بنية قصيدة الإبيجرام في لافتات أحمد مطر

إعداد

د. أسماء محمود شمس الدين

قسم اللغة العربية و آدابها و اللغات الشرقية و آدابها

كلية الآداب ــ جامعة دمنهور

مجلة الدراسات التربوية والانسانية ــ كلية التربية ــ جامعة دمنهور

المجلد السادس – العدد (3)– لسنة 2014

بنية قصيدة الإبيجرام في لافتات أحمد مطر

د. أسماء محمود شمس الدين

ملخص:

أحمد مطر شاعر عراقي الموطن عربي الهوى، وحيد الغرض؛ إذ قصر شعره على موضوع واحد هو الشعر السياسي الذي ينتقد أوضاع الشعوب العربية وحُكامها بغرض استنهاض الأمة لترتشف أمته العربية وبلده العراق من فيض الحُريّة. مارس الشاعر فنّه الشعري من خلال قصيدة الإبيجرام، ومن ثم اهتمت هذه الدراسة بالتّوقف أمام فن الإبيجرام في الآداب العالمية والأدب العربي قديمها وحديثها بصفة عامة.

وبشكل خاص هَدَفَ هذا البحث إلى دراسة قصيدة الإبيجرام وبنيتها الفنية عند الشاعر، وتوسل البحث إلى ذلك من خلال تتبع البِنى المختلفة؛ بنية المفردات، و بنية التركيب،و بنية الدلالة،وبنية الإيقاع.

وتبيّن من واقع دراسة فن الإبيجرام في شعر أحمد مطر ولافتاته أنه كانت ثمة علامات مميزة عنده في هذا الجانب؛ منها:

- اعتمدت الإبيجرام عنده على موضوعات الهجاء والانتقادات السياسية والتّهكم والسُخرية التي تموج بالمفارقة.
- قوام الفئات التي تناولها هذا الفن لديه الأشخاص أو الفئات الاجتماعية المحددَّة، وكذلك الموضوعات بطبيعة الحال، ومن ثم أصبح هذا الفن مُهمًا من حيث هو سلاح في الخصومة أو النِّزاع السياسي.
- يتّسم هذا الشَّكل الأدبي لديه بالقِصَر، و يحسب الاقتضاب فضيلةً ومطلبًا لهذا الجنس الأدبي بوجه عام.
- لجأ في إبيجراماته إلى التَّناص، الذي تميّز عنده بتعدد روافده التراثية والتاريخية والأدبية والدينية، ومَكّنه من مُحاكمة الحاضر بأحداث الماضي لمعالجة النَّقائِص.

وقد تُضاف إلى الخصائص السابقة خصائص أخرى منها؛ أنه لا يتعين أن يكون الإبيجرام أبياتًا أو سطورًا شعرية مستقلة من البداية، بل يمكن أن تكون جزءًا من نَّصٍ أكبرَ يجوز أن نقتطعه فيصبح نَصًّا مستقِلاً حينئذ، وهذا ما استدعى الحديث عن القصيدة القصيرة جدًا أو قصيدة الومضة.

●احتلت المفارقة بأنواعها لدى الشاعر بوصفها وحدة أسلوبية مكانة مهمة في إبيجرامه الشعري؛ فقدم النّص باعتباره"مفارقة موقف" تتجلّى من خلالها كافة المفارقات المَرْجُوَّة ذات العلاقة بالمشهدين: السياسي الواقعي، والتاريخي الممتد، وإذا كانت القضية كذلك، فالنَّص يتحول عند مطر إلى كشف شعوري مكثَّف، وتبرز المفارقة بين الماضي المشرق، والحاضر الأليم القائم، ومحاكمة الواقع العربي المُتردّي والتَّحريض على التَّمرد عليه والدّفع إلى تغييره.

و تجليات المفارقة الجمالية لدى أحمد مطر لم تكشف عن تقنية متميزة في عرض رؤيته الشعرية الفنية فحسب بل كشفت– من خلال التكثيف الدلالي– عن صرخة واعية في ذاكرة الأمة لتُعيد المنهج النضالي، ناسفة ما تمَّ تجريبه من زيف شعاراتي مهيض ومنكسر تلوكه الأمة منذ زمن دون جدوى.

ويُختتَم الإبيجرام عنده بالمفارقة،التي قد تحتوي الومضة الشعرية لتمثل قفلة للإبيجرام، وتتسم بإحداث الدهشة أو التّعجب أو اللذّع لجذب الاهتمام بغرض التّفكر ولفت الانتباه إلى القضية المُتَضَمَّنة في الإبيجرام.

و**المتابع** لعتبة نص الإبيجرام/العنوان عند أحمد مطر؛ سيلحظ أنه في الغالب ثمة علاقة بين العنوان ودلالته المُتَضَمَّنة في الختام.

و يقينًا يتحقق لدى المُطالع **للافتات** أحمد مطر اعتداده بنفسه وبشعره، و اعتقاده في أنه صاحب رسالة؛ فالشعر عنده لا يتوقف عند حد كونه إبداعًا جماليًا بل الشعر رسالة إنسانية.

Abstract

The Artistic structure of Epigram in Ahmad Matar's "Lafitat"

Ahmad Matar is an Iraqi poet who loves his Arabness and whose poetry centers around criticizing the conditions of the Arab peoples and Arab regimes in order to prompt the nation to seek freedom. Matar practised his poetic talent through the epigram. This study focuses on the epigram in world literature as well as in ancient and modern Arabic poetry.

The present research aims in particular to study the poetic epigram and its linguistic structure by examining the lexical, syntactic, semantic, and rhythmic structures in Ahmad Matar's poetry.

By examining Matar's poetic epigrams, a number of distinctive features can be discerned:

- Matar's epigrams are based on satire, political criticism, sarcasm, and paradoxical irony.
- Matar's poetic epigrams center around specific people or social groups and specific topics, making this art form a tool for political contention.
- This poetic form is characterized by shortness which is a requirement of such a literary genre.
- Matar resorts to intersexuality in his poetic epigrams by drawing upon historical, literary, and religious heritage in a way that allows him to judge the present in terms of the past and deal with the present shortcomings. In addition to the aforementioned features, it may be added that an epigram may not be an independent poetic unit but may rather be part of a larger text.
- Paradox as a stylistic element plays a significant role in Matar's poetic epigrams. The poetic text thus becomes a paradoxical situation through which all the paradox related to the political and historical scenes are revealed. Hence, Matar's poems become an intensely conscious revelation, the thing which highlights the discrepancy between a glorious past and a distressing present and allows the poet to judge the deteriorating status quo as well as incite people to change it.

Matar's epigrams conclude with a paradoxical statement that invites the reader to think about the issues raised by the epigrams. It can also be noticed that there usually exists a relation between the titles of Matar's epigrams and the meanings included in their conclusions.

مقدمة

الحمدُ للهِ العليمِ الهادي، والصلاةُ والسلامُ على خيرِ الأنامِ محمدٍ المبعــوثِ رحمةً للعبادِ، وعلى آلهِ أعلامِ الإسلامِ وأصحابهِ، وعلى من تبعَ سنتَهُ إلى يومِ الدينِ، وبعد،

الشاعر أحمد مطر:

شاعر ثوري الفكروالفن، عراقيّ الوطن عروبــيّ الهــوى، ولُــد ســنة 1945م،كانت بدايته مع الشِّعر حول موضوعات رومانسية([1])، لكن سرعان ما انخرط في دائرة السياسية والسُلطة وحريات الشعوب، وهو مثل غيــره مــن الأدباء العرب اهتم بقضية فلسطين التي تمثل الهَمَّ العربيّ الأكبر؛فالقضية تُمثل ــ على حد تعبيره ــ«زمن الدم الفلسطيني النازف»([2])، فشغلت الجانب الأكبر من أشعاره التي نشرت على صفحات جريدتي" القــبس" التــي تصــدر فــي الكويت،و"الميثاق" التي تصدر في القدس، وله عدد من الدواوين التي حملــت عنوان"لافتات"([3])، وغيرها.

وكانت قصائده الأولى مُسهبة،ومُفعمة بالحماسة والتحريض،وانتهى الحــال به وهو في منتصف العشرينات إلى صراع مع السُلطة لينتهي بمغادرته بلــده العراق إلى الكويت إثر مطاردة سلطات بلاده له، ولكن لم يطل المقام بالكويت للأسباب ذاتها؛ مما أثارحفيظة السلطات ليستقرالمقام به في لنــدن منــذ عــام 1986م،يعاني الإقصاء والفَقْد والغُربة والمرض، وذلك ثمنًا للمواجهــة التــي خاضها مطر ضد الحكومات والحُكّام السُلطويين،فهو شاعر يحــذف بجــدارة الفواصل بين شعره وشخصيته، التي يلتقي فيها الشاعر والإنسان في آن واحد «إن شاعرنا يؤمن بالتَّمرد والثورة على الواقع الفاسد، منطلقًا من مفاهيم ترتكز على أصول فكرية وثقافية متعددة في الوقت ذاته، دون أن يرى بأسًا في تلاقيها في قصيدة واحدة، كما تلتقي البراءة والتجربة في حياة الإنسان، مستندًا إلــى موقف يتَّسم بالحداثة والمواجهة،لا الانكفاء والهرب إلى الذَّات أو الطبيعة،شأن

الشعراء الآخرين.. وقد تأثر الشاعر بشكل واضح بالقرآن الكريم، حيث أكثر من التَّماهي مع نصوصه».([4])،ومن إبيجراماته في هذا السياق قوله:

في الأرضِ مخلوقــانْ:

إنسٌ..

وَأمْريكانْ([5]).

وقوله:خُلق المواطن مُجرمًا حتى يُدان

والحقُّ ليس له لسان

والعزم ليس له يَدان

والسيف يُمسكه جبان

وبدمعنا ودمائنا سقط الكيان

فبأي آلاء الولاة تكذّبان([6]).

فأحمد مطر صوت شعريّ متميز على السّاحتين العِراقية والعَربية، وله أثر كبير في تشكيل ملامح الحَداثة الشِّعرية العَربية رؤيةً وفنًا، وقد رسّخ شعره في اللافتات درجةً عاليةً من العلاقات البنائية والتَّكثيف الشِّعري فيما قــد يوضــع تحت مُسمى قصيدة الإبيجرام، الأمر الذي أدى دورًا كبيرًا في الكشــف عــن طاقة شعرية منمازة، لذلك، ورغبةً في الاقتراب من عالَم الشاعر، فقد اخترتُ دراسةَ بنية قصيدة الإبيجرام في مجمل شِعره وفي لافتاته على وجه التحديــد موضوعًا للدراسة،وسبب هذا الاختيار أمور منها:

أولاً: إن هذه اللافتات التي تحتوي على مجموعة من قصائد الإبيجرام تمثــل رؤية الشاعر تجاه واقع العراق خصوصًا وأُمته العربية عمومًا، ومن ثم فهــي تمثل خطابًا له خصوصيته([7])،واستقلاله، ووسائله الخاصة التي تُسهم في تكوين بنائه،ولعله يختصر لنا ما قد نسطره حول هذا الأمر بشعر يضــمِّنه مكنــون لافتاته وجوهر مُسَمَّاها؛ حيث قال:

أنا لستُ إلا شاعرًا

أبصرتُ نارَ العارِ
ناشبةً بأرْديةِ الغُفاةْ
فصرختُ: هُبّوا للنّجاةْ.
فإذا أَفاقوا للحياةِ
ستَحْتَفِي بهم الحياةْ
شِعري عُصارة عَصرِنا
هَذي بذورُ حياتِنا
واللافتاتُ هي النَّبات.([8])

ثانيــاً: تفاعل جمهور من المتلقين مع هذا الإنجاز الشِّعري بصورة ملفتة إلى ــ حدٍّ ماــ إذ تشكَّلت سمات تجربته الشعرية في لافتاته، والمُنْصبَّة في غرض واحد، لهو أمر قد يُغري بالدراسة.

ثالثا: للشاعر العديد من اللافتات الشعرية(سبع لافتات)،ودراسة بنية قصــيدة الإبيجرام وموضوعاتها أو قُل التناول الفنيّ ــ لأنه يكتب في الشعر السياســي فقط ــ على قدر ما يتطلب المتابعة الدقيقة للأفكار على قدر ما يحتوي علــى إضافة فنية في سياق الشعر المعاصر من خلال هذا اللون من الشعر؛ أعنــي الإبيجرام، مما يجعلها ؛ أي اللافتات تستحق وقفة تأمُّل من قريب في إطار فن الإبيجرام تحديدًا،«ليثبت ذلك الفن...أنه الوريث الحقيقي لفن الشعر،بل المُنقِــذ المطوِّر له في قابل الأيام»([9]).

وقد اعتمدتُ المنهج الفني منهجًا لدراسة قصيدة الإبيجرام وملامحها الفنية في اللافتات، كما استعنت بأدوات من منهج البنيوية؛كونه يتيح المتابعة الدقيقة للنَّص الشِّعري بمســتوياته المختلفــة والمتعــددة([10])؛ليكشــف عــن قيمــه الجمالية،ومهيمناته الأسلوبية التي تعكس رؤية الشاعر للكون والحياة،وهو فــي ذلك كله ينطلق من اللغة،وينتهي إليها،وهذه الأخيرة أخص خصائص الإبيجرام

كما اقتضت طبيعة البحث الاستعانة بالمنهج التاريخي في تتبع نشأة فن الإبيجرام وتطوره.

وكذا اعتمدت ــ نظرًا لطبيعة الموضوع ــ على المنهج الوصفي التحليلي لأنه الأنسب لرصد خصائص فن الإبيجرام بوصفه هيكلاً بنائيًا ــ إن جاز التعبير ــ يقوم على دعامة اللغة، التي هي في مجملها أصوات وبنى وتراكيب، والنظر في هذه المستويات وهي في معرض السياق،وعليه فإن الوصف والتحليل سيظهران في معظم مراحل الدراسة، إضافة إلى بعض ملامح المنهج التاريخي التي ستتجلى عند الحديث عن جذورمصطلح"الإبيجرام"،وحياة الشاعر، وموازاة مع هذه المناهج فإن المنهج الجمالي سيتخلل ثنايا الدراسة لا ليكشف عن جماليات لغة الشاعر،وعن فنيات استنطاقه لمخزونها الإفرادي والتركيبي بل لتأكيد أهمية القيم في العالم المعاصر؛ فالنقد الجمالي ضمن ما يعتبره من قيم جمالية؛ قيمة الحرية ــ وهي مطمح أحمد مطر ولُب قضيته، وكذا جميع القيم الأخلاقية والسياسية والاجتماعية؛ فالجمال يمثل في المادة وفي الفكرة أو المضمون أيضًا([11]).

و استدعى الأمر تقسيم الدراسة إلى مباحث الـبِنَى: الإفرادية، و التركيبية، و الدلالة، والإيقاع.

.. وأخيرًا عرض لنتائج الدراسة، وثبت المصادر والمراجع.

أولاً: إطلالة على فن الإبيجرام في الآداب العالمية قديمها وحديثها:

فن الإبيجرامThe Epigramمصطلح أطلقه اللاتينيون حيث كانت نشأته الأولى وعنوا به النقش([12])؛ فقد كان القدماء ينقشون على قبور الموتى تخليدًا لذكراهم وفى معابد الآلهة وعلى التماثيل والآنية البيت أو الأبيات من الشعر([13])، ومن ثم فإن الإبيجرام(القصيد الموجز) نوع أدبي كتبه الشعراء اللاتينيون، وعظم شأنه في القرنين الأول والثاني للمسيح؛ أي في عصر الإمبراطورية الرومانية([14])،وإجمالاً فقد تطور على يد شعراء القصور في الإسكندرية وروما وفي العصر الهلينستي([15])؛حيث أنه تحول على يدهم من مجرد أبيات منقوشة على شواهد القبور إلى«قصائد وصفية مُركزة تدور حول موضوعات شتّى »([16])، وهو يشبه في بعض سِماته السوناتةsonnet أو الهايكو الياباني([17]).

قد أسهم الأوربيوون في تطور هذا الفن منذ نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر،طِبقًا لما جاء في تعريف فن الإبيجرام بالموسوعة البريطانية و«أنه كتابة تصلح للنحت على أي أثر أو تمثال... وقد أصبح الاسم يُطلق ويُطبق على كل بيت قصير ومليء بالمعاني خاصة إذا كان قويًا وذا معنى معين ويشير إلى مبدأ معين.»([18])،ومن الأعلام الذين كتبوا الإبيجرام لديهم ــ على سبيل المثل لا الحصر– جوفاني سترونزي،ومايكل أنجلو،بونانوتي([19])، وجون دن([20])،وألكسندر بوب،وأوسكار وايلد،وجورج برنارد شو([21])، وفولتير([22])، والكاتب الأمريكي مارك توين، وشيلر، وغوته وبريخت الأدباء الألمان([23]).

