

العدد التاسع والأربعون / أكتوبر / 2020

الصورة وتجليات الحداثة في شعر أحمد مطر

د. نجاح صالح عبد السلام عبد النبي

د. أحمد بلال الأمين محمد

المجلة الليبية العالمية



Global Libyan Journal

الصورة وتجليات الحداثة في شعر أحمد مطر

الملخص :

لاقت الصورة الشعرية الاهتمام الكبير عند دارسي الشعر العربي؛ فهي أداة الشاعر التي تحكم شخصيته الفنية في التعبير، كما تعدّ مقياساً فنياً للمبدع الذي أنتجها، وفي ظلّ تحديث الشعر العربيّ شهدت القصيدة تحوّلاً جذرياً على مستوى البناء الفنيّ؛ غيّر من مسار الشاعر نحو حرّية الإبداع المطلق والالتزام بحُبك علاقات متطورة بين عناصر إنتاج الخطاب الشعري، فكان الأسلوب التصويري من أبرز هذه العناصر الفاعلة التي أثّرت في الشعر دلاليًا وجماليًا، بعدما تحوّلت الصورة الشعرية عن التعبير التقريبيّ المباشر إلى تعبير إيحائيّ يؤمن بالذاتية و التجريد، ممّا يدفع إلى البحث عن دلالتها العميقة، والشاعر (أحمد مطر) لم يكن بدعًا من ذلك كلّ، ففي هذا البحث تسليطاً للضوء على ملامح الحداثة في شعره وتأثيرها في الصورة.

Abstract:

The poetic image has attracted great interest among students of Arabic poetry. It is the poet's tool that governs his artistic personality in expression, and it is also an artistic measure for the creator who produced it, and in the light of the modernization of Arabic poetry, the poem has undergone a radical transformation at the level of artistic construction. Change the poet's path towards the freedom of absolute creativity and commitment to love, developed relationships between the elements of poetic discourse production. The graphic style was one of the most prominent of these actors that affected poetry semantically and aesthetically, after the poetic image turned from direct declarative expression into a suggestive expression that believed in subjectivity and abstraction, which prompts the search for its deep significance, and the poet (Ahmed Matar) was not a heresy from all of that. In this research, he sheds light on the features of modernity in his poetry and their effect on the image.

المقدمة :

الشاعر فنانٌ يُعيد تشكيل الواقع وترسيمه؛ فيمزج في هذا التشكيل بين الجرأة والمغامرة، وبين معطيات بيئته وواقعه عن طريق آليات عديدة فرضتها قضية امتزاج الفنون بعضها ببعض، وامتزاجها أيضًا بالواقع.

لم يقف الشاعر المبدع إزاء الصورة موقف المقلد أو المحاكي، فهو بطبيعته المغامرة وروحه الجريئة يروم التجديد والانزياح عن المفهوم القديم للصورة المتمثل في كونها مبادئ وأفكار مُصاغة بطريقة تجذب القارئ وتستحوذ على اهتمامه، ويطعمها الشاعر بالتشبيهات والكنايات والاستعارات لتكون عاملاً من عوامل تحيّل هذه الصورة لدى القارئ، وتعينه على فهمها وتصورها كما يريد الشاعر.

يبد أن الشاعر الحديث والحداثي تجاوز هذا المفهوم للصورة، إلى مفهوم أو مفاهيم أكثر عمقاً وغموضاً وانزياحاً عن المفهوم العادي والمتوارث، متكئاً على خاصية الخلق الحداثي؛ فالحادثة بصفة عامة هي خلق لغوي، بل يمكن القول إنها إعادة خلق لعناصر العمل الأدبي من لغة وإيقاع وصورة مما يمنحها ثراءً لا محدوداً؛ حيث تظل هذه العناصر المزاحة ومضات تنطلق من العمل الفني تُوحى بتفسيرات آنية ومستقبلية للنص، تتوالد في خيال المتلقي مع تعدد القراءة.

وبما أن الحداثة عبارة عن خلقٍ أو انزياح فقد خلقت للصورة عدة مفاهيم، وانزاحت بها عن المألوف والموروث وسلكت بها عدة مسالك، ويرجع هذا إلى كون الصورة بنية مهمة من بنيات الإبداع الفني؛ وطاقة جمالية تشحن العمل الشعري وتملؤه بالأخيلة والأحاسيس والعواطف التي يتلقاها المتلقي فتمتلئ روحه بها، متنقلاً بين هذه الصور المتعددة الملونة المشهدة الدرامية، فينتقل من حقل لآخر، يغوص في غموضها كما يغوص المشاهد في لوحة سيربالية يحاول فك رموزها وسبر أغوار غموضها وإبهامها.

