طمس الذات في شعر أحمد مطر

د/ نور الدين زين العابدين متولي أحمد

أستاذ النقد الادبي والبلاغة مساعد– قسم اللغه العربية بكلية الآداب – جامعه الاسكندرية

المقدمة

إن الشعر العربي المعاصر مفعمٌ بالقضايا التي انبثقت عن الأوضاع السياسية والاجتماعية والاقتصادية في الوطن العربي من الخليج إلى المحيط، ولعل السبب وراء ذلك الزخم المتصل إنما مرده الأساس يكمن في إحساس الشعراء بقيمة أوطانهم التي صبغت شعرهم بالتعبير عن الذات العربية تارة وتغييب الذات الشخصية تارة أخرى، وفقا لمتطلبات الموقف والسياق الحاكم.

ونظرا لأن الشعراء هم ألسنة أوطانهم، فقد ذهب عدد غير قليل منهم إلى إظهار الوطن في ثوب المُغتصَب المهان، كما ذهب آخرون إلى إبراز بلدانهم في عباءة الخنوع والاستسلام لما فرضته عليهم أيادي الاحتلال الداخلي والخارجي.

ومن هذا المنطلق فإن العراق من بين تلك البلاد التي أنَّت وتألمت بفعل الاحتلال الخارجي والداخلي، وبين هذا وذاك ظهرت الأصوات التي تعبر عن حقوق الشعب وقيمته المسلوبة في طيات شعرهم وثناياه لعلها تكون صرخة مدوية في وجه المُحتل الغاصب الغاشم.

ومن بين هؤلاء الشعراء الذين سخَّروا قلمهم ولسانهم لخدمة قضية الوطن هو الشاعر المرموق المكانة أحمد مطر الذي صال وجال بشعره منذ نعومة أظفاره الشعرية ونمو ذائقته السياسية التي ضربت موعدا مع التصدي لكل أوجه الظلم والفساد في كل زمان ومكان منطلقا من بيئته الأم ووطنه المسلوب؛ إنه العراق الذي صمد ومازال يصمد في وجه المعتدين وأظن أن ذلك التصدي وتلك المواجهة ستظل مستمرة حتى يرث الله الأرض ومن عليها.

وفي هذا المقام يمكننا أن نستحضر قول رسولنا الكريم : "إذا قامت الساعة وفي يد أحدكم فسيلة فليغرسها" صدق رسول الله (صلى الله وعليه وسلم)؛ فإنني أرى أن هذا الحديث الشريف ينسحب على كلمة حق يقولها الشعراء وقت الحاجة؛ ومن ثم فإنه إذا قامت الساعة وفي لسان أحدكم كلمة حق فلينطقها.

وغني عن البيان أن الشاعر كثيرا ما يفقد الأمل أو يشوب نفسه اليأس في بعض الأحايين جراء الغبن الواقع على عاتق شعبه؛ لذلك فإنه يلجأ إلى القناع الذي يخفي وجهه وراءه؛ فينتزع من ذاته نفسا أخرى يخاطب بها وجدان المحيطين لحثهم على الاستمرار وعدم الاستسلام؛ فيكون الشاعر هنا بمثابة جذوة مشتعلة تُلقى في بئر نفطي يتمنى لو تشعل ثورة غضب عارمة ابتغاء نشر العدالة ومحو الظلم.

ولعل تلك الإستراتيجية هي التي وظفها الشاعر كقبس نوري وجذوة نارية يطمس بها ذاته لكي يراه الآخرون؛ فينطلقون من كل حدب وصوب إما لنصرته أو إنقاذه والدفاع عنه، فالدفاع عن الكلمة أقوى أثرا من الدفاع عن صاحبها؛ فالشاعر إن كان قد ولَّى وجهه شطر كلمته فإنه لم يولِّ وجهه عن دوره تجاه وطنه وأمته. وبناء عليه كان طمس الذات عند أحمد مطر هو العنصر الفاعل والمؤصل لديمومة المقاومة وديدنة الاستمرار لصب الحماس في معين نصرة الحق.

وقد قسم الباحث دراسته إلى مبحثين يسبقهما مقدمة وتمهيد ويتبعهما نتيجة وثبت بالمصادر والمراجع، ومن ثم فإن بنية البحث ستكون كالآتي:

المقدمة

الإطار النظري للدراسة

المبحث الأول: جبرية إرادة طمس الذات.

المبحث الثاني : مظاهر طمس الذات.

الإطار النظري للدراسة:

معنى الطمس لغةً واصطلاحًا

الطمسُ لغةً:

ورد في لسان العرب"انْطَمَس الشيءُ وتَطَمَّسَ: امَّحَى ودَرَسَ... والطَّمْسُ استئصال أَثر الشيء... وتأْويل طَمْسِ الشيء: ذهابُه عن صورته...وطَمَس اللَّهُ عليه يَطْمِسُ وطَمَسَه، وطُمِسَ النجمُ والقمر والبصر: ذهب ضوءُه."[1] وفي الصحاح:" الطُموسُ: الدروسُ والامِّحاءُ. وقد طَمَسَ الطريقُ يَطْمُسُ ويَطْمِسُ وطَمَسْتُهُ طَمْساً، يتعدَّى ولا يتعدَّى. وانْطَمَسَ الشيء وتَطَمَّسَ، أي امَّحَى ودَرَس. وقوله تعالى: "رَبَّنا اطْمِسْ عَلَى أموالهم"، أي غَيِّرْها، كما قال عزّ وجلّ: مِنْ قبلِ أن نَطْمِسَ وُجوهاً "[2]

الطمسُ اصطلاحًا:

ذهاب الشيء بعد وجوده، ومحو الأثر بعد ظهوره. ومن ثم فإن المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي لا يختلفان في معنى الطمس وماهيته.

معنى الذات لغة واصطلاحا

الذاتُ لغةً:

جاءت اللفظة في المعاجم القديمة برسم (ذات) من دون تعريف بـ(أل) التأنيث من (ذو) بمعنى عند أو صاحب: ذو مال وذات جمال. أما في المعاجم المعاصرة ومنها الرائد فـ "الذات : 1–النفس 2– ناحية من نواحي الشخصية قادرة على المعرفة الاستنتاجية 3–كل ما يقوم بنفسه 4– ذات الشيء: نفسه، عينه 5– اسم الذات في اللغة"[3]

الذات اصطلاحا: لم يتغير معناها عن المعنى اللغوي مع التعريف ب(أل) بمعنى الشي نفسه، أو الإنسان نفسه بسريرته التي هو عليها وتكمن بداخله من دون إظهار.

وفيما يتعلق بسبب اختيار الشاعر أحمد مطر؛ فإن مرده كونه شاعرا من الطراز الأول، وهو من بين الشعراء الذين عبَّروا عن قضايا بلادهم بجلاء وشموخ لا ينكره عاقل ولا يغفله ناظر، ناهيك بأنه قد لُقب بملك الشعراء مجاراة لأمير الشعراء أحمد شوقي. يضاف إلى ذلك لغته السلسة الواضحة البعيدة عن التكلف والتعقيد، مع الحفاظ على البنية الشكلية والدلالية للألفاظ في مواضعها ومواطنها من السياق بما يتماشى مع فلسفته الفكرية واللغوية في البناء المعماري النصي.

أما عن سؤال الدراسة فإنه يتجلى في عدد من الأسئلة نُجملها فيما يأتي: ما خصوصية طمس (الذات)[4] عند أحمد مطر؟ وما دوافع ذلك الطمس في شعره؟ وما أدلة ثبوت جبرية الطمس من حيث أفعال الإرادة الغائبة (السلبية) والحاضرة (الإيجابية)؟ وأخيرا ما مظاهر طمس الذات عنده؟

وللإجابة عن الأسئلة السابقة فإنه ينبغي علينا أن نسير في درب الإقناع عبر التحليل؛ فالإقناع يكمن في أن خصوصية الطمس وإيثارها على الغياب، وهذا يبرز في أنه أراد محو ذاته إرادة حرة دون غيابها؛ فالمحو يختلف اختلافا كليا عن الغياب؛ لأن الغياب يذهب بنا إلى عدم الحضور والابتعاد؛ أما الطمس فإنه يقودنا إلى الوجود لكنه وجود قد خفيت ملامحه؛ ومن ثم فـ"إن تجاوزَ الذات الشاعرة للآخر، من حيث هو كائن جماعي، لا شخصي، يعني نفيه عن عالمها، أو بتعبير أدق، نفيها هي نفسها، عن عالمه، وهو نفي يقتضي– بالضرورة نفيا زمانيا تتحول بموجبه إلى الحلم"[5] ولما كان الشاعر يعلم علم اليقين بوجود الآخر وإمكان الذوبان فيه؛ فإنه آثر ذلك الطمس بغية الهروب من الموبقات الظاهرة والباطنة التي ظهرت أمامه من جراء الاحتلالات الخارجية والداخلية، وأخص بالذكر الداخلية لأنها أقوى أثرا وأشد إيلاما من الاحتلالات الخارجية التي لا تُخفي أهدافَها عن أصحاب الأرض في أحايينَ كثيرةٍ.

وغني عن البيان أن شاعرنا لم يتخذ الصمت ملاذا وملجأ؛ فله من الأقوال ما يدعم توهجه السياسي، لكنه التوهج البركاني المتقد داخليا؛ فقد حاولوا طمسه قبل أن ينتوي ذلك في قصيدة (قطع علاقة):

وضعوا فوق فمي كلب حراسه

وبنوا للكبرياء

في دمي، سوقَ نِخاسه

وعلى صحوة عقلي

أمروا التخدير أن يسكب كاسه

ثم لما صِحتُ:

قد أغرقني فيض النجاسة

قيل لي:

لا تتدخل في السياسه[6]

وقد انبنت ملامح تلك الدراسةُ نتيجة تتبع الظواهر التي ارتسمت أفقيا ورأسيا في أعمال الشاعر؛ إذ نما طمس الذات في قصيدته التي نعى فيها خليله الفنان ناجي العلي، وقد أينعت ثمار ذلك الطمس في ديوان (إلى المشنوق أعلاه) في قصيدة (ما قبل البداية):

كنتُ في الرحم حزينا

دون أن أعرف للأحزان أدنى سبب

لم أكن أعرف جنسية أمي

لم أكن أعرف ديني

لم أكن أعرف أني عربي

آه لو كنت على علمٍ بأمري لقطعت حبل سِري

كنتُ نفَّستُ وبنفسي أمي

خوفَ أن تمخُض بي

خوف أن تقذف بي في الوطن المغترب

خوف أن تحبل من بعدي بغيري

ثم يغدون– دون ذنب–

غريبا في بلاد العرب[7]

ومن ثم فإنه– كما أرى– الطمس كائن لا محالة في شعره بأدلة ثبوتية.

أما عن المنهج المتبع في الدراسة فقد آثرت اتباع المنهج التحليلي وما يمتزج به من بنيات أسلوبية داعمة سيكون لها حظ كبير في بيان العلاقات بين مكونات النص من صوت وصورة وتراكيب وكذلك ما ننطوي عليه الدلالة من مستويات عدة بين صوتي وصرفي ونحوي (تركيبي) ودلالي.

وفيما يتعلق بالدراسات السابقة عن أحمد مطر؛ فقد تعددت وتنوعت بين (جمالية السخرية في شعر أحمد مطر – دراسة أسلوبية) للدكتورة بشرى عبد المجيد تاكفرست، كلية اللغة العربية مراكش، منشور بمجلة مداد الآداب، العدد الثاني عشر. وقد تعرضت فيه لبعض العتبات والعناوين ودراسة التناص وعلاقنة بالسخرية، وكذلك البنية الخاصة بالتراكيب.

وهناك دراسة بعنوان (السخرية الهادفة في شعر أحمد مطر) للأستاذ المساعد الدكتور حافظ كوزي عبد العال، كلية الآداب جامعة الكوفة، وتحدث فيه عن اختلاف السخرية عند أحمد مطر عن شعراء الجاهلية حتى العصر الحديث. كما أشار إلى بروز الذات في شعره وأثرها على توظيف السخرية بأنها تعبر عنه تعبيرا مباشرا عما يحيط به من تحولات وتغيرات.

وكذلك هناك دراسة بعنوان (التناص معيارا نقديا– شعر أحمد مطر أنموذجا) لأحمد عباس كامل الأزرقي، كلية الآداب، جامعة ذي قار، العراق، 2010، وعرض فيه التناص الخارجي والداخلي بأركانهما المختلفة بين الصورة والإيقاع، واستخدامه الذاكرة الإيقاعية تقنية من تقنيات التناص.

أضف إلى ذلك دراسة بعنوان: (شعرية الهجاء السياسي، دراسة في شعر أحمد مطر) لهشام حمد الكساسبة كلية الدراسات العليا بجامعة مؤتة، بالعراق، 2016. وفي تلك الدراسة تناول الباحث التكرار والتوازي والتناص والمفارقة وتحدث عن الانزياح والصورة الشعرية في شعر أحمد مطر، وأثر تلك الظواهر في تكوين الدلالة العامة في شعره. وهناك دراسات أخرى عديدة لأحمد مطر لكنها لم تتعرض لموضوع الدراسة التي بين أيدينا.

ومآل القول وغايته هو إنني لم أجد دراسة عن طمس الذات في شعره، ولعل تلك الدراسة ستفتح بابا حول تأصيل الطمس وآلياته بما يسردب الرؤى العميقة في الدراسات الأدبية والنقدية والبلاغية في الشعر العربي بعيدا عن العناوين والدراسات المأوفة، فما زال معين فكرنا لم ينضب ولن ينضب بمشيئة الله تعالى، ما دمنا نتعلم.

التعريف بالشاعر

أحمد مطر، شاعر عراقي الجنسية ولد في عام (1945 – ....) نمت شاعريته وهو في سن صغيرة في سن الرابعة عشرة من عمره كغيره من شعراء تلك الفترة في الوطن العربي، كتب في بدايته الشعر الرومانسي ، ثم تحول بعد ذلك إلى الشعر السياسي الذي يعبر عن حال وطنه وسائر الأوطان العربية.

مُنع من كتابة الشعر في العراق ففر هاربا إلى الكويت وكانت جريدة القبس هي متنفسه الشعري لكتابة لافتاته المتنوعة. وفي الجريدة ذاتها كان يعمل الفنان ناجي العلي رساما، فكان كل منهما يكمل الآخر هذا بقلمه وذاك بريشته ، وكان لاغتيال رفيقه أثر غائر في نفسه لم ينفك عنه ولا منه.

وفي عام 1986 انتقل إلى لندن متخذا منها وفيها ملاذا آمنا بعيدا عن ضوضاء السياسة العربية. ومازال يكتب في جريدة الراية القطرية بعض المقالات واللافتات التي تعبر بصدق عن فلسفته وهويته الذاتية في الحياة. ولما طبقت شهرته الآفاق بسبب شعره الهادف المصيب الغرض، فقد اتبعه من هم أنصار رأيه ورؤيته. ونجده يقول في قصيدة (سر المهنة):

اثنان في أوطاننا

يرتعدان خيفةً

من يقظة النائم:

اللص... والحاكم[8]

وبناء على معتقده الفكري والسياسي فقد وجد عدد من النقاد والشعراء الثوريين في العالم العربي والناقمين على الأنظمة، وجدوا ضالتهم ومبتغاهم في لافتات أحمد مطر؛ حتى إن منهم من يلقبه بملك الشعراء ويقولون: إن كان أحمد شوقي هو أمير الشعراء فأحمد مطر هو ملكه تعبيرا عن مكانته وقيمته التي احتلها في قلوب العرب أجمعين.