ولقد كتب الألماني(Otto Kno"rrich)عن فن الإبيجرام أنه من أقدم الأجناس الأدبية التي عُرفت، وأنه كان ذا حضور منذ آلاف السنين وما زال معنيًا به وأنه يخص الأشكال القصصية القصيرة التي عُرفت من قبل القرن الثامن قبل الميلاد، وأنه يُحسب على الأشكال الشعرية القصيرة([24])، وقد عدَّه بعضهم

مقطوعة قصيرة ساخرة كانت تُكتب على شواهد القبور،وعلى هدايا أعياد الميلاد، وعلى التماثيل، وعلى الرسوم التذكارية، وعلى المذْبح في الكنيسة، وقد رأى فيه دارسوه رمزًا أو إشارةً أو شعارًا([25]).

وأمَّا الأدب العربي فيُعد فن الإبيجرام غير ذي حضور في الدراسات المعاصرة بالدرجة المرجوّة، وجاءت بداية الحديث عن هذا الفن في الدراسات الأدبية العربية من خلال المُقدِّمة التي صدَّر عميد الأدب العربي طه حسين بها كتابه(جنّة الشوك) سنة 1945م([26])،وقدّم مجموعة من النصوص المؤسِّسة له في مضمار التأصيل للدراسات بشأنه؛حيث أطلعنا على طبيعة فن الإبيجرام، و أكَّد على وجوده في الأدب العربي، وأشار إلى وجود نماذج من هذا الفن في الشعر العربي القديم لم يُلحِقُها دارسو الأدب بفن الإبيجرام؛إذ لم يك المصطلح معروفًا وقتئذ([27])،ولكنه نفى وجوده في الأدب الجاهلي ــ ولطه حسين مبرره فهو صاحب رأي في الشعر الجاهلي ــ يقول « فلم يكد يعرفه الأدب الجاهلي.. ولم يعرفه الأدب الإسلامي»([28])،ويَقْصر وجود فن الإبيجرام على العصر العباسي لما امتاز هذا العصر به ــ في تَصوّرعميد الأدب ــ من حرّية وحضارة مترفة([29])؛وذلك من قبيل القصائد الساخرة التي كتبها الشعراء من أمثال؛ بشار بن برد،وحماد عجرد،ومطيع بن إياس، وأضرابهم في البصرة والكوفة وبغداد ([30]).

ولم يقف عطاء طه حسين في هذا المضمار عند حدِّ التَّأصيل لهذا الفن بل قدَّم نماذج من إبداعه النثري لا الشعري، على الرغم من أنه يقر بأن الإبيجرام« نشأ منظومًا لا منثورًا»([31])،وكذا من هذه الدراسات؛ الدراسة التي نشرها فخري قسطندي في مجلة "فصول" المصرية، وعنوانها "فن الإبيجرام عند طه حسين: دراسة في جنة الشوك([32])،و ما أورده مجدي وهبة في معجم المصطلحات الأدبية([33])، ومن الشعراء العرب في العصر الحديث الذين كتبوا هذا النوع عز الدين إِسماعيل في ديوانه دمعة للأسى دمعة للفرح الذي أشارإلى

أن كلمة إبيجراما نفسها « كلمة مركبة في اللغة اليونانية القديمة»([34])،وهي مكونة من«كلمتين هما Eposg Graphein» ([35])ومعناها:الكتابة على شيء،وفى البداية كان تعنى النقش([36])على الحجرِ في المقابر إحياءً لذكرى المُتوفَّى، أو تحت تمثال لأحد الشخوص».([37])،و من أعلام الإبيجرام المعاصرين عليّ أحمد سعيد الشهير بأدونيس في قصائده الأولى([38])،و العراقي أحمد مطر في لافتاته،والفلسطينيان؛عز الدين المناصرة،وسميح القاسم، والتونسي محمد الغزي،والمصريون؛ كمال نشأت،وعز الدين إسماعيل، وحسن فتح الباب،وعبد المنعم عوَّاد يوسف ([39]) وغيرهم كثيرون الذين كتبوا هذا الفن وقد سبقهم العقاد في كتابه (آخر كلمات العقَّاد،لعامر العقَّاد) ([40]).

وتمثل قصيدة الإبيجرام نوعًا أدبيًا قائمًا بذاته له سماته ومعاييره الفنية– على الرّغم من تداخل المصطلحات([41])–و من أميز خصائص الإبيجرام ؛ الخَصلة الأولى أنه شِّعر قصير قد يُصور نزعة من النزعات في أغراض المديح أو الغزل ثم غلب الهجاء على هذا الفن([42])؛فالقِصَر خَصلة مُقوِّمة لهذا الفن([43])،الذي يتَّسم «بالتأنق الشديد في اختيار ألفاظه بحيث يرتفع عن الألفاظ المبتذلة دون أن تبلغ رصانة اللفظ الذي يقصد إليه الشعراء الفحول في القصائد الكبرى، وإنَّما هو شيء بين ذلك لا يبتذل حتى يفهمه الناس جميعًا فتزهد فيه الخاصة،ولا يرتفع حتى لا يفهمه إلا المثقفون الممتازون والذين يألفون لغة الفحول من الشعراء» ([44])؛ وهذه الخَصلة الثانية،وأن يكون «أدبًا يجد القارئ فيه ما يحب أن يجد في الأدب من لذَّة العقل، والذّوق، والقلب، والأذن، واللسان جميعًا»([45])؛وهذه هي الخَصلة الثالثة ؛ فهو مِزاج من العقل والقلب يسيطر عليه الذوق، والخَصلة الرابعة على ــ حدِّ تعبير عميد الأدب ــ «أن المقطوعة منه أشبه شيء بالنَّصل المُرْهَف الدقيق ذي الطرف الضئيل الحاد..ومن هنا امتاز هذا الفن بالبيت الأخير أو البيتين الأخيرين من المقطوعة ؛ فهما يقومان

منها مقام الطرف الضئيل النحيل الرقيق الرشيق من نصل السهم؛ فإذا كانت المقطوعة بطيئة الحركة ثقيلة الوزن فليست من هذا الفن في شيء»([46])،و «أن من قوانينه الحرية المطلقة التي يتجاوزأصحابها حدود المألوف من السُنن والعادات والتَّقاليد،والتي قد تدفع أصحابها إلى الإفحاش في اللفظ وإلى الإفحاش في المعنى»([47]).

ويوضّح طه حسين أن مزيّة القِصر والإيجاز التي يمتاز فن الإبيجرام بها تُمكنه من أن يكون«سريع الانتقال، يسير الحفظ، كثير الدوران على ألسنة الناس، يسير الاستجابة إذا دعاه المُتحدِّث في بعض الحديث،أو الكاتب في بعض ما يكتب، أو المُحاضِر في بعض ما يُحاضر،ثم ليكون مُضحِكا للسامعين والقارئين بما فيه من عناصر الخِفّة والحِدَّة والمفاجأة، ثم ليكون بالغ الأثر آخر الأمر في نفوس الأفراد والجماعات»([48]).

وقد تُضاف إلى الخصائص السابقة خصائص أخرى منها ؛ أنه لا يتعين أن يكون الإبيجرام أبياتًا أو سطورًا ؛نثرية أو شعرية مستقلة من البداية، بل يمكن أن تكون جزءًا من نص أكبر يجوز أن نقتطعه فيصبح نصًّا مستقلاً حينئذ ([49]).

وجدير بالذكر أن فن الكاريكاتير من الفنون التي تتلاقى مع فن الإبيجراما من زوايا مختلفة، وأحيانًا كثيرة تنطوي العبارة الكاريكاتورية متآزرة مع الرسم على إبيجراما في جوهرها، ويتميز فنّا الإبيجرام والكاريكاتير بروح السخرية وهي الصلة الوثقى التي تجمعهما، و بوحدة الموضوع المطروح، وكذلك يمتازا بالقِصر والتركيز والتَّكثيف،و غالبًا ما يكونا لاذعين؛ وكلما زادت جرعة الانتقاد زاد الأثر المرجو من العمل الإبداعي– الإبيجرام والكاريكاتير على وجه الخصوص– وكلاهما كذلك يعتمد على المبالغة أو التشويه؛ بما يعني إظهار نسب الصورة وأبعادها على غير حقيقتها بقصد أن يلفت الانتباه ويستثير الضحك أوالسخرية، فرسَّام الكاريكاتير يتلاعب بقسمات الشخصية للغوص وراء الملامح النفسية المختلفة ولتجسيد الرأي في تفكيرها وسلوكها،وكذلك

مُبدع الإبيجرام يلجأ إلى المبالغة معتمدًا في عرض أفكاره على تشكيل اللغة في سياقات غير معهودة إلى حدٍّ ما([50]) حتى تؤدي صوره الفنية غرضها في الإمتاع والإقناع، والتأثير في المتلقي.

وإذن لم يكن مستغربًا أن تجمع الأوضاع المتردية والروح الثورية والرغبة في التغيير كلاً من أحمد مطر وناجي العلي([51])، ليقدما إبداعهما في جريدة القبس؛ الأول من خلال لافتاته، والثاني من خلال رسوماته الكاريكاتيورية وكأنهما يمثلان«نصين متكاملين؛الأول نص معلن مختزل،والثاني: نص مضمر مطول،والأول إضاءة للمتلقي نحو النص المضمر»([52])،وينتهي النضال بهما إلى أن يدفعا الثمن بأن يتم نفيهما إلى لندن، ويُغتال ناجي العلي رفيق الكفاح([53]).

ولعل هذه الصورة النضالية لهما تنطبق مع ما أشار طه حسين إليه عن الاضطراب في عصور الانتقال،وارتباط هذا الفن بهذه الفترات الانتقالية يقول:«وعصور الانتقال تمتاز بما يكثر فيها من اضطراب الرأي واختلاط الأمر وانحراف السيرة الفردية والاجتماعية عن المألوف من مناهج الحياة» ([54])، وفي ذلك النمط تتخذ الخصومة طابع الهجاء([55]).

وثمة خلط كبير بين مصطلحي قصيدة الومضة القصيرة جدًا،والقصيدة القصيرة، وبدايةً القصيدتان تتعلقان بـ الجوهر العميق من الحياة، لا العارض السهل؛ والقصيدة الومضة/القصيدة قصيرة جدًا لا تتجاوز في العادة عدة كلمات أو أسطرًا قليلة،تتميز عادة بوحدة الموضوع،وبكثافتها العالية، التي تستلزم منها الاقتصاد الشديد في استعمال حروف العطف، والمفردات الكمالية التي لا تخدم جوهرالموضوع،وتخلو هذه القصيدة بطبيعة الحال من الحشو،أمّا القصيدة القصيرة فليس هناك اتفاق على حجم معين لها فقد تكون صفحة،أو اثنتين،أو أقل، وتتفق مع القصيدة القصيرة جدًا في أنهما تعتمدان هي الأخرى على بؤرة موضوعية واحدة،والصور الشعرية فيها مبثوثة وموزعة على امتداد

النص،ويمكن القول إنه كلما اتجهت القصيدة أكثر فأكثر باتجاه الكلمات المعدودة،والتكثيف الموظفين فنيًا نالت حظًا أكبر في الدخول ضمن حقل الومضةالشعرية/القصيدة القصيرة جدًا،وجدير بالذكر أن الإبيجرام يختتم بالومضة الشعرية أو ما قد يجوز أن يُطلق عليه القصيدة القصيرة جدًا؛أو بمعنى آخر أن القصيدة القصيرة جدًا نوع أدبي مستقل شديد القرابة بالإبيجرام الشعري،والإبيجرام الشعري يشتمل على القصيدة القصيرة جدًا/الومضة الشعرية والعكس ليس صحيحًا ونخلص من هذه التصورات إلى أن تكنيك قصيدة الإبيجرام أقرب إلى المقطوعة الموجزة،وتقع في أسطر شعرية أو حتى سطر واحد، شديدة التكثيف اللفظي والدلالي،والتأثير الحاد موفّر لها، و هي تحمل المفارقة حيال قضية ما،و يصوغها المبدع كما رشقة نصل نافذة تجري على لسان المتلقي مجرى الحِكمة التي يعيها اللب والقلب، وتبقى في الذاكرة وتدور على الألسُن.

و تُعد قصيدة الإبيجرام واحدة من أنماط الشعر العربي المعاصر؛ فهي ممارسة شعرية خلاّقة ([56]) تقوم على التكثيف اللفظي والدلالي، وهي مُقنَّعة ــ في الغالب ــ إذ تستحث الذاكرة المعرفية والقرائية عند المتلقي ليقع على الدلالات المضغوطة لفظًا ومعنىً والتي تتبدى كلما قاربها المتلقي لتتحقق الدهشة الفنية في صحبة جمالية تفاعله مع النَّص الذي يتوافق مع العصر المُعاش الذي يتسَّم بالسرعة والاختصار،و أحمد مطر من أبرز الشعراء المعاصرين الذين كتبوا قصائد تُدرج بجدارة تحت هذا الشكل الأدبي، وهذا ما ستحاول هذه الدراسة بحثه.

ثانيًا: بنية قصيدة الإبيجرام في اللافتات:

الواقع إن تحليل النصوص بوصفها نسيجًا لغويًا ينمو ويتطور هو في جوهره انطلاق من النَّص وعودة إليه في الوقت نفسه؛حيث يقوم المُحلِّل بإعادة صياغة ذهنية يحاول من خلالها استنطاق دلالاته المختزنة في بناه من خلال التَّدرج في

عملية التحليل عبر البِنَى/المعمارية([57])التي يتشكل النص منها،بدءًا من اللفظة أصغر وحدة تَحْكُمُ بناءه مرورًا بالوحدات الأكبر والسِّياق الذي ترد فيه والتَّركيب الذي يضبط تواليها دون تَخلٍّ عن الإيقاع، ووصولاً إلى بلورة صورة كاملة الملامح عن مكامن الإبداع في العمل الفنيّ،وعن قدرات المبدع في توظيف لغته بما يترجم خواطره ويكشف عن صدق تجربته الشعورية «على أن فهم المتتاليات اللغوية، والجمل النّصية المُركبة يقتضي عددًا من الملامح البارزة، ويأتي في مقدمتها طبقًا لآراء علماء النص المحدث أن عمليات التكوين تتجه بصفة خاصة إلى الجانب الدلالي؛أي أن المتحدث يريد أن يسجل في ذاكرته قبل كل شيء المعلومات المتصلة بالمضمون المأخوذ من الجمل والمتتاليات؛لا تلك المعلومات الصوتية أو الصرفية أو المعجمية أو النحوية، وإن كانت هذه الأخيرة بطبيعة الحال أدوات يتم عن طريقها تكوين البيانات الدلالية والتعبير عنها».([58])

إن المزاوجة بين الدرسين اللساني والأدبي ضرورة تفرضها الصلة بينهما ومن أكثرالمعايير أهمية في تحليل النصوص الأدبية هو مدى تحقق رسالة الخِطاب،وتبادل التأشير بين المُرسِل و المُستقبِل،وعملية الإبلاغ هذه تخضع لنظام خاص وهي وظيفة مركزية« تتمثل في جرد الإمكانات والطاقات التعبيرية للغة بالمفهوم السوسيري»([59])،ومن ثم كانت البلاغة امتدادًا للنحو، لأنها تتناول القواعد عند استعمالها بالفعل إفرادًا وتركيبًا([60]) فتبحث في العلاقة بين الألفاظ من جهة، والمقصود من استعمالها من جهة ثانية« ويأتي مفهوم التداولية ليغطي بطريقة منهجية منظمة المساحة التي كان يشار إليها في البلاغة القديمة بعبارة(مقتضى الحال)،وهي التي أنتجت المقولة الشهيرة في البلاغة العربية(لكل مقام مقال)([61]).

