كأني به يشير إلى البيت الشعري الذي جردته من الوزن والقافية فهدمت أركانه فهوى. والثالثة (أحرق الباني أثاثه) ولو أنه قال: (أحرق الجاني أثاثه) لكان ثمة مناسبة تجمع بين الإثم وفاعله؛ لكن شاعرنا ذهب بالمعنى بعيداً ليحدث كسرا في أفق التوقع نتجت عنه مبالغة محمودة أفصحت عن حجم المأساة التي نزلت والكارثة التي حلت بأمته، بعد أن أصبح الراعي عدوَّ الغنم كما قيل وصار الباني هو الجاني وجنايته على نفسه وأقرب الناس إليه ..!

وحتى يكتمل المشهد يسدل الشاعر مطر الستار على اللقطة الأخيرة في خاتمة مثيرة تخبر عن المخبوء في مفارقة أخرى غير التي قدم بها، حين يقول: (34)

سامح الله وكالات الإغاثة.

إنها لو عدلت، واستعرضت كل الرزايا

لم تجد كارثة ماحقة

مثل الحداثة !

فبعد أن يعلق الأذهان في سقف الاحتمالات ويذهب بالفكر يميناً وشمالاً وتبلغ الأرواح سرا في الغيوم يهوي علينا أحمد بغيثه المعهود ليفتح المعقود وليحدث مفارقة تؤكد مقولة أن الشعراء **كانوا يهتمون بخواتيم قصائدهم لأنها آخر ما يعلق في الذهن** (35)

لذلك حرص كل الحرص على الاعتناء الفائق بخواتيم لافتاته الشعرية حتى أصبحت ملمحا بارزا في كل قصيدة ينظمها، بل يمكن القول أنها غالبا ما تمثل بيت القصيد؛ إذ بها يحصل التشعير وإليها ينتهي التلخيص ومعها يكون والإمتاع والإبداع.

فبعد أن حشد الشاعر في نصّه أشنع أنواع الرزايا وعظّم من جرمها، عاد ليفاجئنا بذكر ما هو أعظم من جميعها، ذاك هو (**الحداثة**) التي عَبَّر عنها **بالكارثة!**

وفي قصيدة (**شروط الاستيقاظ**) تبدو المفارقة صادمة لفظاً ومعنى، وقد لا يحصل الانفجار اللغوي فيها إلا عند اجتماع البدء مع الختام؛ إذْ فيهما تكتمل الصورة وتظهر المتعة والدهشة، تبدأ القصيدة بقوله:(36)

أيقظوني عندما يمتلك الشعب زمامه.

وتنتهي بقوله: (37)

سوف تستيقظ .. لكن

ما الذي يدعوك للنوم

إلى يوم القيامة ؟!

استعمال لغة الكلام اليومي

من الأساليب التي انتهجها الشاعر أحمد مطر في قصائده، استعماله ما يسمى بلغة الكلام اليومي، الذي يقضي بتضمين الشاعر كلمات فصيحة تكون قريبة من لغة الشارع ومتاحة لجميع فئات الشعب.. أو أن تكون لغة عامية غير فصيحة ترد في بعض الأبيات الشعرية وتجري عليها أحكام الإعراب التي تخضع لها الفصحى، مثلما فعل السياب في استعماله كلمة (**خطية**) في قصيدة (**غريب على الخليج**)، وخلافاً للستينيين الذين فهموا دعوة (**إليوت**) على أنها دعوة إلى مستوى معين من الكلام اليومي الذي يبقى محتفظاً بالفصاحة – كما أسلفت – بالرغم من اقترابه الشديد من لغة الكلام اليومي. (38)

ولعلَّ شاعرنا مطر راعى في شعره كلا الرأيين، ونهل من كلا النوعين في استعماله لهذا الأسلوب القائم على اعتماد لغة الكلام اليومي في كثير من قصائده، بما في ذلك المقدمات والخواتيم .. ومن ذلك مثلاً قصيدة (**تطبيق عملي**) التي يقول في مطلعها:(39)

كل ما يُحكى عن القمع هراء

(**أنتَ يا خنزير، قف بالدَّور إخرس . يا ابنة القحَّة .. عودي للوراء**).

والمتأمل في هذين السطرين لا شك أن أول ما يستثيره منهما ما في السطر الثاني من كلمات تبدو شائعة تتداولها ألسنة الناس في يومياتهم .. (**أنت يا خنزير**) (**قف بالدور إخرس**) (**يا ابنة القحَّة**) (**عودي للوراء**) فهذه الكلمات تستهوي جماهير القراء حتما؛ إذ هي من الأهمية بمكان بحيث يأنس بها القارئ ويحتاج إلى مثلها بين الفينة والأخرى يكسر بها حاجز الأساليب الرسمية التي قد تحبس أنفاس الشاعر والمتلقي على حد سواء..

ويبدو أن شاعرنا مطر كان قد فطن لهذه الجزئية فعمل باحترافية الشاعر الموهوب ونزع إلى امتهان هذا اللون من الأساليب التي يألفها المريد ولا يأنفها العميد.