من أعماله الأدبية

هناك عدد من الدواويين الت يجمعت في المجموعة الشعرية من إصدار دار الحرية، بيروت لبنان، 2011 وهي دواويين: (لافتات)[9](1)1984- لافتات(2) 1987- لافتات (3) 1989- وهناك ديوان (الساعة 1989)- وديوان (إني المشنوق أعلاه 1989) وديوان(العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول- 1990) ثم ديوان لافتات(4) 1993- لافتات(5) 1994- ولافتات(6) 1997- ولافتات(7) 1998.

المبحث الأول: جبرية إرادة طمس الذات

في مستهل الحديث أود أن أشير إلى أن الشاعر قد غلب عليه القهر والجبر بغية طمس ذاته سواء أكان ذلك بمحض إرادته الحرة الإيجابية مفروضه عليه من ذاته أم بإرادة خارجية سلبية نابعة من واقعه السياسيى أو الاجتماعي أو الاقتصادي، كما أبتغي أن أدلل على قيمة المفارقة في بيان العتبات النصية وعلاقتها بحبرية الإرادة تلك الجبرية التي اتضحت ملامحها عبر الهذل تارة والسخرية تارة ثانية والجد تارة تارة ثالثة. ومن نافلة القول إن هذه الملامح قد نضجت نتيجة إحساس الشاعر بالتغيير الناشيء من قِبل الحكام، والتغيُّر النابع من لامبالاة المحكومين. وقد أشار د إحسان عباس إلى النتائج المتمخضة عن ذلك التطور والتغير بقوله:" ذلك لأن هذا الإحساس بالتغير والتطور هو الذي يلفت الذهن – أو ملكة النقد – إلى حدوث " مفارقة

" ما، ولابد لهذه المفارقة أول الأمر من أن تكون ساطعة متباعدة الطرفين، حتى تمكن النظر الذي لم يألفها قبلاً من رؤيتها بوضوح"[10]

وعطفا على ما سبق؛ فإن ذلك الإحساس هو الذي أدى إلى نمو الصراع بين الجبر والاختيار حول محور الإرادة لدى الشاعر.

فمما هو مألوف أن تكون الإرادة خادمة لبروز الذات وبيان قيمتها وقدرتها على التصدي لتقلبات الأمور وتحديات الحياة، أما أن تكون الإرادة لها دلائل تنم عن (طمس الذات)[11]؛ فإن ذلك سنراه جليا في شواهدنا الشعرية.

وبناء على ما سبق، فإن هناك نوعين من الإرادة الطامسة: إرادة سلبية مصدرها ما يحيط بالشاعر؛ إذ إنها كانت إيجابية ولكنها تحولت لأسباب مختلفة إلى نمط سلبي، كأن يكون أصل الصوت: نعم، وصداه يرد: لا. وهناك إرادة إيجابية ثابتة من قِبَل الشاعر تعبر عن رغبته في طمس ذاته ومحوها بأسباب مختلفة من محيط الأحداث، وفق ما تمليه عليه مخيلة الشاعر وقت تضفير عناصره المكونة ل(دلالة السياق)[12]ووفقا لما تمخضت عنها تجاربه في علاقته بنفسه وزمنه ومجتمعه.

وفي تلك العلاقة ينبغي أن نشير إلى دور المخيلة التي يبني عليها الشاعر فكره وإبداعه؛ فعندما يكتب الشاعر فإنه يستحضر نوعين من المخيلات كما ذكر د جابر عصفور في حديثه عن الثنائيات المتعددة في العالم الخيالي" المخيلة الاستحضارية والمخيلة الابتكارية، وعلى أساس الأولى يصبح (العالم الخيالي) عالما مرآويا، هو انعكاس لعالم من التجارب والأحداث الواقعية. وفي هذا العالم تبدو منطقة الكذب واهية. وعلى أساس من الثانية يصبح عالم الخيال عالما مغايرا للواقع(...) وهناك ما يشد هذا العالم إلى منطقة الصدق(...) والمخيلة الإبداعية لا تفترق في جوهرها عن المخيلة العلمية وإن عملها يقوم على التعقل والإرادة"[13] ومن ثم فإن تلك الإرادة وذلك التعقل هما ما دفعا أحمد مطر إلى بيان إرادته في طمس ذاته وفقا لمعايير عصره السياسية. فيقول في قصيدة (الصدي):

صرختُ: لا

من شدة الألم

لكن صدى صوتي

خاف من الموت

فارتدَّ لي: نعم[14]

إن إرادة المحو هنا (سلبية) كامنة في العناصر المحيطة بالشاعر، فليس هو من يريد الطمس بقدر ما يفعله المحيطون وتفعله المعوقات، حتى إن الطبيعة غيرت الإرادة الأولى الإيجابية التي عبر عنها الشاعر بالصراخ بأن قال: (لا). لكن الخوف هو الذي عكس تلك الإرادة وجعلها إرادة تغييب ودرس وإزالة أثر. فحول لفظة(لا) إلى (نعم).

إن المقطع السابق احتوى على عدد من الدلائل التي نكأت الجُرح وعمَّقت الألم، فها هو الشاعر بطبيعته يصرخ، وما أدراك ما الصراخ؟! فلا نصرخ إلا من شدة الألم أو الغضب أو الرفض وكلها عوامل مجتمعة في ذات الشاعر ونفسه، وقد استتبع هذا الصراخ قول: (لا) بشكل تلقائي. ثم ما لبثت تلك الإرادة الرافضة أن تحولت إلى قول: (نعم) وتلك مفارقة عظيمة زيَّن بها شاعرنا إرادته . فهي إرادة المضطر وليس الراغب. ناهيك بأن الشاعر قد وظف عددا من الجمل الفعلية في زمن الماضي منها: الفعل المتصل بضمير الرفع المتحرك (صرخ– تُ) تأكيدا على أنه صاحب الإرادة الحقيقي وصاحب الصوت العالي الرافض لكل ظلم، وتوظيف الزمن الماضي للدلالة على أن ما كان قد كان، ثم استتبع تلك الجملة بجملة فعلية أخرى في زمن الماضي (خاف من الموت) وحذف الفعل وجعله مقدرا (هو) لعدم قدرته على المواجهة جرَّاء تحوله من الحالة الإيجابية إلى الحالة السلبية، وهذا شيء طبيعي أن يخاف الإنسان من الموت، أما أن يخاف الصدى من الموت فهذا أمر مخيب للظنون والآمال. وكأنه انعكاس لموقف الإنسان. وهنا ظهر لنا جليا ما يُعرف بـ (أنسنة الطبيعة) لكن بشكلها السلبي.

أضف إلى ذلك حرف الاستدراك (لكن) الذي عبر به الشاعر عن المفاجاة التي ألمت به بأن الصدى خالفَ الصوت وتلك مفارقة جديدة تنم عما يكتنف القلوب من الخوف وقت الرفض والتمرد؛ فيتغير الكلام ويعود كل صوت إلى حنجرته. أما عن الفعل (ارتدَّ) فإن فيه من سرعة رد الفعل الآني غير القابل للانتظار وذلك بفعل حرف العطف (ف) مع وزن (افتعل – ارتدد) النام عن الإصرار والمبالغة في فعل الشيء ناهيك بصوت الدال المضعف الذي أحدث تكرارا مناسبا لحالة الصدى ورجوع الصوت.

وبالانتقال إلى شاهد آخر قد احتوى على تلك الإرادة الخارجية الراغبة في محو الشاعر بطمس ذاته أو إزالة أثره، فهو يحاول البقاء والاستمرار لكن بيئته المحيطة أو صدى نفسه يمنعه من ذلك،

فلنقرأ في قصيدة (بين الأطلال):

أضمُّ في القلب أحبائي أنا

والقلبُ أطلال

أخدعُني أقول: لا زالوا...

رجعَ الصدى يصفعني يقول: لا...زالوا

إن أول ما يلفت انتباهنا في هذا السياق هو العنوان أو عتبة القصيدة (بين الأطلال) فقد أقام الشاعر العتبة من الناحية الدلالية على حتمية وجبرية ما يستتبع الأطلال من فراق وغياب وذهاب أثر ، أما من الناحية اللغوية فقد بنى عتبته على شبه الجملة المنزوع المبتدأ المقدم وكأنه أراد أن يقول: (أحبائي بين الأطلال) أو قد يكون قد قصد تأخير المبتدأ (بين الأطلال أحبائي) وفي الحالتين فإنه أقام عتبته على دلالة موازية للمعنى الرائج في جنبات قصيدته؛ لأن الشاعر عندما يتحدث عن الأطلال فما من شك أن هناك فقدا وغيابا لا محالة. ولعلي أرى أن الشاعر قد بنى عتبته على شبه الجملة ليعمق لدى القاريء قيمة الطمس وغياب أثر هؤلاء الأحباء (أنا والقلب أطلال) فكان التصدير بظرف المكان المضاف (بين) ما يدل على الاختفاء والاندثار، وخاصة عندما يتبعها بالمضاف إليه الكلمة المُعرَّفة على صيغة الجمع (الأطلال) لتكثيف ذلك الفقد والطمس. والسؤال الذي يؤطر هذه الرؤية: ما العلاقة بين ذات الشاعر وأحبائه في هذا السياق؟!

والإجابة هنا قد أوضحها الشاعر وأبرز حفرياتِها في ذاته بأن قال: (أضمُّ في القلب أحبائي أنا، والقلب أطلال) فقد سحب الشاعر حالة فقد الأحباء على ذاته، فهو كذلك بين تلك الأطلال مُطمس، غائبٌ مندثرٌ، مختفٍ، فذلك هو النسق الذي يسير في دربه أحمد مطر في بنيته الشعرية وهو ما يعرف بتناسب الأنساق وفق مقتضيات السياق الشعري، فعلاقة الشاعر بأحبائه هي ذاتها علاقته بذاته، فكما يقول د كمال أبو ديب: هي (علاقة ثنائية معقدة)[15] يصر الشاعر على تكرارها مرات عدة مستدعيا الصورة الطللية القديمة المرتكنة إلى الصورة الحقيقية الكائنة الماثلة أمام الشاعر في وجود الطلل، أما هنا فالشاعر أحدث صراعا وتوترا بينه وبين الصدى أو لِنَقُل القدر الذي يخالف رغبته. وذلك الاستدعاء أو الربط بين القديم والجديد لا غنى عنه ولا يمكن إغفاله كما قال د محمد غنيمي هلال:" إن لدراسة النقد في الماضي آثارا بعيدة المدى في إدراكنا للنقد والأدب في الحاضر"[16]

وقد وجدنا ذلك (التكرار المفيد الناجح المرتبط بالمعنى العام الذي ينشده الشاعر)[17] في رجع صدى صوت الشاعر في قصيدة (الصدى) ، فكأن الصوت إرادة، ورجع الصوت إرادة أخرى مغايرة ، وبين هاتين الإرادتين لا يجد الشاعر ذاته، فيؤثر طمسها إلى حين عودة وجهته وتحديد ضالته.

أضف إلى ذلك أن الصدى كان له دور بارز وجلي لا يُنكر في القصيدة التي نحن بصدد دراستها الآن (بين الأطلال) إذ يقول:

أخدعُني أقول: لا زالوا...

رجع الصدى يصفعني يقول: لا...زالوا

فعلاقة صوت الشاعر بصداه علاقة عكسية (لازالوا– لا...زالوا) وذلك التقابل التركيبي البنائي بين الجملتين أحدث نوعا من (الانزياح)[18] الذي أسهم في تعميق دلالة الطمس، ولقد جعل الشاعر من صدى صوته قاضيا وحاكما يقضي بحكمه إذا ما تكشف له– للصدى– خداع الشاعر، فالشاعر صرَّح قائلا:

أخدعُني أقول : لا زالوا...

وحري بي هنا أن أدلل على كينونة جملة (أخدعُني) فهي جملة تتجذر فيها إرادة الشاعر في استلهام الحقيقة لا بالصدق إنما بالخداع، ثم لا يلبث الشاعر أن يسرد ما يريد قوله بأنهم (لا زالوا...) مردفا الجملة بثلاث نقاط تدل على حكاية كبيرة وقصة أثرت في ذاته، وقد يكون الشاعر قد حكى تلك الحكاية ولما انتهى منها (رجع الصدى يصفعني) وكأن الصدى أراد أن يوقع الشاعر في شر أقواله وأعماله، فرجع إليه بعقابه الآني بسب ذلك الخداع، صافعا إياه نافيا قوله بأن الحقيقة هي أنهم بالفعل قد : زالوا.

إن طمس (المكان)[19] عبر أطلاله، كذلك رحيل الأحباء، هو طمس ذات الشاعر، وهذا إن دل فيدل على (تضخم ذات الشاعر)[20]، فهو لا يريد المواجهة أو يمكننا الذهاب بالقول إنه سأم المواجهة، وقد أحبطته في غير موقع؛ لذلك كان صداه هو صوت الحقيقة الحقة.

ومن شواهد الإرادة السلبية لطمس الذات ما نجده في الشاهد الآتي من قصيدة (عقوبات شرعية):

بتر الوالي لساني

عندما غنيتُ شعري

دون أن أطلب ترخيصا بترديد الأغاني

بتر الوالي يدي لما رآني

في كتاباتي أرسل أغاني

إلى كل مكانِ

وضع الوالي على رجلي قيدا

إذ رآني

بين كل الناس أمشي

دون كفي ولساني

صامتا أشكو هواني

أمر الوالي بإعدامي

لأنني لم أصفق

-عندما مر-

ولم أهتف . .

ولم أبرح مكاني[21]

في الشاهد السابق تبدو لنا دلائل طمس الذات لدى الشاعر ولكن ليس هو الذي يطمسها بل الوالي . فالشاعر في أصل القصة المحكية كان له فعل إيجابي تجلى فيما يأتي: (غنيتُ شعري- أرسل كتاباتي إلى كل مكان – أمشي- أشكو) لكن تلك الفاعلية ذات الحراك النَّزِق لدى الشاعر تحوَّلت من إرادة إيجابية تريد الحياة والحركة، إلى إرادة سلبية مفعمة بكل وسائل طمس الذات والكيان؛ إذ نجد الوالي بتر لسانه وبتر يده وقيد حركته. ثم أجاد الشاعر في (مجاورة الأضداد)[22] بين (صامت-أشكو) فالصمت يعني الإحجام عن الكلام، أما الشكوى فتتضمن كلاما للتعبير عن محتواها وملابساتها، فكان لتوظيف المجاورة الضدية هنا دور جلي في الإبانة عن غياب الإرداة المحضة للشاعر، فهو يشكو لكن في ذاته ولذاته وبذاته، فكان الطمس هنا بارزا في الإذعان للقوة. كما كان توظيف اسم الفاعل (صامت) والجملة الفعلية المصدرة بالفعل (أشكو) لهما الدلالة على استمرار الحال سواء أكان ذلك في الصمت أم في الشكوى والكلام.