قامت مبادئ الشعرية عند« جاكوبسون»في أحد أبعادها على تقريب نظرية الوظيفة الشعرية من استراتيجيات الخطاب الخاصة بالأدب وإذا كان

«جاكوبسون» لغويًا وصاحب نظرية في الشعرية في الآن ذاته، فإن ذلك لم يكن مجرد صدفة بل إنه يختبر الأدب باعتباره عملاً لغويًا ؛ فالوظيفة الشعرية عنده تكمن في العلاقة التي تقوم بين المحورين الأساسيين في الخطاب، وهما محور الاختيار والتركيب«Paradigme-Syntagme»؛حيث تتمثل عمليات اللغة في التداخل بين هذين المحورين،« وصياغة أية رسالة تتكئ على لُعبة هذين المحورين،وخاصية الوظيفة الشعرية حينئذ هي الإخلال بهذه العلاقة بوضع أحد المحورين فوق الآخر.. في اللغة العادية؛ لغة النثر نجد أن مبدأ التعادل لا يصلح لتكوين القول، بل يصلح فقط لاختيار الكلمات الملائمة على مستوى التشابه لكن شذوذ الشعر يكمن على وجه الخصوص في أن هذا التعادل لا يصلح فحسب للاختيار، وإنما يصبح أيضًا للتركيب والربط،..وهنا يأتي دور سلاسل الإيقاع والتشابهات والتقابلات بين المقاطع، والتعادل في وحدات الوزن والترجيع الدوري للقوافي في الشعر المقفّى»([62]).

واتّساقًا مع هذا التَّصور،سنتتبع فيما يلي البِنَى المتنوعة التي أسهمت في معمارية قصيدة الإبيجرام عند الشاعر أحمد مطر:

[أ] ــ البنية الإفرادية والمعجم الشعري في الإبيجرام عند أحمد مطر:

اللغة هي الظاهرة الأولى في كل عمل فني يستخدم الكلمة وسيلة له، و تتمثل عملية الإبداع الشعري أقوى ما تتمثل في إبداع اللغة،والشعر هو استكشاف دائم لعالم الكلمة والوجود«ومن ثم كان الشعر هو الوسيلة الوحيدة لغنى اللغة وغنى الحياة على السواء»([63]).

ويتجسد من خلال الألفاظ السَّمتُ الانتقائيُّ الذي يحصر تَوَجُهَهُ في مفردات بعينها لها دورها الفعّال في إنتاج المعنى جزئيًا، وبذلك يُعد الخطاب سابقًا على اللغة و مجاوزًا لها في الوقت نفسه،وإذًا الدوال هي نتاج صيغ ابتكارية قد يَحدث أن تنحاز في مرحلة بعدية إلى اللغة([64]).

وفي المطلق يُقام معمار قصيدة الإبيجرام على الألفاظ المنتقاة وِفق أسلوب كل شاعر التي يستطيع من خلالها أن يؤلف مادة أدبه وفنَّه([65]) و عملا بمبدأ" بوفون"**Buffon** "الأسلوب هو الرجل ذاته"([66])،واتساقًا مع ما يقوله الشاعر مالارميه « إننا لا نصنع الأبيات الشعرية بالأفكار، بل نصنعها بالكلمات»([67])،ولهذا عُدت الألفاظ مدار صنعة الكلام([68])،فمِن ثم احتفى شعراء الإبيجرام أيّما احتفاء بمعجم القصيدة أي ألفاظها؛لأنه في لغة الإبيجرام تكون المفردات مُصَفَّاة ومُكثّفة؛فمطلوب من شاعر الإبيجرام أن يكتب بلغة الناس وبغير لغة الناس في آن واحد، والأديب المجيد هو(من ينفصل عن لغة الناس بقدر ما ينهمك فيها)([69])؛فلغة الإبيجرام متقنة البنية متميزة بوضوح عن النتاجات اللغوية العادية([70])،و« كلما كانت الكلمات متآلفة المقاطع، متناسقة الأصوات اشتد تأثيرها في العقل، وحَسُن وقعُها لدى النَّفْس»([71])،ولسنا في حاجة إلى الإشارة إلى وجوب اقتران تخيّر اللفظ بمراعاة المعنى على النَّهج الجاحظي([72])؛فالمساندة المتبادلة بين الألفاظ«هي أساس الصناعة الفنية »([73])،وقد«يتأدَّى التَّخييل باللفظ،أو المعنى،أوالأسلوب،أو النَّظم»([74]).

ومن هذا النمط لدى الشاعر أحمد مطر قوله:

أنا أقول كلمة

وهو يقول كلمة

وإنه من بعد أن يقولها..

يسير

وإنني من بعد أن أقولها..

أسير! ([75])

وبعد فسنتتبع الألفاظ الشائعة في لافتات أحمد مطر والتي سيطرت وكان لها دلالتها الخاصة داخل الإبيجرام أو موضوع اللافتات عمومًا.

1 ــ مفردات السياسة، والرَّفض، والشجن:

تُعد الألفاظ خارج سياق النص رموزًا لأشياء عامة،وهذه الرموز حال نظمها في السياق ستصبح مشحونة بنوع خاص من المعنى([76])،ولمّا كان الشاعر أحمد مطر مهمومًا بالهَمِّ السياسيّ لوطنه وأمته العربية،وكان ينتقد الأوضاع المُتردِّية ويشجب قمع الحريات ويرفض الرقابة، فقد تخير بِوَحي من مَلكته مفردات تتناسب مع رؤيته الذهنية والشعرية([77])،ومن ثَم فقد جاءت إبيجراماته الشعرية مُتْرَعة بمفردات تنتمي لحقل السياسة، وأنظمة الدولة من قبيل؛(الشعب، والوطن،والحاكم/ الخليفة/الوالي،والأنظمة الحاكمة،والحزب،والشعارات،والقانون والدستور،ونسبة الانتخابات والبوليس..إلخ)،وحديث عن الحريات والقمع وحقوق الإنسان؛ولافتقادها تجد نمطًا من وسائل استلابها من مثل؛(السيف، الدبابة، القنبلة، الرصاصة، المخبر الرَّقيب، التهمة، اعترافات..إلخ)،ومن ألفاظ الشجن؛(الحزن والإحباط واليأس والغربة والظلام والليل والرفض والألم)،وخيّمت ستائر من الحزن كثيفة كما كانت مفرداته كثيفة الظلال والأبعاد وتعتمد على طاقة اللغة التعبيرية، ولكنه على الرَّغم من الكآبة التي تسيطر على إبيجراماته لكنها بَدَتْ في كثير منها كآبة تحفيزية إيجابية،حاول الشاعر أن ينكأ الجراح ليضمدها و يستنهض الشعوب العربية.

وفي الإبيجرام الآتي يكشف أحمد مطر عن أسباب الحزن الذي يلُف حياته وكتاباته، والجاثم على صدره والماثل في عقله لدرجة التجسيد فيخاطبه(أيها الحزن/أنت)،وهذا الحزن الشخصيّ ناجم عن الحزن الجمعيّ الذي يجتاح الوطن!ويتخير من المفردات الموحية بطبيعتها وفي سياقها بما يناسب هذا التَّوصيف من مثل(الحُزن، يغشى، يغشاني، كل،مكان،زمان، دائر،تخدم،ثمن)، يقول:

أيها الحزن الذي يغشى بلادي

أنت في كل مكان
أنت في كل زمنْ.
دائر تخدم كل الناسِ
من غير ثمن.([78])

وفي إبيجرام آخر يُحذر الشاعر من غضبة الشعوب اليائسة التي لا تشـــعر بالحياة، ومن ثم يحذر من هبتها في وجه الخلفاء /الحكام فهي لا تهاب المـــوت وتأتي المفردات مُعَبِّرةً عن حالة الغليان والتّحذير من الانفجـــار (بلـــغ،الزُّبى، نحن، الموت، سواء، فاحذروا، لا يخاف، المنايا، الشعب، لغمًا، شظايا)، يقول:

بلغ السيل الزُّبى
ها نحن والموت سواءْ.
فاحذروا يا خلفاء
لا يخاف الميتُ الموتَ
فإذا ما أصبح العيش
قرينا للمنايا
فسيغدو الشعب لغْمًا
.. وستغدون شظايا([79]).

و يسخر الشاعر من الشعوب العربية المستسلمة لما يَنْسبه ساستهم إليهم من أفعال؛من قَبيل أن هذه الشعوب منحت تأييدها المُطْبَق لحُكّامها المُتعسِّفين الذين يباهون بحصولهم على نسبة نجاح في الانتخابات لا تُضَاهَى،والانتخابات ـــــ في رأي أحمد مطرــ لُعبة وكذبة، ونتيجة خوف ورهبة ونفاق، ومن ثم لم يكن انحناء الشعب احترامًا ولكن انكســـارًا،ويبالغ في تهكـــمه،ولاحظ مفـــــرداته مابين الأسماء والأفعال(لعبة، كذبة، للخوف، للرهبة، تأييدك، نسبة، بمنتهـــى، الإخلاص،الرغبة،الشعب،انحنى،غاطسًا،بِرْكة، ربَّه، فاصعد، بينكما، حراســـة، يكفيك)،يقول:

لا.. لم تكن لعبة
ولم تكن كذبة
ولم تكن خلاصة للخوف والرهبة
نسبة تأييدك جاءت كلها
بمنتهى الإخلاص والرّغبة.
الشعب كله انحنى
...
يا غاطسًا في بركة الحُبِّ إلى الرُّكبة
فاصعد إلى الشعب إذن
مرتديًا حبَّه.
ولا تضع بينكما حراسةٍ
يكفيك أن تحرسك(النِّسبة)([80]).

وينفث الشاعر معاناته بسبب نفيه([81])،والرقابة الصارمة عليه وكتاباته ([82])، وذلك بسبب انتقاده اللاذع للرؤساء والحكومات،ويتساءل من خلال مفردات متفقة ورؤيته المُفَلسِفة للواقع متعجبًا من المفارقة بين أهليّ الفن والسياسة حيث يوضع الرجالات في غير أماكنهم المُستحَقَّة! مثل(بدمي،شقائي، الفن، السياسة، ساسة،عبد،قداسة)،فيقول:

بدمي تُرسم لوحات شقائي
فأنا الفن..وأهل الفن ساسة
فلماذا أنا عبد والسياسيون أصحاب قداسة ؟!([83]).

عن الأسى ومفرداته التي تضجُّ لافتاته بها نتيجة محنة الأوطان والنّفي الذي يعانيه، يحدّثك أنه يحتمل منه القَدر العظيم للدرجة أنّه لو خُيّل للأسى أن يحلّ بالشاعر لتَوجَّع من شدة الأسى القابعة لديه، ومن ثم ينهزم الأسى أمام الأسى الراسخ بنفس الشاعر، وعليه يعود القهقرى!،ولاحظ دلالة الفعل(يغشى) وما فيه

من تغطية وتطويق وانتشار فإطباق، ومن ثم تشيع مفردات الحزن التي تشع طاقاتها التعبيرية في هذا السياق(الأسى،رؤاي،أصابني،شعرت،أساي)التي جاءت جميعها مناسِبة وبليغة في نطاق رؤية الشاعر، يقول:

يغشى الأسى رؤاي
ولو أصابني الأسى
لما شعرت بالأسى
إلا على أساي([84]).

وينتقي مفرداته التي تتسق ورؤيته الساخرة المتألمة لمآل الشعوب، وهذه المفردات تكشف عن حجم المعاناة للشاعر وشعبه على السواء، فمن معين الحزن الدلالي تستقبلك(الدمعة، والجثمان، المُشيَّع، الحرية)من عتبة الإبيجرام عند العنوان؛ « فالعنوان هو المفتاح الذهبي إلى شفرة التشكيل»([85])، حيث تشتغل فلسفة اللذة أول ما تشتغل في العنوان بوصفه « موجِّهًا قرائيًا هامًا تتخذ منه الذات رسالة إلى القارئ الذي سرعان ما يحولها إلى مفتاح قرائي، به يلج أغوار النّص»([86])»وهذا شائع بقدر يستحق الدراسة في لافتات الشاعر؛ وفي مفتتح هذا الإبيجرام تجد مفردة (الحُزن) نفسها وتتكرر،بل تصبح حِكرًا عليه (سوى حُزن) ليصبح حُزنا على حُزن ــ على حد تعبيره ــ وتجد(الصمت، والكفن،والعبودية،تخريبًا،وإرهابًا، وطعنًا)، ولأفعاله التي تخيرها دلالتها المُعَبِّرة من قبيل؛النَّحت في الصياغة ودلالة القهر في(يُنطقني)،و(يرسف، شُيعت)،وهو إزاء كل هذه المعاناة مجبر أمام نفسه ومبادئه أن يَحْمِلَ ويتَحمَّل أمانة الكلمة التي قد تؤدي به إلى السجن والنفي،وهو في هذا كله يدرك مهمة الشِّعر والشَّاعر التي يأخذها على عاتقه من الذود عن الحرِّيات بسلاح الكلمة كما الرصاصة، و على الرَّغم من ذلك يغدو حلم الحرية بعيد المنال لدرجة أنه يبدو له أنه لن يكتب كلمة (أنا حر)في حياته بل سيكتبها على كفنه دلالة على سوء

الأوضاع السياسية وترديها ــ في وجهة نظره ــ يقول في إبيجــرام يتضــمن سلسلة إبيجرامات([87]):

[(أنا لا أكتبُ الأشعار
فالأشعار تَكْتُبني)
(أريد الصمت كي أحيا
ولكن الذي ألقاه يُنطقني)
(ولا ألقى سوى حزن
على حُزن
على حُزن)
(أأكتب" أنني حي" على كَفَنِي ؟
أأكتب" إنني حُر")
وحتى الحرف يَرسف بالعبودية ؟
(لقد شيعت فاتنة
تُسمى في بلاد العرب تخريبًا
وإرهابًا
وطعنًا في القوانين الإلهيهْ...
لكن اسمها في الأصل
..حريهْ)] ([88]).

ومتهكمًا يجسد أحمد مطر في إبيجرام (التُّهمة) أفكار القمع والرقابة وتهمــة الاعتقال جرّاء الفكر والرَّأي، وتَوجيه الاتِّهام الجُزافي فــي إطــار القــوانين المُجحِفة!، ولاحظ براعة الشاعر في عرض الإبيجرام مــن خــلال الإطــار البنائي الحواري السردي بما يعكس أجواء التحقيق والسؤال والجواب، وحيرة المُعتقَل ليُصعِّد في الإحساس بالمفارقة،وما عكسته دلالة فعل الأمر(خذوه) من

الاقتضاب والامتهان،ودلالة الفعل المبني للمجهول(قِيل لي)على فكـــرة عـــدم الاكتراث لأمره إمعاناً في احتقاره، يقول:

كنت أسير مفردًا
أحمل أفكاري معي
ومنطقي ومسمعي
فازدحمت من حولي الوجوه
قال لهم زعيمهم: خذوه.
سألتهم: ما تهمتي ؟
فقيل لي:
تجمُّع مشبوه! ([89])

وعن رسالة الشاعر في كل زمن التي يتحمل عبئها بأمانة وشرف مما يجعله قيد المرض والاعتقال بتهمة معاداة السلطات، وتأتي مفرداته فـــي الإبيجـــرام الآتي دقيقة ومتَّسقة مع الحال التي وصفها بعناية؛ فنجـــد(جسَّ،الطبيب،خافقي، الألم، شقَّ، بالمشرط، القلم،فم،رصاصة، دم، تهمة سافرة)،يقول في حوار جدلي بينه والطبيب المُعالِج يجسد المفارقة اللاذعة:

جسَّ الطبيب خافقي
وقال لي:
هل هنا الألم ؟
قلت له: نعم
فشق بالمشرط جيب معطفي
وأخرج القلمْ
هزَّ الطبيب رأسه..ومال وابتسم
قال لي:
ليس سوى قلم

فقلت: لا يا سيدي
هذا يدٌ.. وفمْ
رصاصةٌ.. ودمْ
وتهمةٌ سافرةٌ
.. تمشي بلا قدمْ ([90])

ويقول ذاكرًا الحُكّام ذِكرًا سلبيًا،ومتهكمًا،ومُحمِّلاً المظلوم مــالا يحتمــل إذ ينزع عنه الرجاء والدعاء على مَن ظَلمه بل يطلب منه شكر الله على أن مكّن الحاكم من قمعهم وصنع الكمائن! على سبيل المفارقة،ويستخدم مفردات دالــة من مثل(الحكام، النصر، يا مواطن، القمع، الكمائن)، وتخيــره للأفعــال(ادع، أشكر)، يقول:

ادع للحُكّام بالنصر علينا
يا مواطن
واشكر الله الذي ألهمهم موهبة القمع
وإبداع الكمائن([91])

لاحظنا في الإبيجرامات السابقة الرؤيا السياسية القاتمة والشــجن وأجــواء اليأس لكنه في الغالب اليأس الدَّافع لرفض المزيد من الإحباطات،والمُســتنهِض للهِمَم، وقلَّما نستشعر نبرة الاستسلام.