وفي قصيدة (**الذنب**) التي يستهلها بقوله:(40)

يعوي الكلب

إن أوجعه الضرب

فلماذا لا يصحو الشعب

اللافت في هذه البداية الموحية من لافتات مطر هو الوضوح السافر والمعتمد على كلام قد يظهر للوهلة الأوى أنه لا ينتمي للشعر؛ لكن كعادة شاعرنا حين يتدرج مع القارئ ليصل به إلى ما هو قريب من الإحساس بالذهول مما هو معقول ومقبول ..

وهذه الأسطر الثلاثة التي حصل التدرج فيها – ابتداء – في الإيقاع حين عبر بقوله (**يعوي الكلب**) بتفعيلتين .. وفي قوله (**إن أوجعه الضرب**) بتفاعيل ثلاثة. وفي (**فلماذا لا يصحو الشعب**) بأربعة تفاعيل.. كلها من بحر الخبب (**فعلن فعلن فعلن فعلن**)

أما في قصيدة (**موعظة**) فنلحظ استعمالًا غريبا ينضوي تحت لغة الكلام اليومي أيضا، يبدو في حشر الشاعر لبعض من الألفاظ الإنجليزية في السطر ما قبل الأخير من القصيدة؛ إذ يقول:[41]

وقال لي بالعربي:

You want to be really happy?

صلِ، إذن، على، النبي.!

ففضلًا عما في هذه الجملة من كلام يومي يباين اللغة الفصيحة الرصينة كما في قوله (**وقال لي بالعربي**) وفضلًا عن الجملة الإنجليزية التي أقحمها الشاعر في بناء ومعمار قصيدته بكلام يومي غير عربي استطاع الشاعر مطر أن يخضعه للوزن الشعري الذي نسجت عليه أبيات القصيدة، فقد حقَّق الشاعر كذلك مفارقة تحمل في طياتها شيئا مما اصطلح عليها (**الكوميديا السوداء**) تمثلت في السعادة المرهونة بالقتل عمدا بقرار من مفتي الموائد..!

وفي قصيدة (**الرماد والعواصف**) التي يقول في ختامها:[42]

سأطرح رأسي الذاوي

وأطلق صوتي الداوي:

(أَريدَ الله يبيّنْ حوبتي بيكمْ

أريدَ الله علَى الفُرقَة يجازيكمْ)*

وأجمل ما فيها هذا الاجترار الذي استله الشاعر مطر من إحدى الأغاني العراقية يومئ من خلالها بطريقة محببة تحفل بالثراء الفكري والمعنوي فضلًا عن الإيقاعي والصوتي، إلى حجم ما يعانيه من آهات وحسرات وظلم وغبن، مبتهلًا إلى الله بهذه العفوية القائمة على اعتماد لغة الكلام اليومي، أن يأخذ له حقه وأن ينتقم ممن ظلمه.

وفي قصيدة (**الشيء**) التي يقول في مطلعها:[43]

هاكَه..

ما هو؟

خمّن بالعَجَل.

هوَ شيء مُحتمل.

أول ما تقع عليه أعيننا جملة (**خمّنْ بالعَجَلْ**) تلك التي تعد عامية باعتبار شيوعها المتكرر على ألسنة الناس في كلامهم اليومي، وقد وردت في مستهل هذه القصيدة يحاكي بها الشاعر لغة الأشخاص الشعبية ويمنيهم بمواصلة القراءة للوصول إلى بيت القصيد، متخذًا من هذا الأسلوب المغاير قنطرة يعبر بها إلى شاطئ البلوغ وتاج النبوغ.

النتائج:

الحمد لله وبعد.. فها هو الموضوع – بعد بحث وكدّ وجزرٍ ومدّ – قد رسى على شاطئ من النتائج التي خرج بها الباحثان، لعل من أهمها:

1. **المجموعة الشعرية** للشاعر أحمد مطر بحر لا ساحل له يحوي من اللآلئ الفنية والدرر الموضوعية ما هو جدير بالغوص لاستخراجها والإفادة منها.
2. للشاعر فلسفة خاصة في **مقدمات قصائده وخواتيمها**، أعطتها قيمة أدبية وجعلتها واحدة من الأشياء التي أوصلت الشاعر وشعره إلى مصافي الكبار من الشعراء.
3. يعد **التكرار** من السمات الفنية البارزة في مجموعة مطر الشعرية لما يؤديه من دور فاعل يتصل بالمعنى ولا يقتصر على الرتوش، ومن ذلك أنواعه الثلاثة: تكرار الكلمة وتكرار الجملة وتكرار الأسلوب نفسه.
4. من السمات الفنية التي حفلت بها مقدمات القصائد المطرية وخواتيمها (**الثنائيات الضدية**) التي بدت أصلًا ومرتكزا في شعره إجمالًا، مما ساعد على بناء المعنى، كما ساعد على خلق حالة التوتر الشعري في الجملة اعتمادا على الثنائيات.