والصورة الشعرية عند شعراء الحداثة عامة هي صورةٌ مثيرةٌ تعمل على إثارة الدهشة لدى المتلقي لتدخله إلى المناخ العام للقصيدة بوصفها بنية مركزية أو نواة تتحرك حولها باقي العناصر؛ لتعمل على إظهار الصورة أو التشكيل الذي يطمح إليه المنشئ، والنص الشعري الحداثي محتشدٌ بالصور، مُفعمٌ بالروى التي تتفتق حسب الحالة الشعورية أو التجربة التي يعيشها المنشئ؛ وقد تجاوزت الصورة الشعرية لدى شعراء الحداثة كل ما هو تقليدي ومعروف ومُنجز، إلى تشكيلات صوريّة جديدة تتداخل فيها الاستعارات والتشبيهات حتى ليجد المتلقي صعوبة في معرفة طربي الصورة بسبب التفاعل العميق الذي يُحيي لدى المتلقي حاسة مجازية مختلفة، ورؤية بلاغية حداثية تناسب هذه الاستبدالات الاستعارية وغيرها.

انفتاح النص الحداثي هو انفتاح أيضاً للصورة الحداثية، حيث أنتج النص الحداثي عالماً واسعاً من الصور التي تنطلق وتدور

العدد التاسع والأربعون / أكتوبر / 2020

في فضاءات متعددة، يُطلقها هاجسٌ صغيرٌ كاممٌ في ذات الشاعر وروحه؛ ليتحول لهاجس كبير يُؤلف بين موجوداتٍ متضادة متنافسة تصدم المتلقي وتبعده عن الثقافة الجمالية المألوفة لديه، وتجمعه مع المنشئ بهذا الهاجس أو الموقف، فالصورة - في الغالب مرتبطة بالموقف - موقف الشاعر من الحياة، من الأحداث، من التجارب، وهي دليل على خبرته التراكمية ونظرته للأمور؛ ومن خلال هذا الموقف تنقل لنا الصورة مشهداً حياً، ممتلئاً بالمحسوسات، فلا مفر من استخدام العناصر الحسية في الصورة كونها تبعث الحياة والتعدد فيها؛ فهي تحمل داخل النص أبعاداً تظهر بعد ازدياد التأمل وتكرار القراءة، هذه الأبعاد المتعددة لا تأتي إلا عن طريق قدرة العمل الفني على الإيحاء والإشارة والارتكاز على دعائم اللغة والإيقاع وشيء من الغموض أيضاً، باعتباره يقدم لنا شيئاً ربما لا نتوقعه مرتبط بأحاسيسنا الداخلية؛ فيحفزنا غموض صورة الحادثة على استبطان هذه الأحاسيس وظهورها على السطح بطريقة قد تكون صادمة لنا كصدمة الصورة في شعر الحادثة.

إذن فصورة الحادثة تمتلك شحنات عدّة سخر لها المنشئ كل ما يستطيع من فنون، وحثّ المتلقي على إعمال ذهنه للولوج إليها، فالمنشئ حُرٌّ بما يمتلك من ذائقة وأرضية ثقافية فنية، وهو بالتالي يحفز شعور الحرية والانطلاق نحو الألا محدود عند المتلقي.

وقد يتبادر إلى الذهن أن حشد هذه الإمكانيات للصورة يتطلب إطناباً في الكلمات من قِبل الشاعر؛ ولكن ما يحدث على العكس من ذلك تماماً، فالشاعر قد يُمشهد الصورة ويمتجها ويملؤها بالرموز والحسيات والأساطير، ولكن بكلمات محدودة - في معظم الأحيان - يقول الناقد صلاح فضل عن الصورة: «تتميز الصورة بأن كلماتها محدودة، علاقة متبادلة بين أشياء مخلوقة، وإذا كان من الممكن لبعض هذه الكلمات أن تمس شعوراً ما؛ فإن الصورة تصبح أشد حساسية كلما تعلقت بشعور جوهري لدى الإنسان، تثير الخيال وتدفعه إلى تصورات عينية إلى درجة كبيرة من التركيب والتعقيد، تطلق الذهن نحو آفاق غلّيا من الحرية والتحديد والتماس المتعة القصوى في استخدام الملكات، تسمح بتواكب الإحساس، ويتجاوز عندها الشعور بالزمان والمكان؛ وكلما كانت فريدة غير مألوفة أصبحت أشدّ فعالية وقدرة على تعديد مسطحات العروض الذهنية، ليست الصورة مجرد نتيجة لحساسية الشاعر؛ بل هي القصيدة نفسها»⁽¹⁾.