2 ــ مفردات الزمان:

عامةً فإنه يمكن القول:لا توجد مثالية للزمن،وسِمة الزمن ليست في استمراره بل فيما ينطوي عليه من اختلافات وتحولات،ومن ثم يبرز الــزمن التــاريخي و«الزمن عادة ما يُقرن بالحركة. والحركة تُقرن بالمكان؛ بحيث يموت مفهوم الزمن ويذوب في مفهوم المكــان»([92])،فــالزمن لا ينفصــل عــن العنصــر الاجتماعي العام،والنشاط الفردي جزء من النشاط الاجتماعي، والزمن يمثــل الكينونة التي على مداها يتحدد زمن حياة الإنسان من الميلاد إلــى الممــات،

والزمن هنا لا يعني فقط الزمن الفعلي لكن يعني الزمن النفسي والاجتماعي([93])؛بمعنى«إذا كان الحدث القصير قادرًا على أن ينشط بصفته ستارًا يحجب وَعْيَنَا بزمن ليس من صنعنا، فإن زمن الحقبة الطويلة يمكن بالمثل أن ينشط كستار يحجب الزمن الذي هو نحن»([94])،فالزمن في أحد أبعاده يرتبط بالعامل النفسي وبخبرة الفرد الشخصية كما عاينها هو لا كما يسجلها المؤرخ.

وتبدّى الاحتفاء بالزمن في شعر الإبيجرام ؛ ربما استنادًا في العموم إلى أن «الزمن البشري يمكن أن يُنسى إن لم تداخله مآثر الأدباء والشعراء» ([95])،وقد تجسَّدت مفردات الزمن عنده بشكل ملموس؛ حيث كان يبحث «عن زمنه الجديد »([96])، فالزمان عنصر من عناصر البنية الكلية للعمل الإبداعي لأنه« ليس زمانًا خارجيًا، بل ذاتي مؤثِّر ومتأثّر بالذات الإنسانية، وببنية الكلام الفني» ([97])، وعليه فمفرداته ينسجها من وحي هذا الزمان المُنتَظَر والمُنتصِّر والذي له ثمن (الصبح، أسفر، طهر، ضحايانا، سنريكم)، يقول:

كلا.. والصُّبح إذا أسفر
سنريكم سود لياليكم
في.. الظُّهر الأحمر.
فإذا متنا..ماذا نخسر؟!
كل فتى منا قنبلةٌ
فانتظروا..حتى نتفجَّرْ!([98])

يتوعد الشاعر اليهود بسحقة تُصَبِّحهم فتقتص لفلسطين وما تبعها من هزائم وضياع حقوق عربية، ويذكرهم بأن التاريخ العربي الإسلامي مهما حالت دون مسيرته العثرات فدائمًا في ركابه صحوة على مَرِّ الأحداث الماضية ستذيق الأعداء طعم الليالي السود، ونلاحظ هنا ارتباط الليل بالسواد بالحزن والهموم فهو ارتباط شعري عربي قديم،وهنا الأبيجرام يعتمد على مفردات الزمن

وخصائصه وألوانه (الصبح،أسفر،ليالي،الظهر،الأحمر)،و يحدد من خلال هذه المفردات الزمن الذي سينتصر فيه العرب على اليهود، وهو زمن توقيته في المستقبل في ساعة(الظُّهر الأحمر) وغير خافٍ التكثيف المعنوي والطاقات التعبيرية التي تعكس ظلالا من المعاني المسهبة المرتبطة بالموضوع، فتخير وقت الظهيرة ؛حيث تشتد الحرارة ويصعب مواجهة ضوء الشمس كناية عن عجز مواجهة اليهود للعرب،ووصف الظهر بأنه أحمر([99]) وما يحمل هذا اللون من طاقات؛فالأحمر يعكس شدة القيظ، والأحمر يعكس كثرة الدماء التي سيريقها العرب من اليهود،والأحمر من الألوان الظاهرة واللافتة بما يرسخ لفكرة اعتقاد الشاعر في انتصار أُمته. فالشاعر يحاول أن يتوعد الزمن الحزين من الليالي السود التي عانت منها أمته جراء ضياع فلسطين على يد اليهود ويواجه هذا الزمن الحزين بزمن وضّاح مستقبلي يأمل معه في انتصار أُمته.

ويُحدث أحمد مطر المفارقة الزمنية في خاتمة الإبيجرام بأن يجعل الحياة في الموت! وسيُخلِّد التاريخ العرب كبارًا لهم الانتصار، و سيُخلِّد اليهود صغارًا عليهم الصَّغار!

وإذا تشبث الشاعر بزمن القَصَاصِ أحيانًا فقد تنتابه لحظات من الإحباط حينًا، ومن ثم يتحدث عن الزمن الحزين الذي يسيطر ولا يجد فكاكًا منه سوى في استخدام القوة /الرصاص لا الملاينة والشجب/ الحِبْر؛ بما يعني أنه قد حان زمن الفعل لا الكَلِم، ويلجأ إلى استخدام مفردات مرتبطة بالزمن من مثل (عصر،آن)،يقول:

آه يا عصر القصاصْ
بلطة الجزار لا يذبحها قطرُ الندى
لا مناصْ
آن لي أن أترك الحبر
وأكتب أشعاري بالرصاصْ([100]).

وقريب من هذا المعنى السابق قوله في هذا الإبيجرام الآتي، وما يداخله من إحباط وغُربة، وشيوع ألفاظ الزمن ومفرداته(خارج الزمن،الماضي، الزمن الآتي)؛ بما يعكس واقعه المُعاش الذي يعجز أن يحط في زمن فلا يملك الزمن الماضي ولا يقدر على إيجاد زمن المستقبل:

ــ أين تعيشون إذن؟

ــ نعيش خارج الزمنْ!

الزمن الماضي الذي راح ولن يعودْ

والزمن الآتي الذي

ليس له وجود! ([101]).

وفي نوع من الإسقاط، يصورإحساسه بالزمن المُطارَد هو الآخر مثل الشاعر الذي يترصده المخبرون،فكلاهما محكوم عليه بالإدانة، وتتجلى المفردات المناسبة على الرَّغم من الإيجاز بما يؤكد فكرة التكثيف(دائرة، هارب،مدان،أمامه،خلفه، يركض،مخبران،الزمان)، يقول:

دائرة ضيقةْ

وهارب مدانْ

أمامه وخلفه

يركض مخبرانْ

هذا هو الزمان ([102]).

وحقًا وصدقًا يجد المُطالع للافتات مطر ملمحًا سائدًا هو أن الشاعر معتقد تمام الاعتقاد([103])أنه طالما لم يجد الوطن الآمن الحُر الذي يبحث عنه فهو لم يعش حياته! ؛ وهو ما بين الفعلين(وُلِدَ /مَاتَ) لم تتحقق له الحياة أو على الأقَل هو لا يعترف بهذه الحياة!،وقد يَتعذّرعلى صفحات هذه الدراسة أن تَسرد إبيجراماته التي تؤكد هذا الملمح، لكن سأكتفي بعرض نماذج محدودة ــ مع

الإحالة([104]) ــ و لنتخذ منها أَمارة على رسوخ سَمْتِ الحُزن علـــى مفـــردات الزمن لديه للدرجة التي استغرقت عُمره كله ــ على حد تعبيره ــ يقول:

وفي أوطاننا
يمتد عُمر الشاعر الحر
إلى أقصاه بين الرَّحم والقبر
على بيت من الشِّعر!([105]).

وعن الحياة الحقيقية أو قُل الزمن المُعتَّرَف به لديـــه هـــو زمـــن الحُريـــات والمواجهة للظلم حتى لو كان الثمن حياته نفسها التي يحدق بها المـــوت مـــن أمامه وورائه ؛ فالحياة الحقيقية هي في خلود ذكره مع الأحرار المُتأَبِّيين على القَمع، ومن ثم ارتبطت لديه مفردات الزمن والموت والحياة، يقول:

مشى الموت أمامي
ومشى الموت ورائي
لكن قامت
بين الموت وبين الموت
حياة إبائي.([106]).

و في الإبيجرام الآتي يلهث بك كما تلهث الحال به للدرجة التي لا يحـــدد معها زمن عمره، وهو يعلم أن عليه أمانة؛ هي أمانة الكلمة والتوعيـــة ورفـــع الغشاوة عن شعبه ليَهُبَّ في وَجّهِ الطُّغاة، ومن ثم فهو يستمهل المـــوت حتـــى يؤدي الرسالة، ويتخير من المفردات الدالة مثل(أيها،الموت،انتظر،واصـــبر،لا وقت، للعيش،أجهل، بينكما،عمري)، يقول:

أيها الموت انتظر
واصبر عليْ.
فأنا لا وقت للموت لديْ
وأنا لا وقت للعيش لديْ.

إنني بينكما أجهل عمري.([107]).

وفي الإبيجرام الآتي يجسد إحساسه بالأسى على هذه الحياة التي يحياها في هذا الزمن الملفوظ عنده، والذي لمبادئه لا يستطيع أن يسايره بل يواجهه، ومن ثم ستَفنى حياته ــ على ثقل العبء كما حيز الفاصلة ــ في المواجهة والملاحقة ولن يعيش الحياة الوادعة الناعمة، و مجمل إبيجراماته تنطلق من هذا التصوُّر وترسم هذه الصورة التي يريد أن يؤكد من خلالها أنه صاحب رسالة وأنه لا وقت لديه للحياة، وما هذا من اختياره لكن يتَّوجَّب عليه أن يتحمَّل أمانة الكلمة،وهذه مفرداته(حياتي،مماتي،واقف، كالفاصلة،هنا،ولا هنا، أضيع، ما بيني،وبيني)، يقول:

بين حياتي ومماتي
واقف كالفاصلةْ.
لست هنا.. و لا هنا
أضيع ما بيني وما بيني أنا! ([108]).

3 ــ مفردة الموت ومرادفاتها:

الموت هو الحقيقة الأكيدة المتكررة منذ بدء الخليقة حتى منتهاها، وعلى الرغم من حتمية الموت فبعض الناس في الغالب لم يتقبل بسلاسة فكرة الانتهاء والانفصال عن عالم الأرض والأهل والأصحاب([109])وثمة مَن رأوا أنه "مكافأة الحياة الكبرى"([110])لا سيما الذين عانوا في حياتهم من المتاعب والقهر، ولقد شغلت فكرة الموت أذهان الشعراء وكانت موضوعًا من موضوعات قصائدهم وكذا كان الحال عند أحمد مطر فقد شغل موضوع الموت ومفرداته وصوره حيزًا ملموسًا في إبيجراماته، وقد خصص الشاعر للموت المؤلم عنوانًا لأحد أعماله الشعرية وهو(إني المشنوق أعلاه)،و كأنه لم يكفه الموت في حد ذاته لكنه اختاره شنقًا! وجاء في إحدى إبيجراماته التي تصرخ أسى لاختلال المعايير، ونلاحظ فيها براعة في تخير مفردات الأفعال التي يسندها

للأمور السيئة لتغدو مدحًا لا ذمًّا(خنت،تعريت،أعلنت،ارتكبت،اقترفت)، يقــول مُشِيْعًا أجواءً من الحُزن والحسرة على تردِّي الأوضاع:

إنني المشنوق أعلاه
على حبل القوافي
خنت خوفي وارتجافي
وتعريت من الزيف
وأعلنت عن العهر انحرافي
وارتكبت الصدق كي أكتب شعرا
واقترفت الشعر كي أكتب فجرا ([111])

ومن معين الموت ومفرداته تنبعث أفكارٌ وصورٌ شعريةٌ عديدة لديه بشــكل مُلفِت ــ قد يستدعي دراسة فنية تقوم على تتبع هذا الملمح ودواله في أشــعاره السياسيةــ فتجده يُوظِّف فكرة الموت فكريًا وفنيًا، وعبر مفردات دالــة مــن مثل(تموت، كيف، ميتًا، يموت) من خلال المفارقة المزدوجة الساخرة السلسة من المُرسِل/الشاعر؛الذي يصور من خلال صياغته أنه يدافع عن أمته فنفاجــأ في خاتمة الإبيجرام أنه يتهكم على حالها ويصفها بأنها بالفعــل قــد أصــابها الموات!والمفارقة في المضمون نفسه الرسالة؛ حيث يتساءل في مــرارة عــن كيفية أن يموت الميت من جديد؟!ويعني حال الأمة العربية / المُرسَل إليها، وما آلت إليه من وهن كادت تفقد روحها معه وإرادتها، وفي هذا كله يكشف الشاعر عن كونه مهمومًا بالهمِّ العربي، يقول:

لا.. لن تموت أمتي
كيف تموت؟
من رأى من قبلُ هذا ميتًا
يموت من جديد.([112]).

ولمّا كان الموت أمرًا حتميًا فعلى المرء أن يتخير الموت النقي لا القــذر ــ على حد تعبيره ــ الذي يُخَلِّد ذكره إن لم يستطع هو الخلود، ولقد آمن الشاعر بهذا الأمر، وكما أشرت سالفًا هو يرى أنه ميت لحظة الميلاد!([113]) فهو يعتمد على المفارقة لفظًا وفكرًا، ويثير حوارًا جدليًا بينه ونفسه أو الآخر حول هــذا الأمر، ويستخدم في هذا الإبيجرام المفردات والأفعــال الدالــة التــي تــرتبط بموضوعه من القلق والحزن والتشاؤم فتجــد(المنفى، ســيأكل، عُمرك،القهــر العسفا، تَرقُبُ،الميلاد، تُحتضر،الضرر،محكومون، بالإعدام، موتًا، ميت، موت قذر)، ويَقنعُ ويُقْنِعكَ أنه صاحب رسالة، يقول:

كل الناس محكومون بالإعدام
إنْ سكتوا، وإنْ جهروا
وإنْ صبروا وإن ثأروا
وإنْ شكروا، وإنْ كفروا
إنتقي موتًا نقيًا
والذي بالكذب يحيا
ميت أيضًا
ولكن موته قذر!([114]).

و رفض الشاعر أن يكون بوقًا في يد الحاكم ومنافِقًا في زمرة المنــافقين، ومن ثم انتهى به الحال إلى المنفى والملاحقة، ولذا يجأر إلى الخــالق، ومــن عجب أنه يدعو على نفسه لأنه بتمسكه بمبادئه أودى بنفسه في المهالك!،وتجده يعرض إبيجرامه من خلال مفردات موجِّهة للمضــمون،مثل(منفاي، ســجني، أنقذني، خلصني، طبل، يحيا،الأموات)، يقول:

يا واهب مملكة العقل
مملكتي منفاي وسجني.
أنقذني.. خَلِّصني مني.

فأنا لست بطبلٍ
وسوى الطبلْ
لا يحيا إلا الأمواتْ! ([115]).

ويصنِّف في إبيجرامه الآتي الموتى في الوطن العربي ؛ وجميعهم ينـــدرج تحت صِنف الموت السياسي، وتأتي مفرداته محددة ومعبره عن رؤيته السياسية وما يلهج بذكره من قَمعِ الحكـــام وتخـــاذل العـــرب وتنكيـــل إســـرائيل مـــن مثل(أموات، في أوطاني،أصحاب الفيل، إسرائيل، عربائيل، تنكيل،الكعبة،النيل، عزرائيل)، يقول:

النّاس ثلاثة أموات
في أوطاني
والميت معناه قتيل
قسم يقتله" أصحاب الفيل"
والثاني تقتله" إسرائيل"
والثالث تقتله " عربائيل"
وهي بلاد
تمتد من الكعبة حتى النيل!
والله اشتقنا للموت بلا تنكيل
والله اشتقنا...
أنقذنا يا عزرائيل(116)

و الموت عنده،فهو مُرتكزٌ لتناوله الشعري،وفي الإبيجرام المكثَّـــف الآتـــي تسيطر أجواء الحزن والأسى والدعاء والمشاعر من خلال مفردات دالة (كـــل مَن، مَا، نهواه، مات،ساعدنا، إحساسنا، أمت) يقول متهكمًا كدأبه:

كل مَن نهواه ماتْ،
كل ما نهواه مات.