وفي النهاية ماذا بعد الصمت والجلوس والتقييد سوى الموت، لكن الوالي (رمز الظلم) أخذه بذنبه الذي لم يرتكبه لأنه أثناء مروره – الوالي- لم يهتف الشاعر ولم يصفق ولم يبرح مكانه. إن الإيديولوجيا هنا هي الحاكمة مع السلطة وفيهما تثمر المتعة كما قال (بارت) فيمارس الحاكم بالإيديولوجيا " متعة لا تُعدُّ لها متعة: إنه يُقصي ويُخصي ، ويتهم وينفذ حكم الإعدام، ويجعل من نفسه حارسا أمينا على رحم الكتابة، فلا يلد نصٌ إلا وللإيديولوجيا فيه/ ومنه نصيب"[23]

وبالانتقال إلى البناء الأسلوبي للأبيات السابقة نجد أن الشاعر عوَّل على تقنية التوازي الجزئي وقد تجلى ذلك في بدايات المقطعات:

(بتر الوالي لساني عندما غنيتُ شعري)

فعل ماضٍ+ فاعل+ مفعول به+ ضمير متصل مضاف إليه+ ظرف+ فعل ماضٍ+ ضمير متصل + مفعول به + ضمير متصل مضاف إليه)

(بتر الوالي يدي لما رآني في كتاباتي أرسل أغاني)

فعل ماضٍ+ فاعل+ مفعول به + (ي)ضمير متصل مضاف إليه+ ظرف+ فعل+ (ي)ضمير متصل مفعول به+ جار ومجرور + (ي) ضمير متصل مضاف إليه + فعل مضارع+ مفعول به.

(وضع الوالي على رجلي قيدا إذ رآني بين كل الناس أمشي)

فعل ماضٍ+ فاعل+ جار ومجرور+ (ي) ضمير متصل مضاف إليه+ مفعول به + ظرف+ فعل+ (ي)مفعول به +ظرف مكان+ مضاف إليه (نكرة – كل)+ مضاف إليه (معرفة– الناس)+ فعل مضارع

(أمر الوالي بإعدامي لأنني لم أصفق عندما مرّ)

فعل ماضٍ+ فاعل+ جار ومجرور+ (ي) ضمير متصل مضاف إليه+ حرف تعليل +حرف ناسخ+ نون الوقاية+ ضمير متصل اسم أن+ حرف جزم+ فعل مضارع مجزوم+ ظرف+ فعل ماضٍ

من الواضح في الأسطر السابقة أن الشاعر وظف الجملة الفعلية المكتملة الأركان في البدايات: السطر الاول والثاني والثالث والرابع؛ إذ حافظ على الأركان البنائية للجملة من فعل وفاعل ومفعول للدلالة على وضوح الفاعل وعدم اللبس في معرفته، كذلك بروز المفعول به لبيان ما تمخض عنه فعل الفاعل. ومن ثم حدث التوازي التام في الجزء الاول من الأبيات أما الجزء الثاني فقد تنوع البناء التركيبي للأسطر الشعرية وهذا ما جعل التوازي غير تام أو خلق توازيا ناقصا أو جزئيا.

وما يمكننا الارتكان عليه هنا هو أن الوالي (الذي يعد رمزا لكل ظالم في الحياة) هو المتسبب في تغيير مسار طمس الإرادة من الإرادة الإيجابية إلى الإرادة السلبية، بل السالبة لكل إرادة بما تضمنته من حواس وصولا إلى الإعدام، ولعل الإعدام فيه من الدلالة على محو الأثر بعد عين.

ومن الشواهد الأخرى الدالة على جبرية الإرادة الإيجابية لطمس الذات ما نجده في قصيدة (المتهم):

كنتُ أمشي في سلام

عزفا عن كل ما يخدش

إحساس النظام

لا أصيخُ السمع

لا أنظر

لا أبلع ريقي

لا أروم الكشف عن حزني

وعن شدة ضيقي

لا أميط الجفن عن دمعي

ولا أرمى قناع الابتسام

كنت أمشي... والسلام[24]

يبدو لنا من المقطع السابق أن الشاعر قد قرر بإرادته الحرة أن يطمس ذاته وأن يبتعد عن كل ما يؤذي نفسه، فها هو قد آثر لذة الصمت عن لذة الكلام ولذة الاستكانة عن لذة المبادرة، ومن ثم فَقَدَ فَقَدَ الشاعر (لذته)[25] في الحياة ورغم ذلك فإن النص لم يفقد (حرارته)[26] ولم ينقطع اتصاله بالمتلقي رغم موقف الشاعر من الكلام وموقفه من الحاكم بشكل خاص ومن السياسة بشكل عام.

بتتبعنا لموقف الشاعر في النص السابق نجده قد آثر الأفعال السلبية أي المسبوقة بحرف النفي (لا) فالنص من الناحية الشكلية سلبي لكن إرادة الشاعر في الطمس إيجابية. فقال (لا أصيخُ السمع- لا أنظر- لا أبلع ريقي- لا أروم الكشف عن حزني- لا أميط الجفن عن دمعي- ولا أرمى قناع الابتسام) إنما يمشي والسلام. فالسلامُ عند الشاعر كان عنوانا للموت، فما الذي يبقى من الإنسان الذي لا يسمع ولا ينظر ولا يبلع ريقه ولا يكشف عن حزنه ولا يبكي ولا يرمي قناع الابتسام (التصنع) إنه الموت كمدا.

فإذا كان الشاعر قد قرر ذلك الانعزال؛ فإنه قرار المضطر، قرار المغصوب، قرار الرافض فكم من جبل تعلوه الثلوج وفي باطنه بركان يموج.

ومن مظاهر البناء الأسلوبي المحكم في المقطع السابق هو أن الشاعر بدأ بـ (سلام) وانتهي بـ (السلام)، وذلك التأكيد يتمخض عنه مفارقة سياقية لا تتم عنها إلا مناسبة الكلمات للموقف. فالشاعر من شدة التزامه (كنت أمشي في سلام عزفا عن كل ما يخدش إحساس النظام) وتلك الصورة تنطوي على سخرية لاذعة، فقد شبه النظام بإنسان حيِيٍّ تجرحه الكلمات البسيطة بل إنه كالمرأة البضَّة البيضاء التي يظهر على جلدها أي علامة بفعل أي خدش عفوي. وهذا إن دل فيدل على هشاشة ذلك النظام وضعفه وليس العكس.

وفي هذا المقام حري بي أن أشير إلى أن شاعرنا استطاع أن يوائم بين اللفظ ومعناه، فتمكن من تحقيق نعوت المعاني الدال عليها الشعر وأن يجمع بينها " جماع الوصل ذلك بأن يكون المعنى مواجهاً للغرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب"[27].

ولنلحظ بداية المقطع ونهايته، وشتان هذا وذاك. رغم أنه من النظرة الأولى يبدو أن السطر الأخير هو نفسه السطر الأول (كنت أمشي في سلام—كنت أمشي... والسلام) فالأول دل على الرغبة المتأصلة الجادة عند الشاعر بتجنب كل ما يمكن أن يؤذيه، أما في السطر الاخير فإن الشاعر غمرته حالة من الامبالاة والرفض وعدم القدرة على البوح حتى إنه قال: والسلام. وهي كلمة من الكلمات الثقافية في الموروث العربي للدلالة على تغلغل الإحباط واليأس.

ومن شواهد جبرية الإرادة الإيجابية في طمس الذات ما نجده في قصيدة (شروط الاستيقاظ):

-أيقظوني عندما يملك الشعب زِمامهْ

عندما ينبسط العدل بلا حدٍّ أمامهْ

عندما ينطق بالحق ولا يخشى الملامةْ

عندما لا يستحي من لُبس ثوب الاستقامةْ

ويرى كل كنوز الأرض

لا تعدِلُ في الميزان مثقال كرامةْ

–سوف تستيقظ .. لكن

ما الذي يدعوك للنوم

إلى يوم القيامة.[28]

في الشاهد السابق امتزج الطمس بالغياب، فمن دلائل الطمس التي أرادها الشاعر أنه يطلب من المحيطين أن يتركوه في سباته العميق، فهو نوع من التوقف المؤقت عن الحياة، ثم جاءت لحظة تغييب الذات بأنه سوف يقضي وقتا لحين تحقق شروط الاستيقاظ.

إن ما يشد انتباهنا في الشاهد السابق أن الشاعر جعل (نصه مقروءا) كما ذكر بارت أن هدفه "توصيل رسالة محددة ودقيقة ونقلها، كما أنه يقتصر على وجود قاريء سلبي تقتصر مهمته على استقبال وإدراك الرسالة" [29] فالقاريء السلبي الذي لا ينفعل مع النص إنما هو بمثابة مستهلك للمعرفة لا منفعل بها أو معها، ومما أسس لهذا الرأي أن أحمد مطر يضع شروطا تعجيزية من أجل الاستيقاظ– وهو يعلم الاستحالة– وقد أصَّل تلك الشروط بتوظيفه (عندما) الزمنية المستقبلية؛ إذ تمحورت شروطه حول (عندما)(يملك الشعب زمامة– عندما ينبسط العدل– ينطق بالحق دون ملامة– لا يستحي من لُبس ثوب الاستقامة– يعلم ان كنوز الأرض لا تعدل مثقال ذرة كرامة)

إن ما يطلبه الشاعر هو الحق لا غيره والعدل لا بديل عنه والاستقامة بما تنطوي عليه من مكارم الأخلاق كما أنه يتناص بالإيجاب مع قوله تعالى " إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالْإِحْسَانِ وَإِيتَاءِ ذِي الْقُرْبَى وَيَنْهَى عَنِ الْفَحْشَاءِ وَالْمُنْكَرِ وَالْبَغْيِ يَعِظُكُمْ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ" [30]

فالشاعر يتناص مع النص القرآني ليؤكد ويثبت مطلبه ويعزز شروطه، ثم ما كان من محاوره– المُنتزع من ذاته– إلا أن قال ساخرا (ما الذي يدعوك للنوم إلى يوم القيامة؟!) فمهما طال نوم الشاعر فإن واقعه المرير الخانع لن يتغير حتى قيام الساعة.

لقد بدأ الشاعر مقطعته بأن جعل شرطه المستقبلي للاستيقاظ هو أن يمسك الشعب زمامه، ولعل هذا فيه من الإضمار المعنوي ما يبرز المعنى المادي ويجعله جليا؛ ففيه مناداة بأن الشعب هو الذي سيوقظ الشعراء، والشعب هو الحاكم والآمر الناهي لا غيره، فأيان يبعث هذا الشعب من سباته لا غفوته؟!. فالشاعر هنا يكلف الشعب –من وراء حجاب– للقيام بدوره الثوري بحثا عن حقه في العدل والعيش والحياة الكريمة.

ومن بين شواهد إرادة الطمس هي تلك المقدمات التي تبعث على الاختفاء، وإن وصل الأمر لإزهاق الروح والبعد عن محافل الناس واحتفالاتهم، فيقول في قصيدة (سيرة ذاتية):

منذ أن فرَّ زفيري

معربا عن ألمي

لم أذق طعم فمي

جالس في مأتمي

أتمنى أن أعزيني

وأخشى

أن يظنوا أنني لي أنتمي

عربيٌّ أنا في الجوهر

لكن مظهري

يحمل شكل الآدمي[31]

في الشاهد السابق تتقاطع الدلالات الخفية مع الدلالات الظاهرة؛ والدلالتان لاشك يهدفان إلى موافقته على الطمس والاستتار. فها هو يحاور نفسه بلسانه ويخشى من نفسه على نفسه؛ فمن بين دلالات الخفاء وإرادة الطمس بإرادته الحرة– وفقا لمتقضيات السياق السياسيى الحاكم فيقول: (وأخشى أن يظنوا أنني لي أنتمي)ويقول(عربي أنا في الجوهر) فتلك العبارات التي تكونت تراكيبها من جمل فعلية دالة على الاستمرار وديمومة القهر (أخشى– يظنوا– أنتمي) قد قابلتها جملة اسمية راسخة في الثبات؛ لأنها في معين ذات الشاعر ولا يمكن تحريكها (عربي أنا في الجوهر) فقد أوحت الجملة ببنيتها التركيبية من المبتدأ والخبر على ثبات الهوية، وقد عمق تلك الهوية التي يخشى إظهارها بأن قال – في الجوهر. فجعل هناك طبقة من الدلالة العميقة لعروبته خشية أن يوشي الواشون عنه للحكام. هذا من ناحية الدلالة الباطنة، وقد قابلتها تراكيب عدة أدلت بدلوها في خضم الدلالات الظاهرة وذلك بقوله مستدركا (لكن مظهري يحمل شكل الآدمي) فذلك الاستدراك كشف النقاب وأماط اللثام عن خشيته وخوفه من البطش الذس يحدق به.

ولنعد إلى السطرين الأول والثاني (منذ أن فر زفيري – معربا عن ألمي) فذلك الرابط الزمني (منذ) في دلالة البعد الزمني؛ أي أنه بلا نَفَس منذ فترة، ورغم فرار الزفير فإنه لم يترك الشاعر لحاله بل ظل معبرا عما يجتاح جنباته ويؤرق مضجعه حتى إنه قال (لم أذق طعم فمي) ولعل تلك الارتباطية بين الروح والجسد التي عبر عن كينونتها الشاعر بعدد من المتواليات الربطية (منذ أن فر– لكن مظهري) وكما قال (فان دايك) إن عطف النسق والجمل الظرفية يربطان وحدهما التراكيب لا أدوات الربط الفرعية من نحو ومع أن، إذا كان، إذن كان"[32] وبناء على ما سبق فإن الروابط كان لها دور قوي في تفعيل إرادة طمس الذات في إطار رغبة الشاعر الواضحة في ذلك وفقا لمنعرجات السياق.

وقد كان لتشكيلات الصورة في السطرين الأول والثاني دور في إثراء تجربة الشاعر في إرادته المحضة في الغياب بأن جعل الزفير قد فر، والزفير لا يهرب، لكنه شبهه بإنسان يفر وقت الخوف. ومما هو معلوم فإن الفرار لا يكون إلا في وقت الخوف والرهبة من الإصابة بأذى ما. وقد كان للضمائر المتصلة للمتكلم دور

بالغ في بيان تلك الإرادة المقهورة؛ بأن جعل ياء المتكلم ملتصقة بظاهر الشاعر وباطنه (زفيري– ألمي – فمي – مأتمي– أعزيني– – أنتمي– مظهري) فإن كان الزفير قد فر منه هاربا، فإن هناك ما يدل على ارتباط هويته بكل ما من شأنه أن يجعل حياته مستمره بعد ذهابه. وهنا يمكننا الذهاب بالقول إن الشاعر قد استبدل واختار من بين مفرداته وصوره لكي يذهب بتلك الاختيارات والاستبدلات، فالمبدع هنا– كما يقول د محمد عبد المطلب–:"عندما يعمد إلى خلق عمل فني فإنه يحدث خللا في قاعدة الاستبدال، بحيث يتصرف في هيكل الدلالة بما يخرج عن المألوف، فينتقل كلامه من الدائرة النفعية إلى الدائرة الجمالية"[33] وذلك الجمال هو الذي أحدث خلخلة وتوترا بين التراكيب والصور أفضى إلى حالة من الترقب المستمر والتشظي اللغوي والانفجار الانفعالي مع كل سطر شعري.