وما القصيدة إلا حشدٌ من الصور والحيوات، أو هي صورة واحدة ممتدة ومتوالدة، مفردة ومركبة، تعبر وتنطلق من ذات الشاعر وتكاثف لتنهض بالسياق العام للنص، فهي جوهرٌ أساسي في تمييز العمل الفني عن غيره، وهي عنصرٌ انتقائيٌ انتقالي، انتقائي في مكوناته، انتقالي لأنها تنتقل برشاقة من لفظةٍ لأخرى دون أن يحس المتلقي بهذا الانتقال؛ فتارة كأنه داخل مشهد سينمائي، وتارة أخرى يستحضر له المنشئ رموزاً وأساطير، وتارة ثالثة تصل به الصورة إلى تراسل الحواس فيتذوق ويرى ويشتم ما تجيش به الصورة، ويصل المنشئ لقمة إبداعه حين يجمع تلك الجزئيات المهددة، والعناصر المتناقضة، ويعمل على تحفيز الخيال لدى

(1) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1998م، ص 239-240.

العدد التاسع والأربعون / أكتوبر / 2020

الأخر ويترك له رسم تلك الصورة في ذهنه، ويستمرُّ توليد الصورة فيستبعد ملامح وعناصر، ويدخل ملامح أخرى ليحقق مبادئ الانتقاء والانتقال الصوري والشعوري أيضاً.

مما سبق يتبين لنا أن الصورة الشعرية عالم لا محدود، مفتوح ولكن بلا فوضى وتخط، فهناك أساسيات تتعلق بقواعد اللغة، واستقامة التعبير، وبالجماليات الأدبية الأخرى من إيماءات ورموز وحسيات، غير أنها ليست قواعد جامدة، بل هي خاضعة لموهبة المنشئ الإبداعية القادرة على الخلق والإضافة والابتكار، وبالتالي فإن هذا الانفتاح يتيح للمنشئ والمتلقي والباحث أن يرسم الصورة التي يريد، وأن يصبغها بألوانه الخاصة وأن يخلطها بتجربته، ويمزجها بأحاسيسه ومشاعره، وهذا هو المعنى الحقيقي للانفتاح الصوري.

وعندما نتحدث عن شاعر العراق أحمد مطرفإننا نتحدث عن كل ذلك، حداثة الصورة وغناها وتنوعها، ومشهدتها بطرق عدة منها الطابع الدرامي المشهدي، واللقطة السينمائية ومنتجتها، كما تميز بلوحاته الساخرة، وكأنه فنان تشكيلي محترف.

أولاً: الكاميرا و المونتاج الشعري:

يعمل اشتغال الكاميرا الشعرية على دمج القصيدة ذات المساحة اللفظية مع مساحات أخرى أوسع خيالاً وحركية، ليحاول تحقيق هدف من أهداف المبدع الحدائي وهو ذوبان الحدود بين الفنون، كما يسهم أيضاً في تعزيز التلقي الذهني المتخيل ونقله للتلقي البصري المرئي، وبذلك تذهب القصيدة نحو استثمار طاقات السينما وآلياتها، تلك القصيدة التي تستعير تقنيات الفن السينمائي وآلياته، ولاسيما المونتاج والمشهد واللقطة وأسلوب العرض الصوري.

يقول أحمد مطر في قصيدته(قلم)2:

جس الطبيب خافقي

وقال لي

هل هنا موضع الألم؟

قلت له: نعم

فشق بالمشروط جيب معطفي

واخرج القلم3

الشاعر هنا لا يكتفي بالتقاط الصورة من الحياة أو الطبيعة أو المخيلة، بل يُعبئها بالمزيد من الرؤى الشعرية كي تكون جديدة بالمثل في حضرة الشعر العظيم، فكاميرته الشعرية لا تتوقف عن الرصد والتسجيل والتصوير والالتقاط والتمثيل في جهات الأرض

2. الأعمال الكاملة للشاعر أحمد مطر، دراسة وإعداد: مؤمن الحمدي، دار كنوز للنشر والتوزيع، ص:126.