ربِّ ساعدنا بإحدى المعجزاتْ
وأمت إحساسنا يومًا
لكي نقدر أن نهوى الولاةْ! ([117])

من واقع الإبيجرامات المخصوصة بمرادفة الموت حاول الشاعر أن يبرز أن ثمن الحرية غال، وأن لها ضحايا يتساقطون كل يوم، وأكثرهم من النُّخبة والمثقفين المطالبين بالإصلاح،وعلى الرَّغم من إلحاح الشاعر على هذا المضمون في لافتاته إلا أنه لابتعاده عن التقريرية بدا الطرح مقبولاً ويجد المتلقي نفسه متفاعلاً مع خِطابه.

4ـ مفردات المكان:

يُعد المكان مكوِّنًا رئيسًا من مكونات النَّص الأدبي([118])،و يبرز المكان بوصفه أحد الأبطال الأساسيين في شبكة الأحداث([119])، فالشاعر(لصيق بالمكان، وابن شرعي لأحواله، فهو لا يستطيع أن يغيب الإلحاح المكاني في عمله)([120]).

وبدا المكان في إبيجرامات أحمد مطر مثيرًا لأحاسيس الوطنية والمواطَنة،والمحلية بحميميتها،وحفلت إبيجراماته بمدلولات المكان المُفتَقَد عنده؛واقعًا: لأنه مَنْفِيّ، وحُلمًا:لأنه يرفض صورة الوطن الحالي، فهو يبحث عن الوطن الحُر اليوتوبيا([121])،ومن ثم ارتبطت إبيجراماته بفكرة المكان/الذكريات الذي يرثى له لفقده،أو المكان/الملفوظ بأحواله المتردية فيتهكم على الأوضاع في تلك الأمكنة،وأحيانًا يَرِدُ المكان الحلمي/المأمول كردة فعل ضد الواقع المرفوض« هذه الأمكنة التي تتمظهر في الشعر العربي المعاصر من خلال موضوعتين مكانيتين أساسيتين([122])هما:المكان الشعري الحلمي المفتقَد أو الضائع»([123]).

وأكثر الشاعر من ذكر كلمات الوطن،والبلد،والبلاد،وكذا ذكر أسماء البلدان العربية ومدنها وغيرها(لبنان، فلسطين،مصر، بيروت،القدس

مكة،وهران،الظهران ([124])،أمريكا، أوربا، اليابان،وتنزانيا ([125])،ويعرِّض بإسرائيل([126])...)، ولمّا كان الشاعر عراقيًا فقد ذكر العراق وبغداد وكربلاء مرارًا، وتعجب من سوء أحوالها المتردية ويلف الحديث أجواء من الرثاء والشجن المتبدِّي في المفردات؛ مثل (اسمه، تنطفئ، تحترق، يلذعني، تنكمش ينطبق، يا للأسى، عليه، دونه، فيه،به، شاق، أحمل، العراق)، يقول:

حين أطالع اسمه.. تنطفئ الأحداق
وحين أكتب اسمه.. تحترق الأوراق
وحين أذكر اسمه.. يلذعني المذاق
وحين اكتم اسمه.. أحس باختناق
وحين أنشر اسمه.. تنكمش الآفاق
وحين أُطبق اسمه.. بنطبق الإطباق
يا للأسى منه، عليه، دونه، فيه، به!
كم هو أمر شاقٌ
أن أحمل العراقْ!([127])

وعمّا لاقت بغداد موئل التاريخ، وعمَّن تعاقب على حكمها، وما عانت من جور حتى آلت إلى ما آلت إليه من موات ودمار، يأخذك إلى المفارقة في أنها تحمل من أيام التاريخ الأولى اسم(مدينة السلام)!، يقول مستخدما المفردات الملائمة من مثل(وطني،مدينة،تحيطها،ظلت،سفّاح،وغد صدّام،عَبَرَات،دمّ،الأيام، عظيمة،عظام، سلام):

في وطني مدينة.. ظلَّت لألف عامْ
جَمَّلَها(السَّفَّاح) في ابتدائها..
وزانها في المنتهى(صدَّام)!
واستوعب القوسان ما بينهما
عِبارةً مِن عَبرات و دمٍ

يدعـــونها: الأيـــــامْ! ...
مدينة عظيمةُ
من فرط ما تحمل من هياكل العِظام.
كان اسمها ولم يزلْ
(مدينة السَّلامْ)![128]

ويعدد أَمارات توّقت للزمان وأسماء تعين الأماكن والمدن تجسيدًا لفكرة أن المظالم تنتشر في جسد الأمة العربية شرقها وغربها وشمالها وجنوبها ــ في وجهة نظره ــ وهو يؤمن أنه من بعد الضيق الانفراج كما بعد الصوم الفطر وبعد الرجم الأضحى،ويجعل نفسه بمثابة الراوي الذي يبصِّر الناس بالهداية، وتتجسد تلك الدلالة من واقع ذكره أسماء المدن في إبيجرامه التالي(ثلاثة، أعياد، الفطر،الأضحى،الميلاد،الصوم،الرجم،ساعة، إعدام،الجلاد،أي، بلاد تونس، تطوان، صنعاء، عمّان، مكة، صنعاء، بغداد)، يقول:

قال الراوي:
للناس ثلاثة أعيادُ
عيد الفِطر،
وعيد الأضحى،
والثالث عيد الميلاد.
يأتي الفِطر وراء الصوم
ويأتي الأضحى بعد الرَّجمِ
ولكن الميلاد سيأتي
ساعة إعدام الجلاّد.
قيل له: في أي بلاد؟
قال الرّاوي:
من تونس حتى تطوان

..

قُتل الرّاوي.

لكنَّ الراوي يا موتى

علّمكم سرَّ الميلادْ.([129])

ويُعْرِبُ عن ضِيقه وضجره الشديدين للدرجة أنه عافَ العيش في الــوطن العربي بأسره، وبدلا أن كان الشعراء يتغنون بحب الأوطــان والعــيش فــي أكنافها، فهذا الشاعر أحمد مطر لشدة ما يعاني من انقلاب الأوضاع فقد غــدا لديه العيش بالأوطان نِقمة لا نِعمة بل جعل العيش بالوطن العربي أقسى مــن حُكم الإعدامْ!، يقول في محاورة عن أقسى عقاب للعربي، ومستخدما مفــردات معبرة من مثل(الإعدام، أخف،الفرد، العربي، أهنالك، أقسى):

ــ الإعدام أخفُّ عقابٍ

يتلقاه الفرد العربي.

ــ أهنالك أقسى مِن هذا؟

ــ طبعًا..

فالأقسى مِن هذا

أن يحيا في الوطن العربي! ([130]).

وكثيرًا ما راوده المكان الحلمي،و هو دومًا منشغل بالتهكم من المكان الآني والمُحْبِط له، يقول في إبيجرام شعري له واصفًا له ومتطلعًا للراحة النفسية فيه ــ حتى لو كان صريفة([131]) ــ يقول:

لأني وميضٌ

وأني مطرْ.

غدًا حين تُطوى سطور الصحيفةُ

ويقضي الخليفةُ

وينسى الأثيرُ مكان الأَثرْ

ستروي السِّيرُ:

هنا شاعر قائم في صريفهْ

نظيف مقيم بدنيا نظيفهْ! (132).

ويؤكد على الوجود الافتراضي للوطن أو المكان الحلمي الذي فيه مبادئ اليوتوبيا، و موقعه الجغرافي الشعري بداخل الشاعر إلى أن يتحقق ويخرج من حيز الافتراض إلى براح الواقع على الكيفية والمبادئ التي يتغياها الشاعر، ويعد بزوال دول الظلم لتبقى دولته،ووردت مفرداته متّسقة مع مضمونه (أنا، وحدي، دولة، الأمل، أنقى، أرقى، ستبقى)، يقول:

أنا وحدي دولهْ

مادام عندي الأمل.

دولة أنقى وأرقى

وستبقى

حين تفنى الدولُ([133])

ومن ألفاظ الأمكنة التي تكررت بشكل واضح هي(القبور)، واستخدمها على معناها الحقيقي والمجازي، من مثل قوله:

عربي أنا أرتيني..

شقي لي قبرًا.. واخفيني

ملَّت من جُبني أوردتي... ([134]).

5ــ المفردات العامية والأجنبية:

وردت في لافتات الشاعر مجموعة من المفردات الأجنبية المُعرَّبة مثل (بلازما([135])، بيبسي كولا، ديالكتيك([136])،الميني جوب...)وأكثر المواضع التي وردت فيها مثل هذه المفردات العامية كانت في سياق تهكم الشاعر من الحكام وكانت وسيلة دعائية ضدهم، وسخرية من الذين يعيبون عليه دفاعه عن حقوق

الشعوب، ويسخرون من نضاله، ويطالبونه بالانشغال بالقضايا التافهة التـــي لا تفيد الشعوب ولا الأجيال ؛ يقول:

ر بنا. .هل نحن من ماء مهين
وآبنه من "بيبسي كولا" ؟!
ربّنا. .هل نحن من وحلٍ وطين
وآبنه من "أسبرين" ؟!([137])

وثمة إبيجرامات أخرى حملت مفردات أجنبية مكتوبة بالحروف الإنجليزية، وتخيرها الشاعر منسجمة مع جرس القصيدة العربي، وهدف الشاعر من ذلـــك إلى استغراق فكرة التّهكم شكلاً ومضموناً من تبعية الحكام والـــبلاد للغـــرب، يقول:

وشعوب مثل الأشباح
تقتات بقايا الأرواح
وتنام بأثناء النوم!
Who are they?-
– قومي
Don't mention them
قومك هم أولى بالذم
وبحمل الذِّلة والضيمْ([138]).

وبذلك يؤكد مبحث بنية المفردة ما هو راسخ من كون المفردة « لا تحمـــل معها معناها المعجمي فقط، بل تحمل هالة مـــن المترادفـــات والمتجانســـات» [(139)]،وبذا تظل اللغة في تطور متجدد[(140)]، وتصبح أداة التعبير الرئيسة في يد المبدع.

[ب] بلاغة التراكيب في الإبيجرام عند أحمد مطر:

يمثِّل الأسلـــوب مجمل الطاقات الإيحائية في الخطاب الأدبي[(141)]؛فهو المرأى الظاهري لإبداع الأديب، وهو وسيلته إلى المتلقي عن طريق صوغه في جمل

وعبارات، يُراعي فيها تحقيق ما ينبغي من نسج الصور الجزئية[142]،وتتباين أساليب الصياغة من شاعر إلى شاعر، وتتباين لدى الشاعر نفسه على مدى موضوعاته و مراحل عمره الفني، وتبعًا لدرجة الانفعال الشعوري ساعة الإبداع.

ومعلوم أنَّ الشاعر لا يستخدم اللغة لأنه يريد التوصيل الاعتيادي لكن لأنه يريد أن يُفهِم(بطريقة ما) مختلفة [143]، لذلك لا يقتصر الشاعر على مدلولات الألفاظ، بل يتجاوز إلى إيحاءات تلك المدلولات [144] فينظم جمله بطريقة مخصوصة ؛ فهو« يقدم أو يؤخر،أو يحذف، أو يستفهم، أو يأمر، أو ينهي...»[145]؛ فالشاعر شاخصٌ إلى المستوى الإبداعي للغة لا المثالي النحوي [146] بغرض التأثير في المتلقي[147]؛ بمعنى أن المبدع يَتغيّا لغة شعرية،وهذه « اللغة الشعرية الجديدة هي التي تجتهد لتكون لغة خلق جديدة ليست مجرد وسيلة للتعبير..ولابد لها في الشعر من أن تعلو على ذاتها،وأن تشير إلى أكثر مما تشير إليه ؛ فهي إذًا لغة الإشارة »([148]).

و في ضوء هذا التصور، ولمّا كان البناء التركيبي في قصيدة الإبيجراما يمثل قوامًا رئيسًا، فقد انعكس هذا الملمح بجلاء في لافتات الشاعر، و سأحاول في هذا المبحث تخيّر نماذج لأبرز الأساليب التي شاعت في لافتاته، ومن هذه الأساليب:الاستفهام،الأمر،النهي،النفي،النداء،الشرط،التقديم والتأخير والحذف..إلخ.

1ــ الاستفهام:

والاستفهام أحد الأساليب اللغوية، والبِنَى التركيبية التي قد يستعملها ليرقى بلغته عن سمت المباشرة والتقريرية[149]، ويتطلع من خلاله إلى تفاعل المتلقي مع الرسالة الأدبية لما يشيعه الاستفهام لديه من حالات عدم التثبت والتعجب والتوبيخ، والإنكار،والتهكم وغيرها.

و أسلوب الاستفهام شائع بصورة ملفتة في لافتات الشاعر عمومًا وفي خاتمة الإبيجرام على وجه الخصوص؛ لأنه أراد أن لا يُغلق القضية/الرسالة بل يفتح بالاستفهام الباب أمام المتلقي للبحث والتفكر لا الانغلاق والانصراف، ومن ثم أكثر من الاستفهام إزاء الأحداث لا مسوغ معقول لحدوثها ــ في وجهة نظره ــ ويعتمد الشاعر على ما يثيره الاستفهام من تطّلع ليشاركه المتلقي الحالة الشعورية،وفي الإبيجرام الآتي يقلقل الفكرة المستقرة من أن إسرائيل هي وحدها التي تَبُثُّ الشَّرَّ في محيط الدول العربية ليقرر أن العرب بفرقتهم واستسلامهم هم السبب فيما يحيق بهم لا إسرائيل وحدها، فنجده يذكر حادثة قابيل وهابيل، وكأن استفهامه أمر فلسفي حول فكرة الشَّر المحض نفسها فلم يكن اليهود قد خُلقوا وقتها، وفي ذلك يقول:

اثنان لا سواكما، والأرض ملكًا لكما
لو سار كل منكما بخطوه الطويل
لما التقت خطاكما إلا خلال جيل
فكيف ضاقت بكما فكنتما القاتل والقتيل
قابيل... يا قابيل
لو لم يجئ ذكركما في محكم التنزيل
لقلت: مستحيل!
من زرع الفتنة بينكما...
ولم تكن في الأرض إسرائيل ؟![150].

وحاول الشاعر في الغالبية من إبيجراماته من خلال أسلوب الاستفهام – أن يُثَوِّرُ بعض الأصوات الرَّافضة ضدَّ ما يحدث،أملاً في التَّحرر والتَّخلص من الخنوع و التبعية، يقول:

نحن من أين؟
إلى أين؟

وماذا؟ ولماذا؟
نُظم محتلة حتى قفاها
وشعوب عن دماها مستقله!
نحن لغز معجز لا تستطيع الجن حله.([151])

وهكذا أسهم أسلوب الاستفهام ــ بما يتمتع به من مزيَّة فعّالــة فــي طــرح القضايا ــ في منح النَّص بعدًا دلاليًا منبهًا و فضاءً تأويليًا مؤثرًا يمنع انغــلاق النص على الرغم من انتهائه([152]).

وقد **يخرج أسلوب الاستفهام** – عند الشاعر – **إلى أغراض مجازية أخــرى منها؛ النفي والازدراء**، كقوله:

كيف يصطاد الفتى عصفوره
في الغابة المشتعلهْ ؟
كيف يرعى ورده
وسط ركام المزبله ؟
كيف تصحو بين كفّيه الإجابات
وفي كفيه تغفو الأسئلهْ ؟!
الأسى لا حدّ له
والفتى لا حول له
إنه يرسف بالويل
فلا تستكثروا إسرافه في الولوله
ليس هذا شِعره
بل دمه في صفحات النَّطْعِ
مكتوب بحدِّ المِقْصَلهْ ([153]).

فالشاعر ينفي وجود أيّ بارقة أمل فيما حوله من معطيات ؛ فأنى للتغيير أن يقع؟!.. وهذا الفتى/الشاعرغير قادرعلى تغيير الواقع؛ فهو لــن يســتطيع أن

يصطاد عصفورًا، وهل هنالك عصافير في غابة مشتعلة؟!ولن تُخْرِجَ أجــواء القمع والخنوع حرية؛وهل وَرْدٌ يَنبتُ في مزبلة؟!وهل يبدع المرء وهو لا يفكر أو يتساءل، بل يعيش الانغلاق والصمت؟!،وفي كل هذه الاســتفهامات يريــد الشاعر منها نَفْيَ أن تُولدَ حياة من موت، أو حرية من قمع، ويدعو إلى رفض هذا الواقع المُزْري.