ومن شواهد جبرية الإرادة السالبة التي صبت في معين الطمس، الشاهد الآتي من قصيدة (العِلة):

قال لي الطبيب

خذ نفسا

فكدتُ من فرط اختناقي

بالأسى والقهر– أستجيب

لكنني

خشيتُ أن يلمحني الرقيب

وقال: مم تشتكي؟

أردتُ أن أجيب

لكنني

خشيتُ أن يسمعني الرقيب[34]

لا بد في الشاهد السابق أن نتوقف عند جملة (أردتُ أن أجيب) فتلك هي حقيقة الأمر لدى الشاعر فهو يريد أن يتكلم بل يصرخ ويذيع ويبوح بكل ما قد جثم على صدره، لكنه يعود أدراجه مرة أخرى بسبب الخشية والخوف . ولعلنا نلاحظ أنه كرر جملة (خشيتُ) مرتين دلالة على ترصد من يراقبونه من الرقباء ، ناهيك بالاستدراك الذي يجعله يغير دفة شعوره وكلامه (لكنني) تكررت كذلك مرتين لأن الموقف لم يتغير ولكننا في هذا السياق ينبغي أن نلتفت إلى التدرج الدلالي الذي بدأ من العبارة الأولى (فكدت من فرط اختناقي بالأسى والقهر– أستجيب) فالشاعر وظف فعل الشروع (كاد) دلالة على الاقتراب من فعل الشيء وهو النطق والحديث وقد دعم تلك الدلالة توظيفه حرف العطف (ف) في (فكدت – لكنني) وهو حرف موغل في سرعة ردة الفعل الآنية بغية الاستجابة، لكن ذلك لم يحدث. أما العبارة الثانية (أردت أن أجيب– لكنني) فقد حول الشاعر بوصلة الدلالة من الرغبة والاقتراب من التفوه في العبارة الأولى (فكدتُ) إلى فعل الإرادة ذاته (أردتُ)واصلا إياه بضمير الرفع المتحرك (تُ) للدلالة على الانفجار مما يعانيه؛ فقد اتخذ قرارا، لكنه عاد سيرته الأولى مرة أخرى إلى الاستدراك (لكنني) وهو استدراك من أجل الهروب.

وذلك التدرج –لاشك– قد خرج من (جانب نفسي)[35] ثم عاد إليه مرة أخرى؛ فالجانب الأول تجلى في رفض القهر والظلم ومن ثم قرر الشاعر الصراخ والتعبير عن مكنونات نفسه، أما العودة مرة أخرى فقد كانت لجانب نفسي كذلك وقد اتضح لنا في خشية الشاعر وخوفه من عصا الرقيب؛ لذلك كان الجانب النفسي هو المنبع والمصب في آن.

خلاصة القول في المبحث الأول:

لقد تبين لنا من خلال الشواهد المذكورة آنفا أن أحمد مطر كان مجبرا على طمس ذاته بمحض إرادته الحرة تارة؛ وبإرادة مجتمعه تارة أخرى، وفي الحالتين لا يريد أن يكون عنصرا غير فاعل في بيئته ومحيطه، وخاصة في محفل الشعراء أصحاب الكلمة التي هي في الأصل حمل وأمانة. وما من شك أن إرادة الطمس هذه استتبعت عددا من القضايا التي عرضناها منها: الرغبة في التغيير السياسي وعودة العدل، وأن يقوم الحكام بدورهم في الاقتصاص من الظالمين والمعتدين لا أن يكونوا هم سيفهم البتار، ومن بين تلك القضايا الموقف من الشعب الصامت الذي يرى نفسه مستعبدا، ورغم أن مقاليد الحكم الحقيقية في يده فإنه يخنع ويخضع.

فيه فمٌ من غير فمٌ

ولسان موثق لا يشتكي رغم الألم[36]

إن لغة الشاعر لغة سلسة عميقة موسيقية غلب عليها نشر الوعي أكثر من نشر الفلسفة اللغوية؛ فكانت اللغة بمثابة أداة الشاعر الفاعلة للوصول إلى دهاليز العقل العربي وإيقاظه من سلبيته ولامبالاته. فاللغة في صورتها الأولية تكون محايدة إخبارية فقط "لكن عندما يتم التعامل معها شعريا فإنها تصبح عنصرا جماليا مدهشا وعنصرا خلاقا أيضا تتمخض طوفانا إبداعيا بها ومن خلالها"[37] وذلك الإبداع ينتج عبر تلك الوشائج التي تنصهر من خلالها الكليات مع الأجزاء والألفاظ مع المعاني والحاضر مع الغائب.

وبناء على ما تقدم فقد استطاع شاعرنا أن يبين لنا ملامح إرادته الحرة عبر عدد من الأيقونات اللغوية منها السخرية تارة، والمواجهة تارة أخرى، وإعمال المنطق تارة ثالثة بغية التأثير في قلب المتلقي قبل عقله.

المبحث الثاني: مظاهر طمس الذات

غني عن الذكر والبيان أن لغة أحمد مطر قد استطاعت أن تفرق لنا بين إرادة الطمس من جهة، ومظاهر ذلك الطمس عبر عدد من القصائد وما تضمنته من أسطر شعرية من جهة أخرى، فكان لكل لغة فيهما نصيب وافر من التطبيقات.

فكما عرضنا في المبحث السابق جبرية إرداة طمس الذات؛ فإنه حري بنا أن نركز على مظاهر ذلك الطمس وملامحه التي بدت لنا في طيات القصائد، وإن كان من سبيل للحديث الآن عن اللغة فإنه ليس من قبيل الصدفة أن نتحدث عن شاعرية اللغة عند أحمد مطر، فنحن لا نتحدث عن اللغة الشعرية؛ لأن هذه تعني تخصيص مفردات وحقول دلالية للتصرف في السياق المراد الخوض فيه من خلال قضية من القضايا، أما اللغة الشاعرة فلن نجد تعريفا لها أفضل مما قاله الأستاذ العقاد في هذا الصدد بأن قال:" إنما نريد باللغة الشاعرة أنها لغة بُنيت على نسق الشعر في أصوله الفنية والموسيقية، فهي في جملتها فن منظوم منسق الأوزان والأصوات، لا تنفصل عن الشعر في كلام تألفت منه، ولو لم يكن من كلام الشعراء"[38] إذن؛ مفاد

القول هنا إننا أمام انسيابية لغوية جلية في لغة شاعرنا قلما نجدها وتؤثر فينا، حتى إننا قد نشعر أن اللغة كلها هكذا موسيقية مرنة هادفة لا تميل عن هدفها.

وما ذكرناه آنفا عن اللغة الشاعرة لا ينبغي أن يصرفنا عن اللغة الانفعالية تلك اللغة التي توحد العلاقة بين الأفكار وحساسية المتكلم تجاه موضوع ما، وذلك بأن تتخذ من الانفعال وسيلة للتعبير عما يجيش بالنفس من مظاهر الرضا أو التمرد أو السخرية وغيرها، ومن ثم "فالتعبير عن أي فكرة لا يخلو مطلقا من لون عاطفي، والسلم الانفعالي نفسه لا يحوي نغمة واحدة تخلو من العاطفة؛ إذ ليس هناك إلا عوطف يختلف بعضها عن بعض"[39]

ومما سبق تتضح لنا تلك العلاقة المتكاملة بين اللغة الشاعرة واللغة الانفعالية عند شاعرنا في توجيه انفعالاته ولغته نحو طمس ذاته من مواقف الحياة السياسية لإيثاره ذلك وفقا لمتطلبات الموقف والسياق الحاكم، ويعد ذلك نمطا من أنماط بينة الرفض.

ومن الشواهد التي تؤصل مظاهر طمس الذات عند شاعرنا ما يقوله في قصيدته الساخرة (أخطاء في النص):

فكرتُ بأن أكتب شعرا

هيأتُ لذلك أقلامي

ووضعتُ الأوراق أمامي

وحشدتُ جميع الآراء

ثم.. بكل رباطة جأشٍ

أودعتُ الصفحة إمضائي

وتركتُ الصفحة بيضاء[40]

من الوهلة الأولى، إذا نظرنا إلى بداية المقطع (فكرت بأن أكتب شعرا) ونهايته (وتركتُ الصفحة بيضاء) فإننا نجد أنفسنا أمام شاعر ساخر ليس بخائف، فبين الفكرة وبدايتها من ناحية وبين الرغبة ونهايتها يمكننا أن نلحظ تلك الرغبة الجامحة في محو أثره ومحو ذاته بل محو كل ما قد كتبه، لكن يكمن الذكاء ها هنا في أن أحمد مطر قد قال كل ما يريد بين دفتي البداية والنهاية، وقد أخرج مكنون ذاته الشاعرة وأفرغها بين قوسي مراده. ولنقرأ المقطع الآتي من القصيدة نفسها ما يدل على الطمس والإخفاء وإزالة الأثر بعد البيان، قوله:

راجعتُ النص بإمعان

فبدت لي عدة أخطاء

قمتُ بحكِ بياض الصفحة

واستغنيت عن الإمضاء[41]

ما من شك أن المفارقة[42] تبدو جلية هنا بين المكتوب وهو (اللاشيء) وبين الممحو وهو (الإمضاء). فمن المألوف والمعروف أن الإمضاء لا يكون إلا على شيء مكتوب مرئي منصوص عليه في سياق معين، أما أن يكون إمضاء من دون نص فتلك طبيعة المفارقة التي كثرما نجدها في شعر أحمد مطر؛ فهي مفارقة سياقية بين الظاهر والباطن، بين المرئي والخفي، بين المألوف وغير المألوف، وتزداد حدة المفارقة بزيادة التوتر القائم بين العناصر السابقة عبر التقنيات اللغوية والسياقية.

ولنلحظ في النص السابق بشقيه الأول والثاني كثافة التركيب والترابط الدلالي بين مكونات السياق عبر (الصوت والكلمة وتلك التراكيب النحوية)[43]، فقد أفرد الشاعر مكانا كبيرا وحيزا واسعا للتعبير عن ذاته بتوظيف الأفعال المتصلة بضمير الرفع المتحرك (ت) فكانت تسعة أفعال تجلت فيما يأتي: (فكرتُ- هيأتُ- وضعتُ- حشدتُ- أودعتُ- تركتُ- راجعتُ- قمتُ- استغنيتُ) ومقابل ذلك كان الفعل الماضي المتصل بتاء التأنيث (بدتْ) كان فعلا واحدا، ثم مقارنة تلك النسبة من الأفعال الماضية مع الأفعال المضارعة فنجد أن الفعل المضارع للمتكلم لم يأت إلا مرة واحدة في (أكتبُ). ولعل تلك النسبة، وهذا الإحصاء لفيه من الدلالة القاطعة على ثبوت الكتابة وحدوثها واستقرارها لدى كاتبنا سواء أكانت على الورق

أم عبر المخيلة الذهنية، كما أن وجود الفعل المضارع الدال على حدث الكتابة نفسها (أكتب) قد أنار الطريق لغيره من الكتاب والشعراء بأن ذلك هو الأصل والأساس حتى وإن غاب بعضهم كتابة أو وجودا لكن لن يُفنى أثره. وما من شك أن الفعل المضارع وتقزيمه وتوظيفه سياقيا في هذا الموضع بين تلك السيقان البارزة من الأفعال الماضية فيه نوع من أنواع الخلق الجديد"ويمثل التجدد والاستمرارية، بدورهما، فاعلية زمنية هي تجلي البدايات الجديدة، والخصب الجديد، والوعد في وسط العفاء والامحاء والبتر"[44] ومن ثم تجلت قيمة المفارقة هنا بين إثبات الكتابة ومحوها، لكن الشاعر فصل القول بأن قال :

قمتُ بحكِ بياض الصفحة واستغنيتُ عن الإمضاء

فالحكُ هدفه الطمس ومحو الآثار وليس الغياب، وهنا كان المحو في ذاته بمثابة حضور وفاعلية مطلقة بل وتحكُّم في كل الأحداث؛ لأنه يكتب وقتما يشاء ويطمس وقتما يشاء وتلك هي قيمة (البلاغة)[45] ومقصدها. وكما هو معلوم فإن الشاعر هو الكلمة فإن طُمست كلمته فهي إحالة إلى طمس الذات، لكن في فترة محددة وليس على الإطلاق.

ومما رسخ ذلك الطمس هو التحول الدلالي بالبنى التركيبية ونتائجها المنطقية؛ فالشاعر قد أحدث بتراكيبه الفعلية وترتيبها على النسق السابق من التفكير في أنه فكر وتهيأ وأعد وحشد، ثم في النهاية خالفت الدلالةُ النهائيةُ الدلالةَ التركيبيةَ الأولى، مما أحدث توترا واشتباكا بين التراكيب بعضها بعضا؛ ليكون في النهاية منتصرٌ واحد فقط، فكان المنتصر متمثلا في الدلالة النهائية بأن الشاعر محا توقيعه على ما لم يكتبه في الأصل، لكنه آثر توظيف لفظة (حك) بدلا من (مسح) لأنه لا يريد أن ينتفي أثره بل يريد الاستمرار لكن في الظل.

هذا ما يعرف بـ(النشاط اللغوي)[46] المتفاعل بين المتجاورات: بين النكرة والمعرفة، بين المحذوف والمذكور، بين الغائب والحاضر، وكل ما من شأنه أن يقوي الدلالة التي يبتغيها الشاعر في طبقات نصه.

ولنطالع مشهدا آخرَ من مشاهد المحو والطمس في قصيدة (المُنشق):

لم يعد عندي رفيق

رغم أن البلدة اكتظت بآلاف الرفاق

ولذا شكلتُ من نفسي حزبا

ثمَّ إنِّي

-مثل كل الناس-

أعلنتُ عن الحزب انشقاقي[47]

حري بنا في هذا المقام أن نطالع عتبة القصيدة المعنونة ب(المُنشق) فالعنوان جريء وفيه من الدلالة على القوة والتمرد وبسط الرأي وعدم الاستسلام، هذا في بداية الأمر، أما إذا توغلنا في الطبقات العميقة من هذه القصيدة فلسوف نجده يعلن إعلانا صريحا ساخرا عن انشقاقه عن نفسه، وتلك هي قمة التهكم من الوضع السياسي ووضع الأحزاب في بلده، فأراد الشاعر بتقنياته الأسلوبية أن يسخر من الوضع العام حتى إنه يسخر من نفسه، فما من شك أن تلك السخرية تصب في معين طمس الذات، والتحرج من أفاعيل عموم الناس فسحب حالته على الأحزاب وسحب حالة الأحزاب على نفسه.

لقد وظف الشاعر هنا مخيلته الابتكارية وعول على الصورة الذهنية الحاضرة في تلك الفترة مما خوَّل له حرية في الحركة التي يريد الدوران في فلكها. وكما قال د جابر عصفور" إن العوالم الابتكارية في الخيال تنطوي على حرية في الحركة، فضلا عن أنها تتيح للهدف الأخلاقي في الأدب مجالا أوسع من التحقق"[48] وذلك الهدف الأخلاقي هو ما كان يبحث عنه شاعرنا في ضرورة تخطي التفاصيل، والوقوف على أعتاب الوحدة بين أطياف الشعب.

وفي الشاهد السابق لعبت المفارقة اللفظية دورها الجلي في إحداث ذلك التوتر الدلالي بين تراكيب النص: اللفظية (لم يعد عندي رفيق- رغم أن البلدة اكتظت بآلاف الرفاق) فنجد ألفاظ: (رفيق)- (اكتظت- ب- الرفاق) فالفعل اكتظ يشع بالكثرة وكذلك (الرفاق) لفظة جمع لكلمة رفيق، فتلك المفارقة بين المفرد والجمع قد أحدثت اشتباكا دلاليا بين الألفاظ ومدلولاتها في إبراز موقف الشاعر القائم على الانعزال وقرار الابتعاد.