3. نفسه، ص:126.

العدد التاسع والأربعون / أكتوبر / 2020

كلّها، فهو شاعر مهموم بالتشكيل في منظوره الجماليّ والثقافيّ على نحو عميق وأصيل وحيويّ، ولعلّ من أبرز مظاهر هذا المهّم عنده هو الاهتمام والعناية بالصورة وطريقة التقاطها ورسمها وبنائها المعماريّ، فتجاوز دورها الإلغاميّ المعروف في تراثنا الشعريّ والقائم على السماع والإصغاء والتأمل إلى الدور الممشهد، حين يخرّص النصّ القارئ على تشكيل الصورة الشعرية بصريّاً والتعامل مع النصّ بوصفه شاشة عرض لمصوّرات شعرية أكثر منه رسالة لغوية تعبيرية لتوصيل الفكرة.

يركز الشاعر كاميرته على يد الطبيب الفاحصة ثمّ تتعد شيئا فشيئا وباتساع عين الكاميرا يتسع المشهد لتنتقل الكاميرا مع يد الطبيب المسكّة بمشرط الجراح ، ليخرج سبب الألم، المشهد بسيط ومعقد في ذات الوقت، فيمارس الشاعر هذا الفن لأنّ السينما ليست حرفة فحسب، بل كلذة شخصية وهذا تماما ما نجده عند الشاعر، فهو كلما كان صادقا ومجنونا في شعره كان رائعا وقالت العرب قديما أفضل الشعر أكذبه تعبيرا عن الخيال بدون حدود عند الشاعر فالشعر ضرب من الجنون، وكذا هنا السينما الشعرية سينما مجنونة، فقد يضرب المخرج الشاعر بالقواعد عرض الحائط، والسينما الشعرية اتجاه مضاد للسينما المألوفة للمشاهد، فقد تحررت من قوالب الإبداع السينمائيّ المألوف.

ومن تقرب المكانية إلى تبعيدها ليتسع المشهد الجموع بدلاً عن فرد واحد، يقول مطر في قصيدته (الرحمة فوق القانون) 4:

ذات يوم

رقصَ الشعبُ وغيّ

واحتسى بحجته حتى الثمالة

إذ رأى أوّل حالة

تنعمُ البلدةُ فيها بالعدالة

زعموا أنّ فتى سبّ نعاله

فأحاله إلى القاضي

ولم يُعَدَم

بدعوى شتم أصحاب الجلالة⁵

لقطة الكاميرا هنا لقطة واسعة تصوّر حشداً بأكمله، يُشكّل هذا الحشد جوهر النصّ الشعريّ، إضافة إلى التشكيل المكانيّ المتمثّل في (الميدان)، فمنحت لقطة الكاميرا الواسعة الصورة حشداً مكانيّاً، ولكنّه حشد جامد وساكن، تلاشى مع تقنية (الFLASH باك) التي يلجأ إليها الشاعر لتعريف المتلقّي سبب الاحتشاد والرقص، وهو نوع من الكوميديا السوداء، وسخرية مُرّة من سبب الاحتشاد والبهجة، فهو شابّ عفا عنه القاضي لعدم ثبوت تهمة سبّ صاحب الجلالة، وقد انفتحت قصيدة الحداثة على الصورة الشعرية وعلى فضائها، فهي تبدأ من هاجس صغير في ذات المتلقّي، ثمّ تنتقل إلى تأمل محيطه، وتتخذ السمات التجريبيّ الذي يؤالف بين موجودات متناكرة، ويُعطي صوراً صادقة لذوق المتلقّي والثقافة الجماليّة التي ضدها، وتقنية الكاميرا هي نوع من تجميع الصور وتوليفها وربما منتجتها أيضاً.

⁴ الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص 356.

⁵ نفسه، ص 356، 357.

العدد التاسع والأربعون / أكتوبر / 2020

كاميرا أحمد مطر لا تكفّ عن الحركة والالتقاط ضمن الحشود، وبساطتها إلى من يمتلكون المال ويشترون الدم فتصور لنا الكاميرا المتخيلة بيئة صحراوية قاسية قاحلة، وبدل البناء يُغري أهلها بتوافه الهدايا:

مفازة قاحلة تلوح فيها بئر

من حولها مضارب

يفيق فيها السكر

ويستغيث العهر مما ناله

في جوفها من عهر

وينبأ بدور في تناقل

شيء قبيح القصر⁶

الكاميرا تدور في مكان بلغ منه الفقر والجهل مبلغاً استغاث هذا الجهل ممّا هو فيه، وهنا امتلك النصّ عنصري الوحدة والكثافة، "إذ هناك قوّة فوضى مدّرة وقوّة تنظيم؛ ومن اتحاد هاتين الوتين المتضادتين تنشأ حيوية القصيدة، أو كما يقول أنس الحاج: إنّه من الوحدة بين النقيضين تنفجر ديناميّة قصيدة النثر الخاصّة"⁷.