ومن الاستفهام ما ينصرف إلى التوبيخ، ومثال ذلك قوله:

إن كان الغرب هو الحامي
فلماذا نبتاع سلاحه؟
وإن كان عدوًا شرسًا
فلماذا ندخله السّاحةْ؟!([154])

إذ يستفهم الشاعر مُتهكِّمًا عن حجية تدخل الغرب والتبعية لهم، ويتساءل عن دورهم هل هو الحماية لنا؟إذن فلماذا يتاجرون بالعرب؛ بأن يجعلوا منهم سوقًا لبيع أسلحتهم التي يصنعونها ؟!،وإلا فهم أعداء العرب ومبعث الفســاد فــيهم فلماذا يقحمهم العرب في قضاياهم؟!،فالشاعر يدفع بالاستفهام لأجــل التــوبيخ الذي بدوره يدفع إلى التغيير.

ومن **الاستفهام ما ينصرف إلى التحقير**،ومنه هذا الإبيجرام و يقول فيه:

أيطلب الأحياء من أمواتهم معونهْ ؟!
دعوا صلاح الدين في ترابه
واحترموا سكونه
لأنه لو قام حقًا بينكم
فسوف تقتلونه([155]).

فالشاعر يُحقِّر مِن شأن مَن يطالب (صلاح الدين الأيوبي) بالنهوض من قبره لإعادة الأمجاد العربية من جديد، ويطالبه بتحرير أراضي فلسطين من اليهود، مثلما حررها من قبل من أيدي الصليبيين، والغرض من الاستفهام التحقير من

حالة تقاعس الشعوب عن صنع تاريخها المعاصر بعزة وتَشَدُّقَهم بآثار الماضي، ويتخيلون أنهم سينتصرون على اليهود بأخبار صلاح الدين! ويبالغ أنه لو قام فيهم صلاح الدين لما سلم منهم ولقتلوه!.

وكذا هذا الإبيجرام التهكميّ الذي يسخر من كَتَبَةِ التاريخ الذين يسطرون ما يُملَى عليهم من السلطات وتبعًا للعطايا، يقول فيه:

اسأل التاريخ
هل أقلامه إلا السكاكين؟
وهل أوراقه إلا الصحون؟! ([156])

وقد يلجأ الشاعر في إبيجرامه الشعري **إلى الاستفهام** ــ ومتى تأنف من سكنى بلاد/ أنت فيها مُمتهَن؟! ــ **الذي غرضه التّمني**، يقول:

ــ أيها الحزن الذي يغشى بلادي
عجبًا منك.. ألا تشكو الوهن؟!
مَنْ ستُرضي، أيها الحزن، ومَن؟!
ومتى تأنف من سكنى بلاد
أنت فيها مُمتهَن؟! ([157]).

و حرص أحمد مطر على تنوع أدوات الاستفهام لجذب الانتباه، وهذا من شأنه أن «يُظهر ما في نفس البَاثِّ من حيرة غالبة، وقلق عام » ([158])، فالشاعر يأمل في أن تؤدي إبيجراماته إلى إحداث أثر في المتلقي، وترفع لديه درجة الانفعال والوعي ليتخلص من قيوده.

2ــ الأمـــر:

لجأ الشاعر إلى هذا الأسلوب ليظهر اعتداده بنفسه بما يُمكّنَه من إصدار الأوامر إلى من حوله فهو صيغة تعكس شعورًا بسطوة المتكلم([159])، لذا أكثر من استعماله بمعناه الحقيقي كقوله:

أنا سلطان السلاطين

وأنتم خدم للخدم
فاطلبوا من قدمي الصفح
وبوسوا قدمي
يا سلاطين البلاد الضيقة! (160).

فيفتخر الشاعر بنفسه لدرجة أن نَصَّب نفسه سلطان السلاطين ــ يراهم خدم الخدم ــ الذين يطلبون الصفح من قدميه! فيأمرهم بتقبيلها، لما يمتلكه من رفعة في مقابل انحطاط هؤلاء الحكام في نظره!.

ومن واقع هذا الإحساس بارتفاع المكانة – الاستعلاء – أخذ الشاعر يصدر أوامره التي ضمّنها كثيرًا من النصائح للشعوب العربية،ومنها أن أفعال الخير والبطولة تبقى أثرًا خالدًا وشاهدًا على مَن قام بها، أما أعمال الفساد والخنوع فإنَّها زائلة بزوال مَن اقترفها، ومثَّل لذلك في إبيجرام ذكر فيه القائد الفرنسي (نابليون بونابرت) وبعض أخباره عند حملته على مصر، و من خلال حوار الشاعر مع المرشد السياحي يصدر النصائح التي مغزاها أن بطش نابليون الذي تَبدّى في تحطيم أنف أبي الهول إثر مدافعه وقذائف المنجنيق قد ولَّى وذهب مع نابليون وبقي أبو الهول خالدًا،وهكذا ستبقى أشعار أحمد مطر خالدة، وسيذهب الحُكَّام وبطشهم:

قال الدليل في حذر:
انظر... وخذ منه العِبَر
انظر... فهذا أسد
له ملامح البشر
قد قُدَّ من أقسى حجر
لكنَّه لم يعتبر
كان يدسُّ أنفه في كلِّ شيء
فانكسر

هل أنت أقوى يا مطر ؟
كان (أبو الهول) أمامي
أثرًا منتصبًا
سألت
هل ظلَّ لمن كَسر أَنفه... أثر ؟![161].

وقد **يخرج أسلوب الأمر عن معناه الحقيقي إلى معانٍ مجازيَّة ؛ ومنها السخرية**، فيشير في أحد إبيجراماته إلى حادثة تشييع جنازة رئيس الوزراء الإسرائيلي (إسحق رابين)، وقيام بعض القادة العرب بالمشاركة فيها! ويرى في هذا التصّرف تهاونًا ومذلَّة، يقول في محاورة إبيجرامية:

ــ كيف أواسي المرزوئين
بوفاة أخيهم (رابين) ؟
ــ اِمزحْ معهمْ.
اِمسحْ بالنكتة أدمعهم
اِروِ لهم طُرفة تشرينْ
دَغْدِغهم بصلاح الدين
...
ــ هاهم يبكون لرابينْ
ــ لمَ لمْ يبكوا لفلسطينْ ؟! [162].

وقد **يخرج الأمر** في الإبيجرام **إلى** وجهة **التهديد والمواجهة** ؛حيث يتوعد كلَّ مَن ينال من صورتَه النَّاصعة ؛ بأن يمتدح شعره، فجميعهم مُنحَطون في وجهة نظره ولا يُقدَّر المديح منهم لديه ([163])، يقول:

واشتموني
واشتموني
وإذا لم تشتموني

فاحذروا أن تمدحوني
احذروا أن تلطخوني
إنَّ أقسى سُبة لي
هي أن يمدحني
نذل وقواد ودوني! [164])

وقد **يفيد الطلب لديه معنى الدعاء:** ومنه قوله مخاطِبًا وطنه:

سامحك الله على صلبي
يا قاتلي
كفاك أن تقتلني
من شدة الحب [165]

فنجد الشاعر يدعو الله أن يسامح وطنه على سبيل العتاب لهذا الوطن الــذي على ــ حد تعبيره ــ قتل الشاعر لأنه يحبه ويصرُّ على إيقاظه!.

واستعمل الشاعر من صيغ الأمر صيغتين هما صيغة فعل الأمر، وصــيغة المصدر النائب عن فعل الأمر؛ الصيغة الأولى وردت في غالبيــة اللافتــات وسبب ذلك أنَّ الشاعر كان يوجه حديثه أو قُل رسالته إلى مُخاطَــب، وهــذه الصيغة مرنة في دفع هذا المخاطب إلى الاستجابة.

وعن الصيغة الأخرى فهي قلَّمَا استخدمها ؛ إذ تضمنت اللافتات النَذر اليسير منها؛ مثل ما قاله في قصيدة يشير فيها إلى قرار الزَّعيم الراحل(أنور السادات) بوقف إطلاق النار في حرب أكتوبر وكان يَتَأَمَّلُ أحمد مطــر فــي اســتمرار الحرب حتى يصل الجيش إلى القدس في فلسطين حيث مسري النبــي محمــد صلى الله عليه وسلم لكن السادات ــ في وجهة نظره ــ خيَّب أملــه فتــذرّع الشاعر بالصبر، وجاء الإبيجرام مشــتملاً علــى مصــدرٍ نــاب عــن فعــل الأمر(صبرًا) فاستعمل الشاعر هذه الصيغة للزيادة في التوكيد، والحثّ علــى

الفعل، والإغراء به[166] من لدن القائد، ليُهدِّأ من نشوة النصر ليقبل الجيش بالهدنة ــ في وجهة نظرالشاعر ــ يقول:

بنينا من ضحايا أمسنا جسرًا
وقدَّمنا ضحايا يومنا نذرًا
لنلقي في غد نصرًا
ويمَّمنا إلى المسرى
وكدنا نبلغ المسرى
ولكن قام عبد الذات
يدعو قائلاً: صبرا
فألقينا بباب الصبر قتلانا
وقلنا:أنَّه أدرى[167].

لقد كان لاعتداد الشاعر بنفسه الأثر الكبير في إكثاره من هذا الأسلوب، إذ أنَّه نصّب من نفسه أنموذجًا وناصحًا للآخرين، كما توسل به للسخرية من أي قضية أو قرار يعتمدها الحُكام وتضر بمصالح شعوبهم.

3 ــ النهـــــي:

قَلَّ استعمال الشاعر لأسلوب النهي؛ربما لأن له صيغة واحدة [168]،و ذلك حتى لا يقع في التكرار،ولجأ إليه أحيانًا إظهارًا لقوته، وإرشادًا للآخرين وتوسل به إلى معانٍ متعددة ؛ **منها التوبيخ** ؛ حيث وبَّخ الشاعر مستنكرًا حالة القمع وأجواء الملاحقة في بلاده، يقول:

لا تسخروا مني فحتى القُبلهْ
تُعدُّ في أوطاننا
حادثةً
تمس أمن الدولهْ![169]

وقد يكون أسلوب **النهي لغرض النصح والإرشاد**، يقول الشاعر الخبير في ممارسات الرُّقباء ناصحًا الشركاء في درب النضال، بتوخِّي الحذر لكي لا يقعوا بيد السلطة،ويحذرهم حتى من أنفسهم وهذا من قبيل المبالغة لأجل تجسيد معاناة الشاعر في الواقع من الرقابة، يقول:

لا تهاجر.
كل مَن حولك غادر
كل ما حولك غادر
لا تدع نفسك تدري بنواياك الدّفينة
وعلى نفسك من نفسك حاذر[170].

4 ــ النفـــــي:

معلوم أن أسلوب النفي يفيد النقض والإنكار[171]، ويفيد في دفع المَلَل[172] والاعتقادات المغلوطة[173]،و قد شاع هذا الأسلوب في إبيجرامات الشاعر ربما لأنه يُمكِّنه من التعبير عن مشاعر السُخط والإنكار ضد القيود وتشويه الكيانات، كقوله:

شعبي مجهول معلوم!
ليس له معنى مفهوم
يتبنّى أغنية البلبل
لكن... يتغنى بالبُوم
...
يحيا موتًا
كيلا يُقتل![174].

ويستنكرالشاعر على أبناء أمته التناقض ؛ فهم يشدون بأغنيات الحرية، لكنهم يخضعون لتسلّط الحاكم الظالم دون إباء!.

واشتغل الشاعرعلى هذا الأسلوب كثيرًا لنفي المثالب ولفظها،وإثبات المحاسن وتثبيتها،وكذا استخدمه لتثوير الشعوب ضد الطغاة، ويدعو من خلال الترميز لأعمال توعويَّة للشعوب إزاء مَن يقطنون القصور/المباني الفخمة؛لأن القصور/الخلل يقع نتيجة تملّق الحكام بتقديم أعمال تمجِّدهم، يقول:

في المسرح المهجور
ويسقط الممثل المشهور
ويسقط الجمهورْ.
لا عرض بعد اليوم بالمرهْ
لا عرض بالمرهْ
فغاية القُصور في الثورهْ
أن تُعرض الثورةُ في القصور![175]

وقد يستخدم الشاعر هذا الأسلوب سخريةً من واقعه المُختَّل الموازين عن طريق حديث المبالغة و المفارقة بين ما يُروى على لسان النظام، وما يجري على أرض الواقع، كقوله:

وسلاطين بلادي
يتسلون بتضييع الملايين
وتجويع المساكين
وتقطيع الأيادي
ويفوزون
إذا ما أخطأوا
في الحكم
بأجر الاجتهاد،
عجبًا،
كيف اكتشفتم آية القطع

ولم تكتشفوا، رغم العوادي
آية واحدة من كل آيات الجهاد! (176)

فالأسلوب هنا يقوم على السَّخرية من حُكَّام العرب الذين يعملون على تطبيق القانون وأحكام الشريعة، لخدمة مصالحهم حتى لو كان ذلك الحكم خاطئًا (177)،و الشاعر من خلال جمعه بين أسلوبي النفي والاستفهام يذكّرهم ببلدانهم المحتلة من لدن الأعداء دون أن يجاهدوهم!.

وقد يأتي الشاعر بهذا الأسلوب لعمل نوع من المبالغة في الحَدث من خلال تكراره غير مرة ليعكس فداحة المعاناة، كقوله:

بعد شهر
لم نعد نخرج للشارع ليلاً
لم نعد نحمل ظلاً
لم نعد نمشي فرادى
لم نعد نملك زادا
لم نعد نفرح بالضيف
إذا ما دقَّ عند الفجر باب
لم يعد للفجر باب! (178)

فأحدث الشاعر من خلال أسلوب النفي الذي كرره غير مرَّة نوعًا من المبالغة في تصوير مرارة الواقع، وفي شجب الكثير من المواقف المستهجَنة عنده، وحاول من خلال هذا الأسلوب أن يكشف عن مفارقة واقع أمته عن طريق إثبات الشيء ونفيه ليخالف التَّوقع لدى المتلقي.

ه ــ النـــــداء:

ثمة رسالة مُوجَّهَة من الشاعر إلى شعبه العراقيّ خصوصًا ولشعوب الأمة العربية عمومًا وربما في بعض إبيجراماته بدا إنسانيًا في دفاعه عن حقوق الإنسان والشعوب ــ أيًا كانت جنسياتهم ــ في العدالة والحريات، وحتى للفئات

المجتمعية كانت هناك رسائل تدور حول الإطار نفسه، ومن ثم سيكون للنـــداء دور بارز على مدى لافتاته وما تحتويه من فن الإبيجرام، وستتنوع أغـــراض النداء ؛ فقد يكون للسخرية فيقف الشاعر موجهًا الالتماس الساخر الذي فحـــواه الدعاء على الحُكام بالهلاك مثلاً، يقول:

أيها الحُكام بالله عليكمْ
أقرضوا الله لوجه الله
قرضًا حسنًا
.. وانقـــــرضوا! (179)

وقد يكون الغرض من النداء في الإبيجرام الاستغاثة، فالشاعر يطلب المـــدد الروحي والنضالي من أهل الضفة في فلسطين، الذين يخوضون حربًا شرســـة ضد الاحتلال الإسرائيلي وسلاحهم الحجارة أمام عدو يمتلـــك أحـــدث أنـــواع الأسلحة، يقول الشاعر:

يا أبناء الضفة يا أحرار
يا أهل الجنة
إنا في النار
نحن شعوب ديكورات
...
أعطونا صورتنا الأولى
وأعيدونا
من منفى هذه الأوطان
...
وإذ أنتم
حجر يكسر نافذة النسيان
ليذكرنا

فذكَرنا صورتنا الأولى
وعرفنا شكل الإنسان! [180]

ونجد الشاعر في مواضع كثيرة يقوم بتجريد كثير من الرموز والمعاني ومناداتها[181]، ويجعلها كأنَّها عاقلة تعي وتلبي دعوته، كقوله:

يا قدس يا سيدتي.. معذرة
فليس لي يدان
وليس لي أسلحة
وليس لي ميدان
كل الذي أملكه لسان
والنطق يا سيدتي أسعاره باهظةٌ
والموت بالمجان [182]

يرثى الشاعر القضية العربية التي باتت أزلية ــ عنده وعند غيره من الشعراء ــ وهي قضية القدس العربية واحتلالها من لدن إسرائيل وينعي تخاذل القيادات عن استردادها عسكريًا ــ ليس لي ميدان ــ وتجده يخاطب القدس بوصفها إنسان سواء أكانت الأم أم المحبوبة لكنه يتعامل معها كيانًا أخطأ الجميع بحقه، ويُوجب الشاعر على نفسه الاعتذار لها على الرّغم أنه لم يقصِّر ــ على حد تعبيره ــ فقد وهب شعره للأمة على الرّغم من أنه سيكلفه حياته، وبحديثه عن القدس تجده أضفى عليها خواص العقلاء،وناداها واعتذر إليها كأنَّها تعي ما يقوله.