5. أما (**المفارقة**) فهي الأخرى أثبت البحث أنها تمثل ظاهرة بارزة، اتكأ أكثر شعره عليها؛ سواء في المقدمات أو في الخواتيم. وغالبا ما تجتمع المفارقة في كليهما على مستوى القصيدة الواحدة.
6. ومما سجلناه أيضا في عموم قصائد الشاعر مطر اعتماده **لغة الكلام اليومي** في بعض المقدمات والخواتيم، سواء ما ورد منها باللهجة العامية متحللة عن قيود اللغة الفصحى، مع شرط خضوعها لأحكام الإعراب واحتفاظها بالوزن والإيقاع، أو تلك التي بقيت في إطار اللغة الفصيحة؛ لكنها بدت قريبة من لغة الشارع اليومية.. وهذه السمة لا شك رسَّخت صفة الواقعية عند الشاعر أحمد مطر.
7. أما **الرمزية الطاغية** على شعر الشاعر **والأسلوب الساخر** فهما اللذان، كانا قد صحبا البحث في كل ما ذُكر من سمات فنية؛ لأنهما بمثابة **العلامة المسجلة** – إن صحَّ التعبير – التي امتاز بها أحمد مطر في شعره.

المصادر:

القرآن الكريم
1. مطر، أحمد. الأعمال الشعرية الكاملة، ط1، ص22–294. مكتبة البواب، 2014م. العراق.
2. مخلف، فؤاد. & محمد، لطيف. إليوت عند النقاد العرب. مجلة جامعة الانبار للغات والآداب، ص:88–106. doi: 10.37654/aujll.2010.64083
3. بقشي، عبد القادر. التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية تطبيقية، ط1، ص18،24. دار أفريقيا الشرق، 2007م. المغرب.
4. الشابي، أبو القاسم. ديوان أبي القاسم الشابي، ط4، ص70. دار الكتب العلمية، 2005م. لبنان.
5. القيس، امرؤ. ديوان امرؤ القيس، ط2، ص49. دار المعارف، 2004م. لبنان
6. كريستيفا، جوليا. علم النص، ط1، ص21. دار توبقال للنشر، 1991م. المغرب
7. القيرواني، الحسن. العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ط5، ص239. دار الجيل، 1981م=1401هـ. لبنان.
8. كمال، رقيق. المفارقة بين المفهوم والاصطلاح، مجلة التعليمية، 2016م، المجلد: 6، العدد: 2، ص: 59–67.
9. ميويك، سي. المفارقة وصفاتها، ط1، ص63. دار المأمون، 1993م. العراق

الهوامش:

* الكوميديا السوداء هي نوع من الكوميديا والهجاء ، تمتاز بأنها تدور حول مواضيع تعتبر عموما تابوهات أو أمور "محرم الخوض فيها"، بحيث يتم التعاطي مع تلك المواضيع بشكل فكاهي أو ساخر مع الاحتفاظ بجانب الجدية في الموضوع.

(1) الاعمال الشعرية الكاملة، ص60
(2) المصدر نفسه، ص60
(3) المصدر نفسه، ص54
(4) المصدر نفسه، ص198
(5) المصدر نفسه، ص192
(6) المصدر نفسه، ص192
(7) المصدر نفسه، 272
(8) المصدر نفسه، ص22
(9) المصدر نفسه، ص113
(10) المصدر نفسه، ص136
(11) ينظر التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسة نظرية تطبيقية، د. عبدالقادر بقشي، ص 18
(12) علم النص، جوليا كرستيفا، ص21
(13) الأعمال الشعرية الكاملة،ص 172
(14) المصدر نفسه، ص34
(15) التناص في الخطاب النقدي والبلاغي دراسات نظرية وتطبيقية،ص 24
(16) الأعمال الشعرية الكاملة، ص84
(17) انظر: المصدر نفسه، ص94
(18) المفارقة بين المفهوم و الاصطلاح، د. رقيق كمال، ص61
(19) ينظر: المفارقة وصفاتها، د. سي . ميويك، ص 63
(20) الأعمال الشعرية الكاملة، ص141
(21) المصدر نفسه، ص92
(22) المصدر نفسه، ص200
(23) المصدر نفسه، 294
(24) المصدر نفسه، ص175
(25) المصدر نفسه، ص202
(26) ديوان أبي القاسم الشابي، ص70
(27) ديوان امرؤ القيس، ص49
(28) الأعمال الشعرية الكاملة، ص148
(29) المصدر نفسه، ص44
(30) المصدر نفسه، ص287
(31) المصدر نفسه، ص72
(32) المصدر نفسه، ص73
(33) المصدر نفسه، ص198
(34) المصدر نفسه، الصفحة نفسها
(35) ينظر: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ص239
(36) الأعمال الشعرية الكاملة، ص225
(37) المصدر نفسه، الصفحة نفسها
(38) ينظر: إليوت عند النقاد العرب، د. فؤاد مطلب مخلف، د. لطيف محمود محمد.، ص95-99
(39) الأعمال الشعرية الكاملة، ص248

(40) المصدر نفسه، ص35

(41)المصدر نفسه، ص114

(42) المصدر نفسه، ص58-59

*أغنية من الفلكلور العراقي معناها: أريد من الله أن يأخذ منكم بثأري، وأن يعاقبكم لأنكم سبب الفراق.

(43) المصدر نفسه، ص115