والنصّ من حيث تتبّع نجد أنّه جمع بين النقيضين في الفقر والغنى، فيواصل الشاعر تجواله بكاميرته قائلاً:

يوزع الساعات والأقلام

على دُمى الإعلام

علة زناة الفكر

على حوّة الشعر

...

من هو ذا؟

هذا طويل العمر⁸

نبتت الصورة التي نقلها لنا الشاعر من واقعه وممّا يراه؛ وهي في الواقع ليست صورة مجازية بالمعنى الحقيقي للمجاز، فهي أقرب للواقع وكأنّها نقل حيّ بكاميرا حقيقية، فكان لها دلالتها على التمثيل الذهني للمعنى، الصورة في النصّ السابق، هي محاكاة حقيقية للواقع، وحامل الكاميرا يسأل في النهاية فيجيب: هذا طويل العمر.

ومن التقريب والتبعية إلى حركة للكاميرا، وكأنّ الشاعر يمارس عملية المونتاج ليعطي تسارعاً للقطانه، يقوا أحمد مطر في قصيدته (المتكلم)⁹:

ألقيت خطاباً في النادي

⁶ الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص 632.

⁷ الإيهام في شعر الحدائث، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، د. عبد الرحمن القعود، دار المعرفة، 2002م، ص 162، 163.

⁸ الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص 632.

⁹ الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص 240.

العدد التاسع والأربعون / أكتوبر / 2020

وتلوت قصائد في المقهى

ونقدت السلطة في المقهى

هل تحسب أنا لا نعلم؟¹⁰

الحركة السريعة والمونتاج من التمهيد لمحاكمة (المتكلم) وكأنها شاهد حي على زيفه وشعاراته الجوفاء؛ وبعد هذه الحركة السريعة للكاميرا، يوجهها إليه قائلا:

في يوم كذا

حاورت مديعاً غريباً

وعرضت بتصريح مُبهم

لغباوة قائدنا الملهم¹¹

ويستمرّ الشاعر في تتابع اللقطات:

في يوم كذا

جارك سلّم

فصرخت به: أيّ سلام

وكلانا يا هذا نعش

ينتقل في بلد مأمّم؟¹²

الكاميرا تُسرّع، ولكنها أيضاً ثابتة على مشهد ثابت، تُسرّع بتسارع أسئلة المحقّق (يد السلطة الكاتمة لحرية التعبير)، وثابتة بثبوت المحقّق معه الذي حاول خرق جدار الصمت "إنّما الحاجة إلى التعبير عن العلاقة بين الأشياء، ثمّ بين الأشياء والمشاعر... التي تتطلب ميل الكلمات للانتظام في أنماط، إنّ الصورة لا تتبع من ... (الفراغ) وهي من الناحية الفنيّة مكتملة جماليّاً، وكان من الضروريّ بذل عمل كبير لإنتاج الصورة المشهورة"¹³.

وفي النصّ تراكم صوريّ من جهة وفيه أيضاً صورة ثابتة، وكأنّ كاميرا الشاعر ترجع للماضي وتثبت في الحاضر، ويمارس المنيشئ في ذات الوقت مونتاجه الخاص في تحيّر اللقطات، وإثبات بعضها وإلغاء البعض الآخر، حيث تُعدّ هذه التقنية وسيلة لتقليل السرد داخل النصّ، وهي تقوم على حركة الصورة وتركيبها وتنسيقها، وهذا ما رأيناه في النصّ السابق.

الطابع الدراميّ في نصوص مطر:

يُعدّ الطابع الدراميّ في الشعر الحدائريّ نوعاً من مواكبة تطوّر البشريّة، وتعدّد مشكلاتها؛ كما أنّه ترسيخ للتماهي الحاصل بين الأجناس الأدبيّة، وهو أيضاً تعدديّة صوتيّة بصوريّة ينقل الشاعر من الأحاديّة إلى المشاركة؛ فلم يعد المنيشئ يقف وحيداً معزولاً عن

¹⁰ نفسه.