من خلال هذا الأسلوب وجه الشاعر الدعوة إلى الشعوب لاقتسام أحلام الحرية والعدل ورفض واقعهم الخلو منهما،وتعددت فئات المنادى سواءً أكان المُنادَى شخصًا عاقلاً أم مدينة،فهَمُّ الشاعرِ الأساسيّ الحديث عن قضيَّة ما وجعل المتلقي يتفاعل معها،ويفكر في حلها.

6 ــ الشـــــــرط:

أحد أساليب صياغة الجملة قوامه هو جملتان« كثيرًا ما تكون الأولى ســببًا للثانية، أو مرتبطة بها على معنى من المعاني »[183]،و يحقق للمبدع البُعــدين العقلي والفني،وعليه فقد بدا استخدام أسلوب الشرط مناسبًا ليعوّل مطر عليــه في لافتاته، يقول مستخدمًا الأداة(لو):

ومقالتي: أنا لن أنافق
حتى ولو وضعوا بكفيَّ
المغارب والمشارق[184].

وقد ترد عنده على معناها الاصــطلاحي،وهو «امتنــاع الشــيء لامتنــاع غيره»[185]، فيقول:

آه لو لم يحفظ الله كتابه
لتولته الرقابة
ومحت كل كلام
يُغضب الوالي الرجيمْ
ولأمسى مجمل الذكر الحكيم
خمس كلمات
كما يسمح قانون الكتابة
هي:
"قرآن كريم
... صدق الله العظيم"! [186]

وقد يأتي الشاعربــ (لو)لإثبات رغبته في تحقق فكرٍ مَا،حتى لو توسَّل إلى ذلك بأن يكون رئيسًا ليُفَعِّل أفكاره تجاه أمته، يقول:

أنا لو كنت رئيسًا عربيًا
لحللت المشكلة

وأرحت الشعب مما أثقله
أنا لو كنت رئيسًا
لدعوت الرؤساء
ولألقيت خطابًا موجزًا
عمّا يعاني شعبنا منه
وعن سر العناء
ولقاطعت جميع الأسئلة[187]

7 ــ التقديم والتأخير:

أحد الأساليب الحاضرة بقوة في الشعر؛ لما له من تأثير، ومع هذا«لم يظفر بتسمية اصطلاحية في البلاغة العربية»([188])،يتخلص الشاعر بواسطته من بعض قيود اللغة المألوفة[189]،وعن طريقه قد « تتم عملية التواصل في مستواها العادي المألوف»([190])،« وسواء كان الأمر يتعلق بالمنظور البلاغي أو النحوي فإن ترتيب الكلمات هو المظهر الرئيسي للتركيب وما ينجم عنه من مسائل التقديم والتأخير»([191])، وقد يُحسب الانزياح عن هذه التراتب مروقًا عن الوظيفة النفعية للغة إلى الوظيفة الشعريَّة، وبسبب أهميته فقد كان موضوعًا للدراسة خاصة في الدراسات القديمة([192])،فهو« باب كثير الفوائد،جمُّ المحاسن،واسع التصرف، بعيد الغاية»[193].

وقد يلجأ البعض إليه رغبةً في تسليط الضوء أو التأكيد على أمر بعينه لاسيما أن«العرب يقدمون الذي بيانه أهم لهم»[194]،وقد يكون الدَّافع هو ترتيب عناصر الجملة، وإخضاعها لنظام موسيقي مُحكَم.وللتقديم صورعديدة.[195]

وعن فن الإبيجرام فقد احتفى بأسلوب التقديم والتأخير في أشكاله المتباينة لتحريك الدلالة والتأكيد عليها؛ خاصة أنها شديدة التَّكثيف لتمنح المتلقي مجالاً

من الرؤى والدلالات، يقول في إبيجرام قد ينقسم إلى إبيجرامين في الوقت ذاته:

[(قلمي وسط دواة الحبر غاص
ثمَّ غاص
ثمَّ غاص
قلمي في لجَّة الحبر اختنق
وطَفَتْ **جثَّته هامدة فوق الورق**
روحه في زبد الأحرف ضاعت في المدى)(1)
...
(لا مناص
آن لي أن أترك الحبر
وأن أكتب شعري بالرصاص!)(2)] [196].

فقد تصدّرت مفردتا (قلمي)الأولى والثانية الجملة، مما عكس أهميتهما لدى الشاعر، لذا فقد قدَّمهما للتعيين،و توسل الشاعر من خلال هذا التقديم إلى توضيح قناعته الخاصة؛وهي أنَّ هذه الأداة ليست كافية وحدها لتَجلب الحرية وتُسقط الطغاة، بل إنها بحاجة إلى القوة لتحقيق الأحلام.

ولقد كان تقديم الخبر على المبتدأ، أو ما كان أصله من المبتدأ أو الخبر – النواسخ –([197]) من أكثر أنواع التقديم التي وُجِدت في إبيجرام الشاعر أحمد مطر، ولا سيما عندما يكون الخبر شبه جملة والمبتدأ نكرة، ومثال النَّمط الأول قوله:

فحيث سرتُ مخبرٌ
يلقي عليّ ظله
يسبح في محبرتي
يطلع لي في الحلم كل ليلةْ![198]

فقدَّم الشاعر الخبر(حيث)،وهو شبه جملة على المبتدأ،وغايته من التقديم إظهار أهميته، وعنايته بمفاد الخبر، والتأكيد على شديد الرقابة والملاحقة له ولكل أفعاله وكتاباته، والمفارقة أن المُخبِر يتبعه حتى إلى أحلامه؛ بما يعكس أجواء القمع و الرقابة!.

ومثال النَّمط الثاني ما نجده في الإبيجرام الآتي؛ حيث قدَّم الشاعر خبري كان (بحوزته، بجنبيه) ــ وهما شبه جملةــ على اسميهما من أجل التخصيص تخصيص القتل بكل شخص شريف، وبكل شخص يمتلك ضميرًا حيًا، ويُعلي من نضال الفلسطينيين، ويَجعلهم في الجنة وكأنه يُعجِّل بجائزة النضال، ويجعل المتخاذلين في النار ولسان حاله يلبسهم الصغار، وعقاب الله عزّ وجل لهم في الآخرة على تقاعسهم في نصرة الأرض المُحتلَّة، ويقول:

يَقتل من كان بحوزته شرف
أو كان بجنبيه ضمير؟!
يا أبناء الضفة يا أحرار
يا أهل الجنة
إنّا في النار [199]

ومن أمثلة تقدم الجار والمجرور على الفعل والفاعل والمفعول به ما ورد في الإبيجرام الآتي؛ ويؤكد من خلاله فكرة امتهان كرامة المواطن العربي في بلاده، يقول:

في مقلب القمامه
رأيت جثة لها ملامح الأعراب...
تقول: هذه جيفه
كانت تسمى سابقًا... كرامه([200]).

وقد يأتي بشِبه الجملة في مقدمة الجملة للتخصيص مثل ما فعل في الإبيجرام التالي؛ حيث أراد أن يبرز المفارقة لدرجة المبالغة بين حقوق المواطن في بلاد

الغرب/المشركين ــ على حد تعبيره ــ وبلاد العرب/ اليمين ــ على حد تعبيره أيضًا ــ وقد وُفِّق الشاعر في تقديم الجار والمجرور في مفتتح الإبيجرام فجذب المتلقي لرسالة المفارقة، يقول:

في بلاد المشركين
يبصق المرء بوجه الحاكمين
فيجازى بالغرامة!
ولدينا نحن أصحاب اليمين
يبصق المرء دمًا تحت أيادي المُخبرين([201])

وأحيانًا يقصد إلى تقديم جواب الشرط على فعله للهدف نفسه من إبراز الفكرة ؛فيقدَّم الشاعر جواب الشرط على فعله وأداته،ليؤكد على حالة القمع التي يلاقيها من الحكام المستبدين،وليشير إلى أجواء الرقابة، فيقول:

بتر الوالي يدي لمّا رآني
في كتاباتي أرسلت أغاني
إلى كل مكان
وضع الوالي على رجلي قيدًا
إذ رآني
بين كل الناس أمشي
دون كفي ولساني
صامتًا أشكو هواني([202])

وهكذا بدا أسلوب التقديم والتأخير موظَّفًا لدى الشاعر لينأى بإبيجراماته الشعرية عن الرَّتابة؛إذا ما أعاد التراكيب وكررها، مثلما ساعده على إقامة الوزن الشعري، والقافية، وإجمالاً عمد الشاعر إلى رصّ كلماته بأنماط لغوية متعددة، بما أتاح للغته الشعرية أن تغدو ثرَّة في سياقاتها،ومؤثرة في دلالاتها.

8 ــ الحـــــــــذف:

الحذف أحد فصول الفصاحة والبلاغة[203]، قال الجرجاني«إنَّك ترى تــرك الذكر أفصح من الذكر.. وأتم ما تكون بيانًا إذا لم تبن»[204]،وقد «حَذفتْ العربُ الجملة، والمفرد، والحرف، والحركة، وليس شيء من ذلك إلا من دليل عليه» ([205])،وعامة فالحذف من الأساليب الأصيلة في العربية[206]تكاد لا تخلو قصيدة منه في الغالب، لإسهامه في الوصــول إلــى الفضــاء الشــعري، و دائــرة الاحتمالات، وهو وصول يعتمد الدقة واللطف[207]،وقد تجلّى أسلوب الحــذف بشكل واضح في إبيجرام أحمد مطر الشعري، وميزته في الإيجاز والتلمــيح و تحريك الذهن،والإيجاز بالمحذوف من خلال السياق،إضافة لقيمته الدلالية «لأن بعض العناصــر اللغويــة يبــرز دورهــا الأســلوبي بغيابهــا أكثــر مــن حضورها»([208])،ومن صور الحذف لديه قوله:

وأنا ألقيتُ في قنينة الحبر يراعى
وتناولتُ التياعي
فوق صحن الورقة
شاعر السلطة حلِي بالنياشين
... وحليت بحبل المشنقة! [209]

فحذف الشاعر المبتدأ(أنا)ليتجنَّب الإطناب،وتكرارضمائر المُخاطَب في النَّص غير مرَّة.

وكذا يلجأ إلى حذف المبتدأ المسند إليه وتقديره(هذه) في إبيجرامــه الآتــي بهدف تسليط الضوء على(البدعة) الممجوجة لديه التي يمارسها الحكَّــام مــع أمريكا ليجعل البدعة في مفتتح الإبيجرام في بؤرة الحدث الــدرامي لأحــوال أمته، فقادة أمته لا يملكون سوى الشجب والتنديد، وعن أمريكا فهي إمّا ساكنة لا تعيرهم اهتمامًا،وإمّا قائمة تستهدف بناء القواعد العسكرية لها في أراضــي

العرب!، وفي هذا قمة المفارقة بين العرب الذين لا يملكون سوى الكلام وأمريكا التي تمتلك الفعل! يقول:

بدعهْ
عند ولاة الأمر
كلهم يشتم أمريكا
وأمريكا إذا ما نهضوا للشتم
تبقى قاعدهْ
فإذا ما قعدوا
تنهض أمريكا لتبني
... قاعدهْ ([210])

وكثيرًا ما يلجأ الشاعرإلى حذف حرف النداء من سياق الكلام؛إذ حذف الشاعر حرف النداء(يا)،والتقدير(يا ربّي) لدلالة السياق عليه،ولأنه يؤطرالكلام في حيزٍ مُحدَّد، ولشدة الألم يكتم الشاعر الصوت من صيغة التعبير نفسها؛ وذلك بحذف أداة النداء ؛ لأن في استخدامها مدعاة لمد الصوت،وهذا يتنافى مع زمن الكتمان والرَّهب الذي أراد أن يعبرعنه معنى ومبنى، يقول:

ربِّ إنَّ الصوت موت
ربِّ إنَّ الصمت موت
كيف أحيا في بلاد
تكتم الصوت بإطلاقة إسكاتٍ
وحتى كاتم الصوت بها
في فمه... "كاتم صوت"! [211]

و قد يحذف الشاعر جملة جواب الشرط في بعض نصوص إبيجراماته من أجل توسيع أفق التَّوقع عند المتلقي؛ فجملة (لو يجدي الكلام) حذف فيها جملة

جواب الشرط من جانب،ويكررها من جانب آخر،وكأنه يطمح أن يوجد مَــن يعي رسالته، يقول:

كلما ضاقت بنا الأرض
أفادونا بتوسيع الكلام
...
آه لو يجدي الكلام..
آه لو يجدي الكلام..
آه لو يجدي الكلام..
هذه الأمـــة ماتت
... والسلام! (212)

وأحيانا قد يستغنى الشاعر أحمد مطر عن الجملة بأكملها ما دلَّ عليها السياق، ولاسيما تلك الجملة التي تأتي بعد أحد حروف الجواب(لا، نعم، حقًــا) ســعيًا وراء آفاق المعنى المفتوح، وإشراكًا للمتلقي في التفكر، وقد يحــذف المبتــدأ (أنا.. تناولت، أنا..حليت) لكي يبتعد عن الإطناب وتكرار ضمائر المُخَاطب في النص، يقول:

أغباء أم غرور
أم حنين للجذور
لا...
بل الحرية العذبة تجري في دماها
وأنا ألقيت في قنينة الحبر يراعي
وتناولت التياعي
فوق صحن الورقهْ
شاعر السلطة حلى بالنياشين
...وحليت بحبل المشنقهْ!(213)

ومن أنماط الحذف في إبيجرامات أحمد مطر؛ حذف بعض الحروف من الكلمة، أو حذف الكلمة، أو حذف الجملة، ويضع مكان ذلك بعض النقاط للدلالة على ذلك الحذف([214])، ومن مبررات اللجوء لمثل هذا الحذف؛ رغبة الشاعر عن ذكر بعض الكلمات البذيئة؛ حيث يقول:

تريد أن تمارس النضال؟
تعال
اجمع شعارات جميع الأنظمة
وامسح بها...
وبُلْ على كل تقارير مصير
الأمم المتهمة!
وابصق بوجه قادة الجريمة المنظمة
ذوي الكروش المتخمة
من دمنا المسال[215]

وقد يرغب من خلال أسلوب الحذف في إحداث دلالة على الفجوة الزمنية بين الأحداث التي تقع ؛ حيث «إن الفراغ (بياض البيت الشعري) يفعل فعله هنا إلى جانب علامات الترقيم، وهذان الدالان يتحولان في حداثة الشعر المعاصر إلى عناصر تكتب النّص مثلما تكتبه الدوال الأخرى»،([216])، كقوله:

أيّها الموت... عزيزي
لك شكري
انتظر
أنني سأدعوك إليَّ
قسمًا إني سأدعوك إليَّ
عندما أشعر يومًا
إنني يا موت... حي![217]

ففي هذا الإبيجرام؛ مابين الفعل انتظر وما بعده من بياض في السطر والفعل سأدعوك، قد يرغب الشاعر في فسحة زمنية لينجز المهمة التي يتحملهـــا،ومن ثم فالشاعر يطلب من الموت عدم الاقتراب منه حاليًـــا حتـــى يملـــك حريتـــه المفقودة، وعند ذلك يستطيع دعوة الموت.

وقد يعتمد الحذف وسيلة ناجعة في الإيحاء بتعدد الأوضاع[218]،كقوله:

أنا.....

حرب دائره

ثورة شعبية في القاهره

عبوة ناسفه

طلقة قنّاص

كمين

طعنة في الظهر

ثأر

هزة أرضية في أنقره

أنا.....

من.....

تلك الـــ.....

.... كرة الملاك اهتز مذهولاً

وألقى دفتره[219].

في هذا الإبيجرام يجسد أحمد مطر مأساة الإنسان في الأرض،ويشـــير إلـــى مقدار الأهوال والقتل المتفشي في الأنحاء المختلفـــة منهـــا، نتيجـــة لأســـباب متنوعة؛ منها ما هو من فعل الطبيعة ومنها ما هو من صنع الإنسان.

وجدير بالذكر في هذا المقام أن نؤكّد على أن الشاعر استهدف أسلوب الحذف من أجل الإيجاز وإقامة الوزن وللتفاعل مع المتلقي الذي يعمل علـــى إعـــادة

تشكيل النصوص التي ورد فيها الحذف،وهو بهذا ينخرط في سياق أميز ما يميز فن الإبيجرام الشعري من التكثيف والإيحاء والإشارة.