(وشكلتُ من نفسي حزبا – أعلنت عن حزبي انشقاقي) فنجد الفعلين المتصلين بضمير الرفع المتحرك (شكلتُ– أعلنتُ) فيهما ما يدل على قوة الإرادة في اتخاذ القرار وكذلك التراكيب السياقية كما قوله: (ثم إني– مثل كل الناس) فكان التركيب الاعتراضي الشكلي– هنا– بمثابة اعتراض معنوي على فكرة الانشقاقات التي كانت سائدة في تلك الفترة وعدم التوافق بين الأحزاب، أضف إلى ذلك أن التوظيف التركيبي (مثل كل الناس) لفيه من دلالة الرفض التي يجعله مرآةً في وجه هؤلاء المترددين أو المتآمرين.

إن سياقية الموقف هنا لعبت دورها الجاد عبر تقنية التجاور بين المتناقضات أو المتقابلات من ناحية اللفظ أو المعنى، كما أن أثر الشاعر يبدو جليا جلاء ناصعا في التحول عن (مركزية النص)[49] إلى فضاءات جديدة من خلالها يتحول الهامش إلى مركز، والمركز إلى هامش وهذا هو عين الإبداع.

ولننتقل إلى شاهد آخر يدل على عامل من العوامل التي دفعت الشاعر إلى طمس ذاته وهو عامل الوقت أو الزمن، فيقول في قصيدة (الساعة):

ماذا نملك

من لحظات العمر المضحك؟

ماذا نملك

العمر لبانٌ في حلق الساعة

والساعةُ غانيةٌ تعلك

تك.. تك

تك.. تك

تك

تِك![50]

إن العمر بالنسبة للشاعر ما هو إلا مأمور بفعل تلك الساعة التي تعلك الوقت علكا، كعلك غانية أو بائعة هوى. وتلك صورة رائعة أماط فيها الشاعر اللثام عن قضية فلسفية مفادها: إننا لا نملك من أنفسنا ولأنفسنا شيئا. ولسان حاله يقول: فلم نعاني؟!

ولعل الفضاء الكتابي الذي وظف فيه الشاعر صوت بندول الساعة المتحرك في اتجاه واحد فلا يقبل النظر إلى الوراء ولا يلتفت، بل إن ذلك البندول ماض نحو نهايتنا دون اكتراث.

ومن جميل الصور في المقطع السابق هو ارتباط الصوت بالصورة في (تك.. تك) التي تكررت مرتين على الوتيرة الشكلية نفسها في سطريين متتاليين، ثم أردفها الشاعر بصوت واحد وحركة واحدة بشكل رأسي، وكأن تلك التكة الأخيرة هي دقة النهاية والمآل، وبناء على قرار البندول فإن الشاعر سيذهب في طريق طمس ذاته واللاعودة سواء أكان راضيا أم مجبرا ومضطرا.

لقد رسم لنا الشاعر عبر مستويات الدلالة الأربعة المستوى الصوتي (تك) والصرفي (اسم الفاعل– غانية) وكذلك الفعل المضارع (نملك – تعلك) الذي يدل في أصل الحدث على الاستمرار والديمومة رسم صوتا مصورا، لكن الشاعر هنا جعل زمنه منتهيا معروف النهاية والمصير لأنه صدره باسم الاستفهام(ماذا) فكان الفعل (نملك) المكرر مرتين دالا على سلب الملكية بفعل اسم الاستفهام؛ لأن الذي يملك هو من يعلك . والتي تعلك هي تلك المرأة الغانية(الدنيا) التي لا ترقب في إنسان إلًّا ولا ذمة بل الجميع يمر عليها وبها إلى نفس المصير، وهي تظل مستمرة في افتراسها للإنسان.

أما عن المستوى الثالث فهو المستوى التركيبي النحوي الجلي في الاستفهام (ماذا نملك من لحظات العمر المضحك؟) فكانت الصفة هنا هي أيقونة السخرية ورمز الانتهاء وفي الوقت ذات بداية الانتهاء، ثم الجملة الاسمية (العمر لبانٌ في حلق الساعة) فكانت الجملة الاسمية الثابتة المستقرة الدلالة مناسبة مع استقرار اللبان في الحلق؛ فحمل التركيبان دلالة متناقضة تبعث على الحزن الذي يعانيه الشاعر رغم معرفة المسبقة بقيمة الحياة.

وننتهي إلى المستوى الدلالي الذي انصهرت فيه المستويات السابقة بأن تماهت كل العناصر في حركة بطيئة متتابعة منتظمة لا نقوى على إيقافها رغم قدرتنا على إيقاف البندول وإصمات الصوت لكن هيهات هيهات أن

يؤثر ذلك على إيقاف الوقت. وتلك هي فلسفة الشاعر في رغبته في طمس ذاته قبل أن يطمسه الوقت ويداهمه ويرديه صريع البندول صاحب الوجهة الواحدة والاتجاه الواحد الذاهب بلا عودة للخلف.

لقد استطاع أحمد مطر في المقطع السابق أن يلحق المعنى باللفظ دون سبق أحدهما على الآخر، وأن يوائم بين مختاراته اللفظية والمعنوية فصح فيه قول أبي هلال"وينبغى أن تجرى مع الكلام معارضة، فإذا مررت بلفظ حسن أخذت برقبته، أو معنى بديع تعلّقت بذيله، وتحذر أن يسبقك فإنه إن سبقك تعبت فى تتبّعه، ونصبت فى تطلّبه؛ ولعلك لا تلحقه على طول الطلب"[51] فاجتماع المستويات السابقة وتتابعها من دون تكلف أو لي عنق اللفظ على معناه؛ كل ذلك جعل المقطع الشعري سلسا مرنا فصيحا قريبا من القلوب والعقول. وإذا كان الجاحظ (ت255هـ) قد أشار في حديثه عن (أجود الشعر)[52] إلى قيمة حُسن تلاحم الأجزاء وتجاور الحروف في الشعر، وكأن البيت كله كلمة واحدة؛ ومن هذا المنطلق؛ فإنني أرى أن القصيدة السابقة – وغيرها من القصائد–كأنها كلها كلمة واحدة وقد صُبَّت صبًّا.

وها هو الشاعر في قصيدة (البلبل والوردة) ينفي ذاته ويمحو آثاره؛ لأنه غنَّى يوما ، فيقول:

شاعر كان هنا، يوما، فغنَّى

ثم أردتْه رَصاصاتُ الخفير

رفرف اللحن مع الرُّوح

وذابت قطرات الدم في مجرى الغدير

منذ ذاك اليوم

صارت القطرات تُجنى

والأغاني تطير[53]

يبدو لنا من النص السابق مدى تجرع الشاعر مرارة الظلم الناجم عن قول الحق، فقد اتخذ الشاعر من نفسه معادلا موضوعيا عبَّر به من خلاله عن قومية الشعراء ووطنيتهم في العراق وخارجه، إذ إنهم حَملة الكلمة

وأنصار القضية، ومن ثم كان تصدير السطر الشعري بلفظة (شاعر) لها من الدلالة ما يؤطر تلك القيمة وفي الوقت ذاته يضعهم تحت مقصلة الرقيب، ثم أردف بجملة (كان هنا، يوما) فكان ذلك للدلالة على الماضي المطلق، ولفظة (هنا) للدلالة على المكان العام، ولفظة (يوما) تصب في معين الإبهام. ولعلنا نلحظ ان الشاعر يؤثر الإضمار على الإظهار في السطر الأول، ثم كان التركيب في السطر الثاني المتكيء على الترتيب بـ(ثم) فكان حرف العطف الدال على الترتيب والتراخي فيه ما يدلل على معنى الإعداد والترقب والترصد، وما لبث أن ترصدته فوهة الخفير حتى أردته قتيلا في التو واللحظة، وقد لعب الجمع (طلقات) دوره الفاعل في القضاء التام على الشاعر. ثم أدخلنا الشاعر في عالم روحاني ملائكي بعد انتقال الروح إلى السماء (رفرفت الروح)و(ذابت قطرات الدم) فكان ذلك الجمع بحرف العطف (و) دالا على التلازم الواقع بين الحدثين رفرفة الروح وذوبان الدم. وما ينبغي أن نركز عليه هنا هو ذلك الفعل المتردد الأصوات بين الراء والفاء (رفرف) فيه من الموسيقى والحركة ما يعبر عن الارتقاء في هدوء إلى السموات العليا من حسن صنيع الشاعر؛ فهو يدافع عن قضية قومية، وقد سار في الوقت نفسه أن ذابت القطرات الطاهرة في الماء لتنتشر ذراتها في عروق الشاربين من هذا النهر.

ولننتقل إلى المآل الذي وصل إليه الشعراء من بعد ذلك اليوم فقد حدثت المفارقة بأن القتل صار مطلبا لكل من ينطق بالحق، فكلما غنَّى شاعر أتى ذلك الخفير حاصدا روحه بدم بارد، وكأنه صار ديدنا وعادة ، يتيعها ذوبان قطرات لا نهاية لها من الدم في الأنهار كافة، في الوقت الذي تتطاير فيه الأغاني (الرسائل المطوية) في كل مكان.

لقد استطاع شاعرنا أن يؤكد على أن اللغة نشاط فكري لا يعمل بمفرده بل بعلائق متزنة مع أنشطة أخرى، ناهيك بأنه يربط بين ثلاثة عوالم متواشجة العناصر تجلت في: عالمه الداخلي الشعوري، وعالمه الخارجي، الواقعي، وعالمه اللغوي الخاص الذي ينصهر مع العالمين الآخرين ويتمخض عن ذلك التماهي والانصهار موقف مصوُّر كأنك تراه، ويمكنه أن ينسحب على الماضي والحاضر والمستقبل. وهذه الرؤية تنطبق مع ما ذهب إليه ميشال زكريا بقوله إنه" في الواقع ومن منطلق المفهوم السيميولوجي ... بالإمكان الإقرار معنا بأن اللغة، من بين الإشارات الخارجية التي بإمكان الفكر أن يتجلى عبرها، هي التي تضمه عن كثب. ونعتقد

أيضا، بوجود مجال كبير للفكر يستحيل وجوده دون اللغة. وذلك لأن في محازاة اللغة الخارجية، توجد لغة داخلية"[54]

ويقول في قصيدة (الحل) التي تنطوي على مفارقة سياقية تصب في معين الطمس، وهدفها النهائي الخلاص والانتهاء:

أنا لوكنتُ رئيسا عربيا

لدعوتُ الرؤساء

ولألقيتُ خطابا موجزا

عما يعاني شعبُنا منه

وعن سر العناء

ولقاطعتُ جميع الأسئلة

وقرأتُ البسلمة

وعليهم وعلى نفسي قذفتُ القنبلة!

يبين لنا المقطع السابق الحل من وجهة نظر شاعرنا؛ فهو حلٌ كما أراه مفارقا يُجذر به أبعاد المشكلة، فهو غير راض عن نفسه كما أنه غير راض عن الحكام. وذلك المشهد يذكرنا بمذبحة القلعة ضد المماليك (وفقا لمقتضى السياق)[55]؛ إذن فنحن أمام تناص تاريخي بالسلب؛ ففي موقعة المماليك لم يُقتل الحاكم ، أما هنا فالشاعر يجمع نفسه بالحكام ويقرر الذهاب بلا عودة، ذهاب يريح به الآخرين ونفسه في الوقت ذاته.

لقد تجلت لنا حكمة الشاعر هنا في طلب الشهادة بأن يقرأ البسملة ثم يخلص البلاد من الحكام ومن نفسه، لكننا نرى أنه بدأ بهم أولا (وعليهم وعلى نفسي قذفتُ القنبلة) فالشاعر ستنتهي مكابداته بانتهاء هؤلاء الحكام.

لقد وظف الشاعر في المقطع السابق تقنينين أسلوبيتين هما: المفارقة السياقية والتناص التاريخي وقد لعبا دورا جليا في إبراز الدلالة الكامنة بين السطور . كما كان (للتقديم والتأخير دون مجازفة وتعقيد)[56] أثر قوي – في ترجمة (الإيحاء)[57] الكامن بين طيات المفردات والصور، وأثر في بيان قصدية الشاعر، كما وجدنا في تقديم الجار والمجرور (وعليهم وعليَّ قذفت القنبلة) وجعل التعليق بالفعل اللاحق(قذف) المتصل بضمير الرفع المتحرك (تُ) لتأكيد النية والقصد فيما اتخذه من قرار الخلاص والتخلص. وذلك وجدناه كذلك في تقديم ضمير المتكلم (أنا) في السطر الأول لتأكيد الفاعلية، لكن الشاعر آثر أن يصدر نفسه أولا في البداية (أنا لو كنت...) لأنه لا غيره يمكنه المضي قدما في تقديم الدعوة لهؤلاء الحكام، ثم كانت جملة (قذفت) في النهاية؛ لأنه كذلك لا غيره الذي سيقذف قنبلته، وفي النهاية بدأ بـ(عليهم) لأن الرؤساء بالنسبة للشاعر هم الظالمون أو لنقل أشد ظلما وجعل نفسه في المرتبة الثانية من الاستحقاق الفنائي؛ ليتأكد من فنائهم. فكأن الشاعر بمثابة القوسين الذيْن يقع بينهما الحدث بدايةً ونهايةً.

وبناء على ما تقدم ذكره فقد نجح أحمد مطر في التوفيق بين لغته من جهة، والانفعالات والعواطف التي تجول بخاطره وقلبه من جهة أخرى" أي أن الأشياء والكائنات المعروفة– أو بعبارة أدق– الكلمات التي تمثلها تغير من قيمتها، فهي تتداعى وتتآلف بأشكال تختلف عما هو معهود، وتتخذ أوضاعا مموسقة تتبادل الرنين والتناغم فيما بينها، وبهذا فإن عالم الشعر يعد شديد الشبه بعالم الأحلام"[58] وإن كان الشاعر لم يستطع في حياته وأمام أمِّ عينيه أن يحقق مأربه؛ فإن عالمه الشعري يعد مجالا خِصبا لنمو ثمار شعوره الداخلي.

وقد كان (للانزياح)[59] دوره الفاعل في طمس ذات الشاعر وذلك عبر الخروج من الصور المألوفة إلى صور غير مألوفة بالنسبة للمتلقي أو القاريء، فيقول في قصيدة (الخاسر):

عندما يلتحم العقرب بالعقرب

لا تُقتل إلا اللحظات

كما أقاما من حروب

ثم قاما، دونما جرح

وجيش الوقت مات![60]

تعد تلك المقطعة مقدمة للقصيدة التي تليها (صفقة مع الموت) وفيها– قصيدة الخاسر– يتخذ الشاعر من عقارب بالساعة بأنواعها المختلفة (عقرب الساعات وعقرب الدقائق وعقرب الثواني) سببا أصيلا في القتل، وهنا قد انزاح الشاعر من الصورة التقليدية للعقارب في كونها سببا في مرور الوقت بأن جعل التحامها ثلاثتها إيذانا بانطلاق حرب– فالحروب لا تحدث إلا فجأة لكن من خلال الاتفاق الإستراتيجي المسبق بين متخذي القرار، ومن ثم وقوع الموت. ومما هو مستقر وبائن أن الموت يكون بالدرجة الأولى لتلك اللحظات نظرا لمرورها وانتهائها ومن ثم تجثو العقارب من جديد تبحث عن ضحية جديدة من الثواني والدقائق والساعات لقتلها، وهناك تتواشج المفارقة السياقية مع الانزياح الاستعاري بأن جعل الشاعر تلك اللحظات تموت لكنها في الوقت ذاته من دون جرح، وكأن الحياة تبُعث فيها من جديد بقوة واقتدار، ويذيَّل الشاعر مقطعته بأن الذي يموت في النهاية هو الجيش لكنه جيش الوقت والزمن.