¹¹ نفسه.

¹² الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص 240، 241.

¹³ سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، ت: أحمد نصيف الجنابي، مالك سليمان حسن، مراجعة: د. عنان غزوان، دار الرشيد، ص 29.

العدد التاسع والأربعون / أكتوبر / 2020

بقية الذوات الأخرى، ولم تعد القصيدة تعبّر عن ذاته وتجاربه فقط؛ بل أصبحت - من خلا الحوارات والترجيع الداخلي - تُتيح للمُنشئ مساحات كبيرة من الإبداع، والتشكيل الفني الجديد.

استقى المُنشئ هذه الفنون الدرامية كالقصة والحوار والمونتاج وتعدّد الأصوات من السينما والتلفزيون، واستخدمها في أعماله لاغياً هذه الحدود التي كانت تفصل بين الفنون.

والدراما شكل من أشكال التداخل الأجناسي بين الفنون الأدبية والإبداعية، ومن هنا فإن طبيعة الدراما وفهم مبادئها وتقنياتها الأساسية والقدرة على التفكير بها والحديث عنها من الناحية النقدية هو ضرورة ملحة تقتضيها تطوّر تقنيات المُنشئ وتطوّر النصّ.

وتستند الدراما في بعض قصائد مطر على الحوار الذي يطول ويقصر بسبب الأحداث الدرامية في النصّ؛ سارداً وقائع الظلم التي يمرّ بها الإنسان؛ بيد أنّ هذا السرد يتميّز بالطابع السريع المتتابع في الغالب، يقول في قصيدته (مفقودات):

زار الرئيس المؤمن

بعض ولايات الوطن

وحين زار حيناً

قال لنا:

هاتوا شكواكم بصدق في العلن

ولا تخافوا أحداً¹⁴

ويستمرّ الحوار، ويقدم المطحونون شكواهم في العلن؛ وهي حقوق في هيئة شكاوى (رغيف، لبن، سكن، توفير المهن، دواء)، وكان المتحاوران هما (حسن، والرئيس المؤمن)، هاتان الشخصيتان توفّر في حوارهما عنصر الزمان الواحد والمكان الواحد، وكانت جملتهما الحوارية نتاجاً لسباق محدد بعينه، "المستمع هو الفرد الحاضر أو الصورة المثالية لجمهور متخيّل... (الآخر العام)..."¹⁵ ولكن باستمرارية الحوار ينقطع الزمان وتمرّ الأيام ويعود الرئيس المؤمن؛ طالباً منهم تقديم شكواهم، فيتقدّم محاور آخر، مُبهم الاسم ليُكرر المطالب مُحتثماً إيّاها بقوله:

معذرة يا سيدي

... وأين صاحي حسن؟¹⁶

يعرّز مطر مبدأ اندماج الفنون واختفاء الحدود بينها؛ فيحشد لفنّه تقنيات عدّة؛ فكما رأينا استفاد من تقنيات الإخراج المشهديّ، وحمل كاميرته الافتراضية، ثمّ يلجأ لإضفاء صيغة درامية على صوره، فيعرّز الدراما بالحوار، هذا الأمر بدوره يُعرّز الصورة التي ينوي نقلها للمتلقيّ.

وتبلغ الدراما ذروتها في مقطوعة صغيرة سمّاها مطر (شيخوخة البكاء)؛ حيث جاء معناها نادراً، أو ربّما يكون عقيماً، فيقول:

- أنت تبكي

¹⁴ الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص 196.

¹⁵ ميخائيل باختن المبدأ الحواريّ، تزفيتان تودروف، ت: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة العربية الثانية، 1996م، ص 192.

¹⁶ الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص 197.

أنا لا أبكي

فقد جفّت دموعي

في لهيب التجربة

إنّما مُنسكبة

هذه ليست دموعي

.. بل دمائي السائبة¹⁷

اللقطة هنا -وعزّزها الحوار- تحمل معانٍ هائلة، حزنًا هائلًا، إنّنا أمام دراما تحتاج إلى مشاهدة خاصة، واستعداد نفسيّ لاستيعابها؛ أماننا لقطة تحتشد فيها الرموز والمعاني النادرة فقد جفّت المآقي من هول التجارب، ونزف الشاعر مكانها دمًا، ولكنّه أيضًا فقد خاصيّة الاحمرار، فايضٌ من الحزن ولم يكظمه، صور درامية معقدة ومركّبة تزدهم في سطور قليلة، وتبلغ هذه الصورة قمة حزنها حين نرى الاقتباس الواضح في السطر الأخير؛ فحزنه كحزن يعقوب على يوسف؛ والمعنى هنا هو (الدم السائب).

السخرية في شعر مطر (الكاريكاتور):

السخرية بأنواعها المتعدّدة فنّ قديم، عُرف منذ أن عُرف الإنسان، حيث مارسها بصفة عامة، والأدباء والفنّانون بصفة خاصة، وسخرية أحمد مطر - في الغالب - سخرية تندرج تحت الشعر السياسيّ الساخر الهادف، فهو شاعر يحمل قضية مواطن سلّط عليه الحكم أشكال الظلم والجور والعباد والقهر والحرمان، بسبب غباء هؤلاء الحكماء وجبروتهم، ومطر في شعره إنّما يُعبّر عن ألم يعتصر قلبه لما كان يُعانيه شعبه في حقبة زمنيّة معيّنة، فالسخرية بصفة عامة " حرفة إنسان يتعدّب في داخله"¹⁸، والسخرية فنّ موهل في القدم، ولكنّ استعماله تعدّدت، وتميّز الشعر الحديث باستعمال هذا الفنّ كطاقة دلاليّة للكلمات، لزيادة تكثيف المعنى وتعزيزه.

ويُعتبر هذا اللون من السخرية - في الغالب - لونًا حدائثيًا استُخدم كنوع من الثورة على واقع مرير، وتكون لغة هذه اللوحات الكاريكاتورية، عادة لغة يفهمها العامة؛ لأنّها نابغة منهم، يقول أدونيس عن هذا: " على الشاعر أن يكتب بلغة تفهمها الجماهير؛ لأنّه عليه أن يُسهّم هو أيضًا فلي نقل الوعي الثوريّ إلى الجماهير"¹⁹.

ولأنّ الحدائث " حتميّة تطال كافة مستويات الوجود الاجتماعيّ مُقحمة المعطى التقليديّ في مخاض الصراع مع ما هو جديد وآتٍ، فينتج عن هذه الطريقة في الإنشاء أنّ الحدائث تقتحم العالم التقليديّ بكياناته الجوهرية وتراتبته الأنطولوجية وماهياته الخالدة في تفاعل صراعيّ قاتل داخل مظاهرها الحديثة؛ محدثة أشكالًا غريبة من الامتزاج والاختلاط والمهجنة"²⁰.

¹⁷ نفسه، ص 223.

¹⁸ النقد الاجتماعيّ الساخر في الشعر العراقيّ الحديث، ابتسام عبد الستار محمّد، رسالة دكتوراه، كتيبة الآداب، جامعة بغداد، 1989م، ص 21.

¹⁹ زمن الشعر، أدونيس، دار الساقي، الطبعة السابعة، 2012م، ص 28.

²⁰ الحدائث وما بعد الحدائث، محمّد سبيلا، دار توبقال، الطبعة الثانية، 2007م، ص 92.

العدد التاسع والأربعون / أكتوبر / 2020

ويعتبر فنّ السخرية مُعطىً تقليديّ، موجود منذ نشأة الأدب بنسبٍ متفاوتة، وباستعمالات متباينة، لهذا انصهر في بوتقة الحداثة معززاً مبدأ التماسّ الفنيّ بين الفنون المختلفة، ليخرج من دائرة الكلمة المجرّدة إلى رحاب الكلمة المتلونة والتشكيل اللونيّ للكلمات؛ فتبدو قصائد الشاعر لوحات ساخرة تكاد تراها قبل أن تقرأها أو تسمعها، يقول أحمد مطر في قصيدة (مجلس)²¹:

القاعة المعتادة

غارقة في الصمت

والبهائم الميقادة

تجلس في دائرة

وصاحب السيادة

يدور .. يحمل العصا لمن عصى²²

اللوحه لمسؤولين جالسين، بوجوه كاريكاتورية حيوانية، خانعة صامتة، ويبدو صاحب السعادة هو قائدهم الفعليّ، يحكم قوّته، وما هم إلاّ (أراجوزات) في حكمه، يُنقذ بهم ما يشاء، وهذا النوع من اللوحات الكاريكاتورية شائع جداً؛ ولكنّ الشاعر حوّل من اللون والتشكيل إلى الكلمات المعبرة.