ويوضح الشاعر في موضع آخر سبب موت الجيش متحدثا عن الثواني والدقائق والساعات – في قصيدة (المواكب):

تُعبِّر الأرقام عن أفكارها

في سرها

تقول: مهما اختلفت سيماؤهم

واختلفت أسماؤهم

فسُمُّهم موحدٌ

وكلهم (عقارب)[61]

إن الشاعر استطاع أن يؤصل للصورة الذهنية للعقارب وسمها المميت من ناحية وبين عقارب الساعة من ناحية أخرى ساحبا تلك الصورة على الحكام باختلاف درجاتهم في موكب من المواكب التي تمر على عامة

الشعب وذلك عبر تغيير دفة الدلالات فجعل (الدلالة الهامشية مركزية والمركزية هامشية)[62] بواسطة تلك الإرادات المتقابلة التي يصارعها بين ذاته وبين الصدى، أضف إلى ذلك قدرته على التوظيف الرائع للألفاظ لإظهار ما استتر من دلالتها من خلال تقنية التركيز والتهميش الدلاليْن.

وبناء على ما قد تم عرضه؛ فقد استطاع الشاعر أن يؤطر لطمس الذات وانتهاك أثرها الوجودي بإحداث ذلك التوتر الدلالي بين مكونات الوقت وأدواته من ناحية وبين الأثر الواقع على اللحظات من ناحية ثانية، فاستطاع أن ينزاح بصورته من الصورة التقليدية للعقارب إلى صورة أخرى لها دلالة الانتصار والحياة والاستمرار من ناحية أخيرة. وفي النهاية فإن ذات الإنسان ما هي إلا حين من الدهر أو بعض من الوقت؛ فقتل الوقت هو نفسه قتل الإنسان.

وننتقل إلى شاهد آخر من شواهد الذات المطمسة عارية الملامح، تلك الذات التي تعيش في حال التوسط والـ (بينَ بين). لنقرأ من قصيدة (صفقة مع الموت):

أيها الموت انتظر

واصبر عليْ

فأنا لا وقتَ للموت لديْ

وأنا لا وقت للعيش لديْ

إنني بينكما أجهل عمري

إنني منذ الصبى

أجري وأجري

ثم أجري، ثم أجري

وخطى المخبر من خلفي

ومن بين يدي!

رحمة الله عليْ

إنني في وطني

ما دمتُ شيئا

فأنا لستُ بشيء![63]

هل هنالك شيء أشد مرارة من أن يقول الإنسان عن نفسه: أنا لستُ بشيءٍ؟

إن هذا المختتم للمقطع السابق قد نمَّ عن كثير من القضايا التي طالما أراد الشاعر أن يفصح عنها في غير قصيدة من قصائده، وهو إن كان قد عبر عن شعوره بأنماط شتى من السخرية الهادفة أحيانا والتهكمية في أحايين أخرى؛ فإنه هنا يزيح الستار عن قيمته الحقيقة في وطنه فهو ليس بشيء.

لقد بنى الشاعر مقطعته السابقة على عدد من الأعمدة التي شكلت معماريته النفسية والذهنية، من بينها: الصورة، والتقابل، والتكرار، والتناوب بين البِنى الفعلية والاسمية. وما من شك أن ذلك التنوع جعلنا نعيش في دهاليز الشاعر النفسية ومنعرجات رفضه، ومسبباته، ومعضلة تمرده على نفسه قبل المحيطين.

فالشاعر ابتدأ بالتركيب الإنشائي الندائي متخذا من الموت إنسانا قويا واقفا على باب رُوحِه وَشَفا نفْسِه، فيطلب من الموت راجيا أن ينتظر وأن يصبر ولا يتخذ قراره بالانقضاض عليه، ثم جاء الشاعر يحاور الموت ويناقشه بحوار أحادي الاتجاه وقد غلب عليه التردد وعدم الاستقرار، والتشتت وذلك عبر عدد من الجمل المتتابعة الألفاظ، المتقابلة المعنى في قوله:

فأنا لا وقتَ للموت لديْ

وأنا لا وقت للعيش لديْ

فقد بنى مقابلته الدلالية على الانتزاع والاستبدال، فذكر كلمة (الموت) في السطر الأول ثم جاء بلفظة العيش محلها في السطر الثاني، وفي الحالتين يقر ويثبت أنه لا وقت لديه للموت أو للعيش، ثم ردف ذلك بقوله:

إنني بينكما أجهل عمري

وتلك الفلسفة قد انبنت على صراع الشاعر مع ذاته، فكلماته تذهب سدى، ونصائحه تلقي بها الرياح إلى مكان سحيق. فذلك التوتر بين حياته وموته قد أرَّقه. ثم ها هو يستمر في حواره مع الموت بأنه منذ الصبى:

(أجري وأجري) (ثم أجري ثم أجري)

ولعلي أرى أن استبدال الشاعر (ثم) بـ (الواو) له من الدلالة على طبيعة المرحلة العمرية فهو في صباه كان يجري ويجري ودالالة على الاستمرار وعدم التوقف، أما مع وجود (ثم) فإن هناك ثمة متغير هنا وهو الفترة العمرية وقد يكون المتغير هنا هو العمر النفسي للشاعر، فلم يعد يقوى على الجري المستمر، بل لابد من توقف وتراخٍ لالتقاط الأنفاس أو لِنقُل الكلمات.

ومما يدل على ثبوت هذا الرأي دلاليا هو أن السطرين التاليين لسابقيهما قد حققا ذلك التناسب الدلالي بأن قال:

وخطى المخبر من خلفي

ومن بين يدي!

فكان السطر الأول هنا (وخطى المخبر من خلفي) متناسبا مع (أجري وأجري) وكان السطر الثاني (ومن بين يدي!) متناسبا مع (ثم أجري ثم أجري) ومن ثم فقد أحسن الشاعر توظيف التجاور والتناسب في بناء النتيجة على السبب. وكانت النتيجة المتمخضة عن وجود المخبر (من بين يدي) أن قال: ورحمة الله عليْ، فقد قُبض عليه من قبل تلك الأيادي والأقدام الملاحقة إياه. فكان المخبر هو الظل الدائم له في حياته بجميع مراحلها.

ثم يقر الشاعر بجملة اسمية مثبتة (إنني في وطني ما دمتُ شيئا) ثم يردفها بتوضيح وتفصيل يبعث على الضيق والتحسر (وأنا لستُ بشيء) فهذا الختام فيه من المرارة على قيمته في وطنه، فقد نفى عن نفسه (الشيئية) والسبب وراء ذلك: أنه في وطنه، وليس هذا فحسب، بل إنه ضرب موعدا مع طمس ذاته بقوله (وأنا لستُ بشيء) ولم يقل (وأنا لستُ شيئا)؛ لأنه أضاف حرف الجر الزائد (الباء) لعله يشعر بالقيمة المهدرة

في وطنه، فجعل من حرف (الباء) صدرا حديديا يحتمي به ويتزين به، ويتزيد في الوقت الذي طمست فيه روحه وذاته. أضف إلى ذلك أن الحرف والكلمة هما أداة الشاعر وعدته وعتاده في أي معركة.

وختاما فإن الفكرة التي أراد أن يبثها الشاعر في تضاعيف ذاته التي آثر طمسها، قوله في قصيدة (فبأي آلاء الشعوب تكذبان):

خُلق المواطن مجرما حتى يُدان

والحق ليس له لسان

والعزم ليس له يدان

والسيف يمسكه جبان

وبدمعنا ودمائنا سقط الكيان

فبأي آلاء الولاة تكذبان[64]

فإذا كانت المسئولية واقعة على عتق الحكام فإن اليأس واللامبالاة واقع على كاهل الشعوب، فالألسنة تنمو بالكلام، والحق يتطلب عزما ليكون له يدان، أما السيف فإنه في يد الضعيف لأنه يخشى المواجهة، والقوي كان ومازال يُخشى بطشه، فالبقاء للكلمة والكلمة هي الأقوى؛ لأن كلمة الحق لا تسقط بالتقادم.

خلاصة القول في المبحث الثاني:

لقد تبين لنا من خلال معالجة هذا المبحث أن الشاعر أشهر لنا مظاهر طمس الذات، وجعل من نفسه أداة وسببا لذلك الطمس تارة، كما جعل قاهري الكلمة ومراقبيها هم السبب الحقيقي وراء ذلك الطمس. ومهما كثرت الأسباب أو قلت فإن شاعرنا قد تعرض لذبذبة نفسية جعلته يلقي بزمام جَواده الشعري، وراح يبحث– عبر قريحته– عن شيء آخر يريح به ويستريح، ولم يجد شيئا أشد أثرا وأقوى إيلاما من طمس ذاته وتغييبها ومحاولة محو آثارها وكأن لسان حاله يقول: (كأنني لم أكن ولم تكونوا) راجيا أن يطوي حياته منكبا منعزلا على ذاته التي أبت الضيم وأنكرت الخداع وقاومت الفساد.

ومن نافلة القول في السياق ذاته إننا وجدنا اعتزاز الشاعر بنفسه رغم قراره الهادف إلى المحو الإزالة، فهو لم يستطع أن ينكر عشقه لوطنه وترابه، لكنه كان يرى دائما أن هنالك قصورا في مفردات المجتمع، وأن الشعب هو الذي يستسلم لنعرات حكامه، فهؤلاء –الحكام– أضعف من أن يقاوموا ثورات الشعوب.

ومما هو جدير بالذكر أن الوقت كان القاتل الحقيقي لذات الشاعر، ولكل نفس ترفض الاستسلام والخنوع، لكن هيهات هيهات مِن مقاومٍ للزمن مهما طال به الأمد وكان في واقعه عِتيّا.

خاتمة البحث ونتيجته

في نهاية ذلك المطاف البحثي الذي آثرتُ فيه البحث والتنقيب عن شاعر له خصوصية شعرية مستقلة عن غيره من الشعراء، فرغم ما يقال ويثار عن النزعة الذاتية وبروزها في شعر أحمد مطر فإنني توصلت في هذه الدراسة المعنونة ب(طمس الذات في شعر أحمد مطر) إلى عدد من النتائج التي كانت بمثابة إجابة عن أسئلة الدراسة، فكانت خصوصية الطمس مرورا بجبرية إرادة الشاعر وصولا إلى استجلاء مظاهر الطمس، لا شك أن كلها صبت في مَعين الطمس المستهدف لا الغياب الاضطراري ؛ ويمكن حصر نتائج الدراسة في النقاط الآتية:

- إن شعر أحمد مطر قد جاد لنا بعدد من الخصائص الأسلوبية التي اتسقت وموضوع الدراسة ما بين: التناص والتكرار والمفارقة والانزياح، وتلك هي أبرز الخصائص أو لنقل التقنيات التي وظفها شاعرنا، فكانت حينا تُوظف أحادية، وحينا آخر مزدوجة، وفي أحايين أخرى كان يجمع بين التقنيات الأسلوبية المختلفة وفق مقتضيات النص وبنيته المعمارية وهندسته الدلالية.
- استطاع الشاعر أن يعبر عن قضايا عصره بطريقة سلسة واضحة التفاصيل من دون إيهام ولا إبهام ولا تورية، فيمكنك قراءة الفترة السياسية والاجتماعية والاقتصادية في العراق وغيره من البلاد العربية في ثنايا قصائده وتضاعيف أعماله التي لم تبخل علينا بأدق التفاصيل؛ بدءا من الرقيب مرورا بذوي الحيثية الاجتماعية، وصولا إلى مخاطبة الحكام.
- تميزت لغة أحمد مطر بالبيانية الرصينة والفصاحة الحديثة، فلم نجد بين دفتي مجموعته الشعرية ما يذهب العقل أو يشيح بنا إلى طلاسم لغوية معقدة، بل كان لغتة الشعرية واضحة أيما وضوح.
- كانت الصورة التعبيرية لشاعر الدراسة متماهية العناصر ممتزجة التشكيلات، فأفاضت بلوحات شعرية ناطقة حينا، وصامتة حينا آخر، ووجدنا في إطار آخر تلك اللغة الغاضبة التي لا تبقي ولا تذر ولا تخشى في الحق لومة لائم.
- اعتمد شاعرنا على استدعاء بعض الصور القديمة مثل (بين الأطلال) وكذلك التناص الديني كما في (إن الإنسان لفي خسر)و(لا أقسم بهذا البلد)و(فبأي آلاء الشعوب تكذبان) لكنه قدمها في ثوب

جديد مما أحدث صراعا بين أدواته الشعرية (كلماته) وأدواته الفكرية (فلسفته) من جانب وبين الواقع من جانب آخر.

- فرقت الدراسة عبر الشواهد بين جبرية إرادة الطمس وفاعليته من طرف، ومظاهر الطمس ونتائجه من طرف آخر، فكانت الشواهد متغايرة وفق مقتضى الحال ولم نستعمل شاهدا مكررا لإيماننا بالاختلاف بينهما .
- نبعت فلسفة أحمد مطر من رؤيته النابعة من اقتناعه بكلمته؛ فقد هرول إلى طمس ذاته؛ لأن ذاته كائنة واضحة ماثلة مشرقة، فمهما طُمست فلن يزول أثرها بمرور الوقت ومهما خطت عليها أزمان، ومن ثم فقد كان طمس ذاته طريقا لبزوغها.

التوصيات

في نهاية هذه الدراسة يمكننا أن نرصد عددا من التوصيات التي قد يفيد منها وبها الباحثون والباحثات عند التصدي لدراسة شعر أحمد مطر ، فهناك بحر خضم من الدراسات التي يمكن أن يتصدى لها الباحثون عن الجديد والجدة الأسلوبية لجمل وعبارت شاعرنا، ومن بين تلك التوصيات:

- لابد من البحث والتنقيب عن دور الصمت لما له من دور جلي في إثراء تجربة الشاعر على المستويات الدلالية المختلفة.
- المفارقة السياقية ودورها في إبراز الدلالات الخفية.
- الطبقات اللغوية العميقة والسطحية، وأثرها في الكشف عن الاتجاه الوجداني.
- التناص بالسلب ودوره في تمركز الدلالة الهامشة.