ونبلغ السخرية من أساليب السلطة مدى كبيراً حين يُعدم الإنسان لأنّ كلب الوالي عطّه وتسمّم فمات، يقول مطر في قصيدته (كلب الوالي)²³:

كلب والينا المعظّم

عظّني اليوم ومات

فدعاني حارس الأمن لأعدم

بعدما أثبت تقرير الوفاة

أنّ كلب السيّد الوالي

تسمّم!!²⁴

اللغة سهلة؛ تلج العقل بسهولة؛ فهي بسيطة تحكي عن مواطن بسيط؛ لوحة ساخرة في غاية البساطة والألم؛ وسخرية مطر تبدو محيرة كحيرته أمام أساليب السلطة وصورها، إذ يتحوّل الإنسان في وطنه إلى ملفّ.. مجرّد ملفّ... ملف به كلّ المعلومات، يسجن المواطن فلا يجد عنه محيصاً؛ يقول²⁵:

المرء في أوطاننا

معتقل في جلده منذ الصغر

²¹ الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص 636.

²² نفسه، ص 636.

²³ نفسه 407.

²⁴ الأعمال الكاملة، مرجع سابق، ص 407

²⁵ الأعمال الشعرية الكاملة، أحمد مطر، الطبعة الثانية، لندن 2003، ص 54

وتحت كل قطرة من دمه
مُحتبئ كلبُ أثر
بصماته لها صور
أنفاسه لها صور
أحلامه لها صور
المرء في أوطاننا
ليس سوى اضبارة
غلافها جلد بشر
أين المفر؟²⁶

جمدت اللوحة .. ألما .. وحرناً.. سخرية سوداء كالحة، إنسان في مصفوفة أرقام، تُحصى عليه حركاته وسكناته عن طريق أجهزة أمنية تُرعبه ولا تحميه .. اللوحة قمة السخرية .. من أجهزة كان يُفترض أن تُسخر لصالح المواطن لا أن تُسلط عليه. وبالجمل فشر مطر تجلّت فيه الحداثة بنسب متفاوتة؛ فانزاح ببعض شعره عن المألوف، فكانت قصائده حشداً من الصور واللوحات والحيوان، بألفاظ قليلة، كما نرى في شعره تعريزاً لمبدأ الاندماج الفنيّ بين الفنون المختلفة، تعريزاً للتلقّي البصريّ إضافة للسمعيّ. وسخرية مطر لم تكن سخرية منبعها العبث أو مجرّد اللهو والضحك؛ وإنما كان شعراً يستخدم السخرية كثورة، حيث عرض مشكلات سياسية واجتماعية، محاولاً وضع الإنسان في موضع المواجهة مع الظلم والقهر، وفي الغالب، لوحاته الكاريكاتورية قريبة من الواقع؛ نابعة عن قضايا ملموسة، ونجده مقلّاً فيما يخصّ التجارب العاطفية الوردية، فتجاربه قاسية مؤثرة. وقصائده الساخرة قصيرة؛ تمتاز بسهولة ورشاققتها ولغتها الجميلة، يتعد فيها عن التقريرية والإطالة، وهذه ميزة حداثيّة واضحة.

العدد التاسع والأربعون / أكتوبر / 2020

قائمة المصادر والمراجع

- 1- الأعمال الكاملة للشاعر أحمد مطر، دراسة وإعداد: مؤمن المحمدي، دار كنوز للنشر والتوزيع.
- 2- الأعمال الشعرية الكاملة، أحمد مطر، الطبعة الثانية، لندن، 2003.
- 3- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د. صلاح فضل، دار الشروق، الطبعة الأولى، 1998م.
- 4 - الإيهام في شعر الحداثة، العوامل والمظاهر وآليات التأويل، د. عبد الرحمن القعود، دار المعرفة، 2002م.
- 5- سيسيل دي لويس، الصورة الشعرية، ت: أحمد نصيف الجنابي، مالك سليمان حسن، مراجعة: د. عنان غزوان، دار الرشيد.
- 6- ميخائيل باختين المبدأ الحوارية، تزفيتان تودروف، ت: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة العربية الثانية، 1996م.
- 7- النقد الاجتماعي الساخر في الشعر العراقي الحديث، ابتسام عبد الستار محمد، رسالة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة بغداد، 1989م.
- 8- زمن الشعر، أدونيس، دار الساقي، الطبعة السابعة، 2012م.
- 9- الحداثة وما بعد الحداثة، محمد سبيلا، دار توبقال، الطبعة الثانية، 2007م.