الهوامش

[1] ابن منظور : لسان العرب، تحقيق نخبة من الأساتذة، دار المعارف، القاهرة، د.ت، ص 2704

[2] عبد القادر الرازي: مختارالصحاح، تحقيق: خليل بن مأمون شيحة، دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطبعة الخامسة، 2012، ص 354

[3] جبران مسعود: معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة السابعة، 1992، ص 370

[4] إن ذات الشاعر هي الشخصية وتتضمن، الذات الشاعرة المستلبة، والذات الفاقدة، وكذلك الذات المغتربة، والذات الفانية، والذات العاجزة، والذات القوية، والذات المتخطية، والذات المثال أي النموذج. غيثاء علي قادرة: الذات الشاعرة في شعر بشر بن أبي خازم، دار المنظومة، مجلد 45، عدد 545، أيلول، 2016، ص 30–35 بتصرف

[5] د عبد الواسع الحميري: الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1999، ص78

[6] أحمد مطر: المجموعة الشعرية، دار الحرية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2011، ص12

[7] السابق: ص 323

[8] السابق: ص 102

[9] لعلي أرى أن الشاعر قد اتخذ من (لافتات) عنوانا لعدد من دواوينه وعدد من مقالاته؛ لأنه لم يجد من يستمع إلى كلامه من أصحاب القرار فلجأ إلى رفع اللافتات بمعناها الرمزي ومضونها الكتابي الجريء، ومن ثم يكون قد حقق الغايتين (مناصرة قضايا وطنه، وقضية اغتيال صديقه ناجي العلي) في آن معا. وهذا يعد من جوانب تأثره بالحياة اللندنية عامة وبالأدب الإنجليزي خاصة . وعن علاقة العلم والأدب بعملية التأثير والتأثر يقول د شوقي ضيف:" إن العلم من السهل نقله ونقل قوانينه وقضاياه، أما الأدب فمن الصعب أن ينقل أو أن تفيد منه أمة إلا إذا وضحت بينها وبين الأمم التي تنقل عنها علاقات أدبية تساعد على النقل وأن تتبادل معها آدابها التي تعبر عن روحها وبيئتها ومزاجها وذوقها، إذ الآداب تخضع لهذه العناصر كلها خضوعا شديدا" د شوقي ضيف: الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية عشرة، 1999، ص23 ، والكلام السابق ينسحب على شاعر الدراسة الذي وجد ضالته المفقودة في حياته اللندنية مُؤْثِرا الابتعاد والانعزال عن كل ما يمت بصله لوطنه – إلا حبه الدفين في أعماقه مهما ابتعد عنه– فاكتسب علاقة جديدة بالعلم وكذلك بالأدب وهو حالٌّ في مكانه.

[10] د إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الرابعة، 1983، ص 14

[11] في هذا المقام الذي نتعرض فيه لقضية طمس الذات لابد أن نفرق بين الموقف الفني والموقف الحكمي في الشعر كما ذكر د عبد الله التطاوي؛ فالموقف الفني لا اختلاف عليه من حيث البنية شكلا وموضوعا وما يتمخض عنها من تفاصيل تصب في معين الإبداع الفني. أما الموقف الحكمي فإن الشاعر يحاول من خلاله استكناه حقائق الأشياء" ورصد خلاصة معارك الشاعر مع نفسه أو

زمنه أو مجتمعه، فهي تعكس بصدق خلاصة فكره، وصفوة فلسفنه إزاء ما يلتمسه في واقعه، أو يحاول التعرف عليه خارج إطار هذا الواقع، وفي كل الحالات هو يطلع علينا بمنطق الذات في إطار خبراتها المتعددة مع الطبيعة، أو المجتمع، أو المشكلات الميتافيزيقية التي تتراءى له في حديثه عن الدنيا أو القيم أو الغيبيات، وكلها تدور في إطار فكر الشاعر وخبرته التي يخلع عليها ذلك البعد الإنساني العام" د عبد الله التطاوي: الشاعر مفكرا، دار غريب، القاهرة، 1996، ص 292

[١٢] المقصود بالسياق هو مقام القول أو العناصر التي تفرض على الباث اتباعه أسلوبا وطريقة يمكن من خلالها ربط ما يبثه بالموقف الحاكم وقت التلقي. وهناك أنواع مختلفة للسياق منها اللغوي والثقافي والاجتماعي والعاطفي (الانفعالي) وهناك سياق الموقف أو المقام كما أشار د عيد بلبع " والحقيقة التي لا جدال فيها أن هناك (قدرا) من التداخل بين أنواع السياق... ويبقى السياق دالا متعدد الأوجه مستعصيا على الحصر، ينظر إليه الباحثون من منظور متوافق مع حقولهم المعرفية، من ناحية، ومتوافق مع النمط اللغوي الذي يبحثون في سياقه من ناحية أخرى" د عيد بلبع: السياق وتوجيه دلالة النص (مقدمة في نظرية البلاغة النبوية)، دار بلنسية، مصر، الطبعة الأولى، 2008، ص132–133 أما عن دلالة السياق فيقصد به" ما يتبين من المعاني على ما يقتضيه الغرض الذي تتابع الكلام لأجله" فهد بن شتوي بن عبد المعين الشتوي: دلالة السياق وأثرها في توجيه المتشابه اللفظي في قصة موسى–عليه السلام(دراسة نظرية تطبيقية) رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور محمد بن عمر بازمول، كلية الدعوة وأصول الدين/ قسم الكتاب والسنة، جامعة أم القرى، السعودية، 2005، ص29

[١٣] د جابر عصفور: قراءات في النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2002، ص106

[١٤] المجموعة الشعرية: ص14

[١٥] أشار د كمال أو ديب إلى قيمة الأنساق اللغوية وعلاقتها بالفكر الإنساني وما يتمخض عن تلك الثنائيات المسيطرة على ذات الشاعر فيقول" إن النسق يعاين من حيث هو عملية معقدة ثنائية، أي أنها في جذورها تنبع من تمايز ظواهر معينة في جسد النص أو الحكاية ثم تكرارها عدد من المرات، ثم انحلال هذه الظواهر واختفائها، بهذه الصفة يكتسب النسق طبيعة جدلية؛ إذ إن من الواضح التكرار ظاهرة نهائية لأن لا نهائيته تعني انتهاءه" د كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي (دراسة بنيوية في الشعر)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1984، ص109

[١٦] د محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر ، القاهرة، 1997، ص17

[١٧] يعد التكرار من التقنيات الأسلوبية الحديثة التي يلجأ إليها الشعراء للتأكيد على إلحاح فكرة أو قضية أو دلالة كامنة في أعماقه. لكن التكرار الذي نحدد بصدده هو التكرار المفيد الذي لا يمل منه القاريء. وقد أشارت إليه نازك الملائكة بقولها:" القاعدة الأولية في التكرار، إن اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام، وإلا كان لفظة متكلفة لا سبيل لقبولها" نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، الطبعة الثالثة، 1967 ص 231

[١٨] يقصد بالانزياح بمعناه الاصطلاحي " إما خروج عن الاستعمال المألوف للغة، وإما خروج عن النّظام اللغوي نفسه" د يوسف أبو العدوس: الأسلوبية (الرؤية والتطبيق) دار المسيرة، الأردن، الطبعة الأولى، 2002007، ص 180، وهو عند جان كوهين: "خطأ متعمد يُستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص" جان كوهين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار

توبقال، الدار البيضاء، المملكة المغربية، الطبعة الثانية، 2014، ص194. وقد أشار إليه د عدنان قاسم بقوله:"فهناك ،إذا، قاعدة تُخترق، ينتج عن ذلك الاختراق تحول في البنيات الشكلية ودلالتها الخارجية" د عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة،2001،ص 123

[١٩] يعد المكان هو أحد المكونات الأساسية في قصيدة أحمد مطر كما كان الأمر نفسه في القصيدة القديمة إذ إنه " في واقع الأمر، المكان في القصيدة الجاهلية هو واحد من أبطالها الرئيسيين(...) فهو إطار مفعم بالحياة، حيث كل شيء يحدث، وفي الوقت نفسه هو عنصر التماسك الرئيس لبنية القصيدة الشعرية" اقرأ لأسعد دوراكوفيتش، مقال: المكان بوصفه بطلا في القصيدة العربية القديمة، ترجمة، عبد الستار جبر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد (2/26) العدد(102) شتاء 2018 ص 413

[٢٠] إن تضخم ذات الشاعر ليس بالمصطلح الجديد فتلك كانت نظرة المتقدم للمتأخر من الشعراء والأدباء، ولعله يمكنني أن أدلل على وجهة نظري هذه هنا في هذا السياق بأن أحمد مطر شاعر لا يريد إلا الصواب، لكن الواقع له رأي آخر ، فعندما نقول إن ذات الأحباء هي ذات الشاعر فهذا ينطلق من أن الشاعر " كان كل عالمه يدور في فلك ذاته، ولا أدل على ذلك من صدى هذه الذات في كل الأغراض الشعرية... إن ذات الأعرابي المتقدم واضحة في كل معنى من معاني خطابه، إنها ذات تتعالى عن الزمان والمكان والقبيلة، وتتعالى أيضا عن اللاحق" د بثينة الجلاص (النص والقياس من اختلاف التفريغ إلى ائتلاف التأصيل) الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2017، ص 137

[٢١] المجموعة الشعرية: ص 15

[٢٢] ذكرها ثعلب بقوله:" وهو ذكر الشيء مع ما يعدم وجوده؛ كقوله تبارك وتعالى: " لا يموت فيها ولا يحيا ". وقال زهير في الفَزاريين:

هنيئاً لنعم السيدانِ وجدتما ... على كلِّ حالٍ من سحيلٍ ومبرمِ.

فالسحيلُ(الثوب لا يُبْرم غزله، لا يُفتل طاقين) ضد المبرم (القابل للفتل والفصل والبرم). وقال: فظلَّ قصيراً على قومه ... وظلَّ على الناس يوماً طويلاً" ثعلب: قواعد الشعر، تحقيق، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثانية، 1995، ص58 . وكان له رأي آخر في المطابق بأنه سلب الصفة عن الاسم "وهو تكرير اللفظة بمعنيين مختلفين، نحو قوله تعالى: " ويأتيه الموتُ من كلِّ مكانٍ، وما هو بميتٍ " " وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ". ص60

[٢٣] رولان بارت: لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ، سوريا، الطبعة الأولى، 1992 ص13

[٢٤] المجموعة الشعرية: ص56

[٢٥] في تفريقه بين اللذة والألم وعلاقتهما بالإحساس والصور والوجدان والانفعال يقول أ.أ. ريتشاردز "... فنحن نتحدث عن اللذة والألم بنفس الأسلوب كما لو كان كلاهما من نفس المرتبة، ولكننا لو أمعنا النظر وجدنا أن الألم الشائع في صورة مستقلة من الشعور تحدث بمفردها، بينما لا يبدو أن اللذة تحدث بمفردها؛ إذ يلوح أن اللذة هي طريقة حدوث الشيء أكثر من كونها ذاتها حدثا مستقلا يتم بمفرده في العقل، وليست لدينا لذات وإنما لدينا تجارب لذيذة من ضروب مختلفة: تجارب بصرية أو سمعية أو عضوية أو حركية

وما إلى ذلك" أ.أ. ريتشارذز: مباديء النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة د محمد مصطفى بدوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2005، ص 143

[٢٦] هذا المصطلح ذكره رولان بارت في كتابه لذة النص بقوله" إن حراراة النص (والتي من غيرها لا يوجد نص في النتيجة) ستكوّن إرادته في المتعة: هنا بالذات لأنه يفرط في الطلب ويتعدى الثغثغة، ويحاول أن يتجاوز النعوت، وأن يخرق سيطرتها، فهي أبواب اللغة التي ينفذ عبرها المتخيل والأيديولوجيا بدفق كبير" رولان بارت: لذة النص، ص 39

[٢٧] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مكتبة الجوائب ، قسطنطينة،تركيا، الطبعة الأولى، 1302هـ، ص 17

[٢٨] المجموعة الشعرية: ص225

[٢٩]د ميجان الرويلي ود سعد البازغي: دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء وبيروت) الطبعة الخامسة، 2007،ص 274

[٣٠] سورة النحل : الآية 90

[٣١] المجموعة الشعرية: ص225

[٣٢] فان دايك: النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي) ترجمة، عبد القدار قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، المغرب– بيروت لبنان) 2000، ص129

[٣٣] د محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، مكتب لبنان ناشرون، والشركة المصرية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى 1994، ص72

[٣٤] المجموعة الشعرية: ص52

[٣٥] يمكننا أن نجد تلك العلاقة بين علم النفس والأدب عند دكتور عز الدين إسماعيل الذي فسر القول في علاقة النقاد بعلم النفس فيقول:" أما الفائدة المحققة التي يمكن كسبها من نتائج التحليل النفسي ففائدة يحققها الناقد لا الفنان. وهو يحققها عندما يستفيد من تلك النتائج في إلقاء مزيد من الضوء على العمل الفني واستكشاف أبعاد التجربة أو التجارب التي يقدمها، وتفسير الدلالات المختلفة التي تكمن وراء الأعمال الفنية" د عز الدين إسماعيل: التفسير النفسي للأدب، دار غريب القاهرة، الطبعة الرابعة، 1984، ص17

[٣٦] المجموعة الشعرية: ص 183

[٣٧] محمد مراح: هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر (محمود درويش نموذجا) رسالة ماجستير إشراف أ.د عبد الوهاب ميراوي، كلية الآداب –اللغات والفنون، جامعة وهران، الجزائر، 2012–2013، ص28

[٣٨] العقاد: اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2013، ص11

[٣٩] جوزيف فندريس: اللغة، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014، ص 183

[٤٠]المجموعة الشعرية: ص 276

[٤١] السابق : الصفحة نفسها

[٤٢] هي "تقنية من تقنيات الخلق الخاص باللغة، وتعتمد، بوصفها تقنيةً شعرية – لغوية، على تشكيل خاص يفجّر في اللغة الشعرية كوامنها ؛ للتوصل إلى تشكيل يواجه الضرورة في الواقع، ويكشف عن زيف كثير من مسلّمات هذا الواقع ، فكلما نجح الشاعر في جعل أدائه الشعري خالقاً . ومن ثم فإن المفارقة تدعو القارئ بشكلٍ مُلحٍ إلى إعادة النظر والتفكير في بناء المعاني الخفية المسكوت عنها في الكلام، وقراءة ما بين السطور. إذ إن المفارقة داخلة في الصميم من رؤية المبدع وموقفه، وهي في المقام الأول منبنية على رؤية تأملية فلسفية للذات والوجود" د حسني عبد الجليل يوسف: المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ص 15. وما من شك ان المفارقة هي أساس من أسس حياتنا ولا مناص ولا مفر منها؛ فحياتنا مفعمة بالمفارقات سواء أشعرنا بها أم لم نشعر"وإذا كان عنصر المفارقة في واقع الحياة عنصراً سلبياً يودّ المرء لو يتخلص منه، فإن صورتها في مرآة الأدب تعد عنصراً جمالياً يرفد النص بفنيات عالية ويحافظ على توازن الفنان" د ناصر شبانة: المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت 2005، ص55.

[٤٣] أشار ستيفن أولمان إلى أن الصوت والكلمة والتراكيب النحوية هي الوحداث الثلاث للكلام المتصل ، وهذه الوحدات تدخل في النظام اللغوي الخاص بكل عضو من أعضاء الجماعة اللغوية بعد أن تُستخلص من أحداث كلامية لا حصر لها" ستيفن أولمان: دور الكلمة في اللغة، ترجمة د كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975، ص32

[٤٤] د كمال أبو ديب: الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986،ص60

[٤٥] ومما قيل في معنى البلاغة ومقصدها والغاية منها "جماع البلاغة التماس حسن الموقع، والمعرفة بساعات القول، وقلة الخرق بما التبس من المعاني أو غمض، وبما شرد عليك من اللفظ أو تعذر. وزين ذلك كله، وبهاؤه وحلاوته وسناؤه، أن تكون الشمائل موزونة، والألفاظ معدلة، واللهجة نقية. فإن جامع ذلك السن والسمت والجمال وطول الصمت، فقد تم كل التمام، وكمل كل الكمال" الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة السابعة، 1998، 88/1

[٤٦] وفي ذلك المنحى فإن " النشاط اللغوي لا ينقسم، فهو ينمو من باطنه أشبه بالشجرة، وإن هذا الباطن مستقر في الظاهر، وليس منفصلا عنه أو شاهدا عليه، وإننا لا نجاوز شيئا ولا نتخذه مجرد عماد أو تتميم، أو تقوية نستغني عنها في نهاية الأمر إذا قام البناء المفروض" د أحمد عبد السيد الصاوي: مفهوم المبالغة في الفكر النقدي والبلاغي، إسكندرية 2000 ، مصر، 1996، ص 128

[٤٧] المجموعة الشعرية: ص330

[٤٨] د جابر عصفور: قراءات في النقد الأدبي، ص107

[٤٩] ذهب د كمال أبو ديب إلى قضية المركز والهامش وقيمة التجاور في تحقيق دينامية النص الشعري واستمرار عطائه المتجدد، بقوله" انهيار المركز ليس حالة من حالات النص المفرد وحسب، بل حالة من حالات عمل الفنان كله. لم يعد للعمل أو الإنتاج مركز أو بؤرة يفيض منها، بل أصبحت سمة الإنتاج تنوعه وتناثره وتعدد أنماطه، ذلك لأن الرؤية والأيديولوجيا انهارتا وانهارت معهما الذات" د كمال أبو ديب: جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1997، ص31

[٥٠] المجموعة الشعرية: ص 316

[٥١] أبو هلال العسكري: الصناعتين، تحقيق د علي محمد البجاوي، د محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1419هـ، ص133

[٥٢] ومما قاله الجاحظ في قضية تنافر الألفاظ والحروف "وأجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه قد أفرغ واحدا، وسبك سبكا واحدا، فهو يجري على اللسان كما يجري الدهان(...)وكذلك حروف الكلام وأجزاء البيت من الشعر، تراها متفقة ملسا ولينة المعاطف سهلة، وتراها مختلفة متباينة، ومتنافرة مستكرهة، تشق على اللسان وتكده، والأخرى تراها سهلة لينة، ورطبة مواتية، سلسة النظام، خفيفة على اللسان، حتى كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وحتى كأن الكلمة بأسرها حرف واحد" الجاحظ: البيان والتبيين، 1/ 67 وورد النص السابق في باب نقد الشعر في (المصون في الأدب) مع اختلاف عن نص الجاحظ في بعض أجزاء الكلام (كما يجري فرس الرِّهان) وأضيفت عبارة (...وحتّى كأنّ الكلمة بأسرها حرفٌ واحد، لم يخف على من كان من أهله" أبو أحمد العسكري (ت382هـ): المصون في الأدب: تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة الكويت، الكويت، الطبعة الثانية، 1984، ص7

[٥٣] المجموعة الشعرية: ص 185

[٥٤] د ميشال زكريا: الألسنية (علم اللغة الحديث)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1985 ، ص 124

[٥٥] ما من شك أن مذبحة القلعة التي نصبها محمد علي للماليك في مصر عام 1811، لا تخفى على أحد. ومن هذا المنطلق فإن ما أود الذهاب إليه هنا دلائل استدعاء مذبحة المماليك في هذا السياق. فالشاعر هنا قال (دعوت الرؤساء) كما دعا محمد علي المماليك. كذلك قال الشاعر (لألقيت خطابا موجزا) وهو ما فعله محمد علي في أثناء تنصيب ابنه أحمد طوسون باشا قيادة الجيش الذاهب إلى الحجاز للقضاء على حركة محمد بن عبد الوهاب في نجد. ثم نأتي إلى القرينة الثالثة التي استدعت الحادثة بأن الجنود في القلعة قد أطلقوا –بغتة– وابلا من الرصاص على المماليك ومن فر منهم ذُبح على الفور، وهو الأمر نفسه الذي يريده الشاعر– مع تغيير الوسيلة والنهاية – فالشاعر يؤثر القنبلة. ولعل القرينة السالبة هنا أن الشاعر قرر أن ينضم إلى الرؤساء، لكن محمد علي لم يقتل نفسه مع المماليك. ومن ثم فتلك القرائن والأدلة جعلتني استدعي تلك الواقعة. يمكن الرجوع إلى آليات الاستدعاء للدكتور أحمد مجاهد:أشكال التناص الشعري، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2006، ص 15

[٥٦] رغم ما في التقديم والتأخير من دلالات مستحكمة في قيمة الدلالة وقوتها، فإن عبد القاهر الجرجاني له رأي آخر إذا كان في التقديم والتأخير مجازفة وتعقيد لا يعيبهما الشاعر، فلابد من توظيفهما بعناية، فيقول"ما كان من الكلام معقَّداً موضوعًا على التأويلات المتكلَّفة، فليس ذلك بكثرةٍ وزيادة في الإعراب، بل هو بأن يكون نَقْصاً له ونقضاً أولى، لأن الإعراب هو أن يُعرب المتكلم عما في نفسه ويبيّنه ويوضِّح الغرض ويكشفَ اللَّبْسَ، والواضعُ كلامه على المجازفة في التقديم والتأخير زائلٌ عن الإعراب، زائغٌ عن الصواب، متعرّض للتلبيس والتعمية، فكيف يكون ذلك كثرةً في الإعراب؟ إنما هو كثرة عناءٍ على من رام أن يردَّه إلى الإعراب، لا كثرة الإعراب" عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تعليق د محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة وجدة، الطبعة الأولى،1991، ص 73 ، ثم قال شيخ النقاد في دلائل الإعجاز عن محاسن التقديم والتأخير" هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية... ولا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطُف عندك، أنْ قِدَم فيه شيء، وحُوِّل اللفظ عن مكان إلى مكان" عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، علق عليه د محمود محمد شاكر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2000 ، ص106

[٥٧] ما من شك أن الإيحاء له أشكال متعددة وفق السياق الذي يرد فيه اللفظ بمدلوله ومعناه. ومن أشكال الإيحاء" فقد يكون إيحاء ذا طابع صوتي، وقد يرجع إلى استعمال مفردات خاصة في سياقات بعينها، وقد يعود إلى التركيب من خلال إحداث انزياح في العلاقة التركيبية بين الكلمات، بالحذف أو الزيادة او التقديم والتأخير، أو بإحداث علاقة بين كلمتين تبدوان غير متلائمتين، وهذا الشكل الأخير الذي تنشأ وفقه الاستعارة" د مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011، ص54

[٥٨] د صلاح فضل: النظرية البنائية في النقد الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2003، ص 232–233

[٥٩] إن وظيفة الانزياح هنا البحث عن الدلالة العميقة أو معنى المعنى والكشف عن الجانب الخفي من الدلالة ، وما من شك أن هذا الأمر ليس بالهين لأنه يتطلب قارئا مثقفا واعيا لديه القدرة على استكناه النص وكشف هويته الدلالية.

[٦٠] المجموعة الشعرية: ص317

[٦١]السابق: ص 318

[٦٢] أشار د إبراهيم أنيس إلى الدلالتين بأن قال: الدلالة المركزية هي التي يسجلها اللغوي في معجمه وقد تكون تلك الدلالة المركزية واضحة في كل أذهان الناس كما يمكن ان تكون مبهمة في أذهان بعضهم...أما الدلالة الهامشية فهي تلك الظلال التي تختلف باختلاف الأشخاص وتجاربهم وأمزجتهم وتراكيب أجسامهم وما ورثوه عن آبائهم وأجدادهم" د إبراهيم أنيس، دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1976 ص106–107 إن ما ذهب إليه د إبراهيم أنيس يكاد ينقض –من حيث قيمة المركز والهامش– ما ذهب إليه ابن جني في حديثه عن علاقة بداية القافية (المركز) بآخرها (الهامش)، فالشعراء يُجّلون النهاية أكثر من البداية ، أما الشعراء الحداثيون فإنهم يحاولون الاقتراب من رأي ابن جني في القافية، لكن الأمر هنا فيما يتعلق عندهم بالدلالة، فقال ابن جني:" ألا ترى أن العناية في الشعر إنما هي بالقوافي لأنها المقاطع، وفي السجع كمثل ذلك، نعم، وآخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها، والعناية بها أمسّ، والحشد عليها أوفى وأهم، وكذلك كلما تطرف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ومحافظة

على حكمه" ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة السادسة، 2018، 85\1 . إن ما أود الإشارة إليه في هذه المقارنة هو ذلك التطور الذي يمس الشعر وجنباته دائما مقارنة بالشعر القديم، فما كان مألوفا قديما صار مأفوفا حديثا، وما كان أصيلا صار ثانويا وهكذا وفق متطلبات الموقف والسياق.

[٦٣] المجموعة الشعرية: ص 92

[٦٤] السابق: ص48–49

المصادر والمراجع

أولا: المصادر

- أبو أحمد العسكري (الحسن بن عبد الله بن سعيد–ت382هـ):

1– المصون في الأدب: تحقيق عبد السلام محمد هارون، مطبعة الكويت، الطبعة الثانية، 1984.

- أحمد مطر: (الشاعر)

2– المجموعة الشعرية، دار الحرية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2011.

- ثعلب: (أبو العباس أحمد بن يحيى البغدادي النحوي–ت 291هـ)

3– قواعد الشعر، تحقيق، رمضان عبد التواب، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة الثانية، 1995.

- الجاحظ: (أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني– ت255هـ)

4– البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، الطبعة السابعة ، 1998.

- ابن جني: (أبو الفتح عثمان الموصلي النحوي –ت 392 هـ)

5– الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة السادسة، 2018.

- عبد القاهر الجرجاني: (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن – ت471هـ)

6– أسرار البلاغة، تعليق د محمود محمد شاكر، مطبعة المدني بالقاهرة وجدة، الطبعة الأولى،1991.

7– دلائل الإعجاز، علق عليه د محمود محمد شاكر، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2000 .

- عبد القادر الرازي: (أبو عبد الله محمد بن أبي بكر الرازي–ت 666هـ)

8– مختار الصحاح، تحقيق: خليل بن مأمون شيحة، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الخامسة، 2012.

- قدامة بن جعفر: (أبو الفرج بن قدامة بن زياد البغدادي– ت 337هـ)

9– نقد الشعر، مكتبة الجوائب ، قسطنطينة، تركيا، الطبعة الأولى، 1302هـ.

- ابن منظور: (أبو الفضل محمد بن مكرم جمال الدين الأنصاري– ت 711هـ)

10–لسان العرب، تحقيق نخبة من الأساتذة، دار المعارف، القاهرة، د.ت

- أبو هلال العسكري: (الحسن بن عبد الله بن سهل بن مهران– ت 395هـ)

11–الصناعتين، تحقيق د علي محمد البجاوي، د محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت، 1419هـ.

ثانيا: المراجع

أ- المراجع العربية

- د إبراهيم أنيس:

12- دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، الطبعة الثالثة، 1976

- د إحسان عباس:

13-تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت، الطبعة الرابعة، 1983.

- د أحمد عبد السيد الصاوي:

14- مفهوم المبالغة في الفكر النقدي والبلاغي، إسكندرية 2000 للطباعة والنشر، مصر، 1996.

- د أحمد مجاهد:

15- أشكال التناص الشعري، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2006.

- د بثينة الجلاص:

16-النص والقياس من اختلاف التفريغ إلى ائتلاف التأصيل،الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2017.

- د جابر عصفور:

17-قراءات في النقد الأدبي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 2002.

- جبران مسعود:

18-معجم الرائد، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة السابعة، 1992.

- د حسني عبد الجليل يوسف:

19- المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، د.ت.

- د شوقي ضيف:

20- الأدب العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية عشرة، 1999.

- د صلاح فضل:

21- النظرية البنائية في النقد الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2003.

- د عبد الله التطاوي:

22- الشاعر مفكرا، دار غريب، القاهرة، 1996.

- د عبد الواسع الحميري:

23- الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1999.

- د عدنان حسين قاسم:

24- الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة،2001د

- عز الدين إسماعيل:

25- التفسير النفسي للأدب، دار غريب القاهرة، الطبعة الرابعة، 1984.

- العقاد:

26- اللغة الشاعرة، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، 2013.

- د عيد بلبع:

27- السياق وتوجيه دلالة النص (مقدمة في نظرية البلاغة النبوية)، دار بلنسية، مصر، الطبعة الأولى، 2008.

- دكمال أبو ديب:

28- جدلية الخفاء والتجلي (دراسة بنيوية في الشعر)، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الثالثة، 1984.

29- جماليات التجاور أو تشابك الفضاءات الإبداعية، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1997.

30- الرؤى المقنعة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1986.

- د محمد عبد المطلب:

31- البلاغة والأسلوبية، مكتب لبنان ناشرون، والشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الطبعة الأولى 1994.

- د محمد غنيمي هلال:

32-النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر ، القاهرة، 1997.

- د مسعود بودوخة:

33-الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2011

- د ميجان الرويلي ود سعد البازغي:

34- دليل الناقد الادبي، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء وبيروت) الطبعة الخامسة، 2007.

- د ميشال زكريا:

35- الألسنية (علم اللغة الحديث)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الثانية، 1985.

- نازك الملائكة:

36- قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، الطبعة الثالثة، 1967.

- د ناصر شبانة:

37- المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، 2005.

ب-المراجع المترجمة

- أ.أ. ريتشارذز:

38- مباديء النقد الأدبي والعلم والشعر، ترجمة د محمد مصطفى بدوي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2005.

- جان كوهين:

39- بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الدار البيضاء، المملكة المغربية، الطبعة الثانية، 2014.

- جوزيف فندريس:

40- اللغة، ترجمة: عبد الحميد الدواخلي ومحمد القصاص، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2014.

- رولان بارت:

41- لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ، سوريا، الطبعة الأولى، 1992.

- ستيفن أولمان:

42- دور الكلمة في اللغة، ترجمة د كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، 1975.

- فان دايك:

43- النص والسياق (استقصاء البحث في الخطاب الدلالي والتداولي) ترجمة، عبد القدار قنيني، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء ، المغرب- بيروت لبنان) 2000.

ثالثا: الدوريات

- **أسعد دوراكوفيتش:**

44- المكان بوصفه بطلا في القصيدة العربية القديمة، ترجمة، عبد الستار جبر، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد (2/26) العدد(102) شتاء 2018 .

- **غيثاء علي قادرة:**

45- الذات الشاعرة في شعر بشر بن أبي خازم، دار المنظومة، مجلد 45، عدد 545، أيلول، 2016.

رابعا: الرسائل العلمية

- **فهد بن شتوي بن عبد المعين الشتوي:**

46- دلالة السياق وأثرها في توجيه المتشابه اللفظي في قصة موسى-عليه السلام(دراسة نظرية تطبيقية) رسالة ماجستير، إشراف الأستاذ الدكتور محمد بن عمر بازمول، كلية الدعوة وأصول الدين/ قسم الكتاب والسنة، جامعة أم القرى، السعودية، 2005.

- **محمد مراح:**

47- هندسة المعنى في الشعر العربي المعاصر (محمود درويش نموذجا) رسالة ماجستير، إشراف أ.د عبد الوهاب ميراوي، كلية الآداب (اللغات والفنون) جامعة وهران، الجزائر، 2013/2012.