[ج] الدلالة وأدوات الصورة الشعرية:

الدلالة[220] تتبدى من خلال تَشَابُك المفردة مع المفردات الأخرى فيتحقق البُعد الدلالي من نسيج العلاقات بين دلالات المفردات في نظام النَّص والسياق الخارجي، ولمَا كان المبدع هو المنوط به اختيار المفردات والتراكيب، فقد يمكن قياس مقدار إبداعه الفني عن طريق النظر إلى الأبعاد الجديدة التي توسّل إليها بذلك الاختيار والتركيب.[221]

وقد يكون الخروج باللفظ من الحقيقة إلى المجاز هو أحد البدائل المتاحة التي تحقق للشاعر مرامه في تحقيق التواصل المعنوي والجمالي، و من خلال الصورة الشعرية التي يخلقها المبدع من استعمال ؛التشبيه والاستعارة والكناية والرمز والتورية وغيرها من الوسائل، يتمكَّن من توسيع أبعاد الدلالة في الألفاظ، فتتجاوز حدَّ ما وُضعت له،إلى ما لم توضع له في الأساس.[222]،و تُعد الصورة الشعرية من أصعب مفاتيح النَّص؛ نظرًا لاختلافها من شاعر لآخر، وتتحدد قسمات أسلوب الشاعر بمدى قدرته على الابتكار والتجديد في لغته الشعرية؛«فالصورة هي وسيلة الشاعر للتجديد الشعري والتّفرد»([223])،

ومما استقر حول مفهوم الصورة الشعرية وأهميتها «إن أي قصيدة ليست مجرد صور، إنها على أحسن الفروض صور في سياق..لها علاقة بسائر مكونات القصيدة»([224]).

و الصورة الشعرية كانت حاضرة بقوة في قصيدة الإبيجرام؛ لأن قوام الإبيجرام هو الإيجاز والتكثيف،والصورة الشعرية بما لها من أبعاد ذهنية وسمعية وبصرية([225]) قادرة على أن تومض بالمعنى المراد؛ فالصورة الشعرية تتمتع بطاقات تعبيرية تفوق غيرها من صور الفنون المختلفة([226]).

وسيتناول هذا المبحث من هذه الدراسة أبرز الأدوات التي توسل الشاعر أحمد مطر بها في خلق الصورة الشعرية ولتوسيع الحيز الدلالي للكلمة أو العبارة، داخل سياق الإبيجرام الشعري، ومن هذه الأدوات (التشبيه،الاستعارة الكناية،الرمز،المفارقة، التناص،والتورية..)،وجدير بالذكر أن مصادر الصورة الشعرية عند أحمد مطر فضلاً عن الموروث الثقافي بأشكاله المتنوعة ؛ من القرآن الكريم، والشعر العربي، والسِّيَر والتاريخ، كان إحساسه بقلق الذات المحبطة بفعل الواقع السياسي المتردِّي للوطن العربي، وكذلك ما تعرَّض الشاعر له من الملاحقة والنَّفي خارج وطنه العراق بل خارج الوطن العربي كله، فهو يقيم بلندن في غُربة الغربة([227])،يعاني من الغربتين؛ المكانية والنفسية ([228])،للدرجة التي يصف نفسه(لأني وطن للغرباء)([229]).

1ــ التشبيـــــــه:

التشبيه وسيلة رئيسة في بناء الصورة الشعرية، وأساس لكثير من الألوان البلاغية ذات الصيغة الفنية[230]؛ فهو« علاقة مقارنة تجمع بين طرفيه؛ لاتحادهما، أو اشتراكهما في صفة، أو...إلخ»[231]،ومن ثم فهو ينقل اللفظ من صورة إلى صورة أقرب على النحوالذي يريده المصور[232] فيصل المعنى إلى المتلقي بطريقة فنية خلابة[233]، و أجمل التشبيهات هي ما تمازج فيها الواقع مع الخيال بما يمنح الصورة بعديها الجمالي والفني.

ولأهمية هذا الفن في تكوين الصورة وتوسيع الفضاء الدلالي، سنتخير بعض النصوص– التي ورد فيها التشبيه – في لافتات الشاعر، ولكن يجب التنويه إلى أن المتتبع لفن الإبيجرام عمومًا سيلحظ أن لجوء الشعراء للاستعارة أكثر من التشبيه([234])؛ولعل السبب في ذلك يرجع لطبيعة فن الإبيجرام نفسه التي تقوم على التركيز والإيجاز،«إن القصيدة القصيرة الغنائية المعاصرة ينتظمها خيط شعوري واحد،..وحدة العاطفة إذن، وتطور هذه العاطفة في اتجاه واحد هما السمتان المميزتان للبنية الداخلية للقصيدة القصيرة المعاصرة(الإبيجراما)

الشعرية»[235] ومن ثم فسوف تسعف الاستعارة الشاعر في القبض على الصورة وفي إيجاز.

وأول الأسباب التي دفعت الشاعر إلى توظيف التشبيه محاولته إعطاء صورة عن نفسه واضحة أمام متلقيه، والتشبيه يسعف كثيرًا،يقول:

صدري أنا زنزانةٌ
قضبانها ضلوعي
...
والدم في قلبي كالدموع
يلومني
لأنني مبذر في نعمة الخضوع![236].

فالشاعر لجأ للتشبيه البليغ أو المؤكد الذي حُذفت أداته في الجزء الأول؛ فشبّه صدره بـ (زنزانة)،وكذا ضلوعه بـ(القضبان)، وفي الجزء الثاني؛ حيث شبَّه قلبه الدم الذي يضخه كـ(الدموع)،وهذه التشبيهات المتوالية المعبِّرة،أراد الشاعر من خلالها أن يؤكد معاناته حيال وطنه،ويأمل في تحرره.

و كثيرًا ما يوظِّف الشاعرالتّشبيه ليصور بشاعة الواقع الذي يعيشه العربي،ففي الإبيجرام الآتي يشبَّه زمنه بأنه زمن الموتى، ويحذف أداة التشبيه فالأحياء كالموتى، ووجه الشبه الأكفان، واستطرد في تشبيه ثان فشبّه الأكفان هي الأخرى بالدفاتر،وشبه الأكباد بالمحابر،وهكذا عمد الشاعر في هذا النص على حذف أداة التشبيه لتمييز الصورة، والمعنى المراد أن الشاعر بنظم شعره المُنتقِد للأنظمة الحاكمة كما القابض على أسباب المنية، فورق الكتابة هو كفنه، والحبر الذي يكتب به هو مداد المرارة يستنزفه من كبده لا المحبرة جراء المعاناة؛ لما يلاقي في أحداث في أمته، و لما سيلقى حيال كتاباته السياسية اللاذعة،و هذا التشبيه وأمثاله في لافتاته يساعد على سرعة انطباع الرسالة في الذِّهن[237]،يقول:

في زمن الأحياء الموتى
تنقلب الأكفان دفاتر
والأكباد محابرْ
والشعر يسد الأبوابَ
فلا شعراء سوى الشهداء [238]

ومن التشبيهات المقتبسة والمبتكرة في الوقت ذاته عند أحمد مطر تشبيهه العرب بأسنان كلاب البادية،وهذا التشبيه الساخر المنّفر كان لما آل إليه حال العرب من ضعف وهوان، وحروب وفتن،على يد بعضهم لا لشيء يحقق لهم فائدة، بل لخدمة الحكام، الذين نعتهم بالأذناب،وفي هذا التشبيه بدلاً من أن يقول نحن سواسية كأسنان المُشط ــ الحديث النبوي الشريف ــ يصدِّر كلامه بصدمة قمة في التهكم! وذلك في تشبيهه الساخر المكتمل الأركان ؛ من ذكر المشبّه والمشبّه به وأداة التّشبيه(سواسية نحن كأسنان كلاب البادية) تكمن شعرية هذا المقطع في التشبيه الذي يكسر أفق التوقع لدى القارئ، فالشاعر يستحضر نصاً مرجعياً مشتهراً على الألسن له دلالة ثابتة في ذهن المتلقي وثقافته، وعلى الرّغم من هذا الثبوت لمعنى النص لدى القارئ يعمد الشاعر إلى خلخلة بنية التوقع لديه مما يخلق مسافة توتر بتحول الكلام من أسلوب الشعارات إلى السخرية المرة،ووجه ما يجمع بين كلاب البادية بعد المساواة المزدرية أن الجميع مُلاحَق وهو ما يعنيه (يصفعنا النباح)، وما تلاه من وجوه متضمّنة في أسطر الإبيجرام التالية، والتشبيه مرير مرارة الواقع الذي يعيش بداخله الشاعر، لكنَّ المفارقة اللاذعة تأتي من فكرة التشبيه بأسنان الكلاب ــ وهي ليست مستوية بل منطبقة، والاستواء في القواطع منها([239]) والمظنون أن الشاعر أراد الإمعان في الازدراء،وكذا المفارقة في المقطع الأخير عندما يقول الشاعر(وبعضنا يسحق رأس بعضنا، كي تسمن الكلاب!)،إن الصورة

ملفوظة؛فالشعوب تقتتل فيما بينها لتسمن، وهي في الوقت ذاته وسيلة لجلب الثراء للحُكام /الأذناب! يقول:

سواسية
نحن كأسنان كلاب البادية
يصفعنا النباح
في الذّهاب والإياب
يصفعنا التراب
رؤوسنا في كل حرب بادية
والزهو للأذناب
وبعضنا يسحق رأس بعضنا
كي تسمن الكلاب[240]

ويندد الشاعر في إبيجرامه الآتي باستكانة الشعوب، ويشبهها ــ وهي عاجزة عن الدفاع عن خيراتها التي تذهب للغير، في حين تعاني هذه الشعوب الفقر وتشكو العوزــ بالبهيمة التي لا تعقل و تعمل ليجني غيرها نتيجة كدِّها، وقد جاء التشبيه التمثيلي شديد القسوة كثيف التعبير، وهو تشبيه يوحي بالسُّخط الذي سيطر على الشاعر السياسي المنفي عن وطنه(العراق)، ثم يشير إلى الذل الذي تكابده المجتمعات العربية فيقول: (وأساطيل العِدى فيها مقيمة)، إن التَّوجه السياسي في الإبيجراما الآتية يوحي بموات الشعوب العربية (هلكت)،ولذا فالأعداء (مقيمة) في أنحاء أمته العربية، يقول:

"أي قيمة
للشعوب المستقيمة
وسجاياها الكريمة
في بلاد هلكت
من طول ما دارت على آبارها

مثل البهيمة

واستقلت

وأساطيل العدى فيها مقيمة ؟!".[241]

والخلاصة أنه تجلّت مساحة من التشبيه في قصيدة الإبيجراما إلى حدٍّ ما لكن الملاحَظ أنه لم يحظ بعناية كبيرة؛ لأن قصيدة الإبيجراما تميل بطبيعتها إلى التكثيف اللغوي والبلاغي بشتى أنواعه، وانطبق الأمر مع الشاعر أحمد مطر الذي استعمل التشبيه، وإن لم يكثر منه،وتميزت أطراف هذا الفن بمجيئها مجسَّدة لا مجردة – في الأكثر – ولعل سبب ذلك، رغبة الشاعر في الاستحواذ على أكبر قدر من التأثير في المتلقي وجذبه الى إبيجرامه.

2 ــ الإستعارة:

جوهر إبداعي رئيس وداعم للصورة الشعرية، وتمنح القارئ مِسحة من الخيال،وقدرة على الإثارة الحسية والعقلية معًا،ومن ثم تغدو فاعلة في النص الشعري وهي انتقال من معنى مجرد إلى تعبير مجسد[242]؛ فهي «استعمال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي»[243]، ومن هنا يظهر الفارق بينها وبين التشبيه،فالاستعارة تتكون من خلع صفة مختصة بشيء على آخر؛ بحيث يصبح في مقدور أحدهما أن ينوب عن الآخر[244]، وبهذا تكون الاستعارة أكثر نضجًا في العقل البشري،«الاستعارة في ذروة السلم»([245])،فهي مرحلة رقيّ للتشبيه بفعل الحضارة وارتقاء الفكر الإنساني[246].

والاستعارة تكشف عن ترَّقي فن الوصف الشعري[247]، تنم عن موهبة لا تَعَلُّم؛لأنها«إلهام غريزي.. و إدراك شعوري أو بصر نافذ»[248]،والاستعارة تستبطن الأفكار وتضع الأشياء في علاقات حيّة[249]،ومن مزاياها « التزيين والتجميل والاختصار والإيجاز»[250].

ولمّا كان الإيجاز من خصائص الاستعارة، ولمّا كانت السِّمة المميزة لفن الإبيجرام هي الإيجاز فقدلجأ الشاعر أحمد مطر إلى الاستعارة – إذ تتجاوز في ورودها فن التشبيه – لما تملكه من قدرة على تحقيق الدهشة والتأثير الذي يدوم؛و لما لها من توسيع دلالة العبارة،و من استعاراته الطيبة ما ورد في هذا الإبيجرام التالي، يقول: [251]

يخفق" الرّقاص" صبحًا ومساءْ.

ويظن البسطاء

أنّه يرقص!

لا يا هؤلاء.

هو مشنوق

ولا يدري. بما يفعله فيه الهواء![252]

فأراد الشاعر في هذا الإبيجرام، دعوة العرب المعاصرين إلى التَّمعن في الحدث والزمن الراكدين على أيديهم ؛ فهم لم يضيفوا لأمجاد القدماء،ولا حتى حافظوا عليها؛ وذلك من خلال تشبيه كُلِّي لحالتهم بهيئة الساعة،و تداخله الاستعارات(الرَّقاص/إنّه يرقص/مشنوق/لايدري)؛حيث صوّر عقرب الساعة بالإنسان المشنوق والمقيد من رقبته، ويفتقد للتمييز والإدراك، وهو يلف بانتظام ورتابة في الحركة والتوقيت الزمني،للمبالغة في وصف ضعف العرب واستسلامهم وفقدهم لتقدير الزمن وعجزهم عن الإتيان بفعل يرفع عنهم المذلّة ويرد إليهم حريتهم التي يفقدونها جراء الخضوع لحكامهم الذين يصفهم على سبيل المفارقة من أن العرب يستسلمون لحكام مثلهم مثل الهواء!.

ويكثر الشاعر من الاستعارة التي يضفي فيها من صفات الكائن الحي على الموجودات؛ من مثل إبيجرامه الذي صوّر فيه المَنيّة بإنسان جائع ضامر يدور في البلاد بحثًا عن روح وعن دم عربي لكن لا تجد فتضجّ وتخرج في مظاهرة

فيغتالها الحاكم،والمفارقة في تصويره لمعنى الموت مات! بما يجسد شدة المعاناة، يقول:

إن المنايا في بلادي دائره
جائعة وضامره
تبحث عن كسرة روح
عن دم، عن أدمع
تبحث عن شعور
عندما تفشل في العثور
على حياة حيه
تخرج في مظاهره
فيأمر الحاكم باغتيالها
... بمقتضى الدستور!
حتى الردى يقتل عندنا إذا
حاول أن يثور![253]

وفي إبيجرام معبِّر عن رفضه خضوع الحكام العرب للغرب وتبعيتهم ــ في وجهة نظر الشاعرــ يصور الحُزن الذي حلّ ببيت الله الحرام بمكة المكرمة بعد دخول السعودية في علاقات مع أمريكا في العقدين الماضيين، وخلال هذا الإبيجرام يضفي على بيت الله صفات بشرية من رقاد وجرح للكبرياء؛ بسبب سيطرة الغرب الصليبيين عليه – والذين دلل عليهم بالناقوس المستخدم في الكنيسة ومن لوازمها – وتَسلُّطهم علي المقيمين حوله، ويتصور أيضًا أن الحُلَّة السوداء التي تكسو جدرانه هي علامة على حالة الحداد على مَن قُتِل من أبناء هذا الوطن على يد الحُكام وأعوانهم من الأمريكان وحلفائهم، وفي ذلك نجده يقول:

وعلى رنة ناقوس الرزايا

فوق آبار الشقاء
لم يزل يرقد بيت الله
محزونًا... جريح الكبرياء
لم يزل مرتديًا ثوب حداد
لم تزل تغسله منّا دموع ودماء [254]

ويقول في إبيجراما تمثل الومضة معنىً وبناءً وتصويرًا:

"حينما اقتيد أسيرًا
قفزت دمعته
ضاحكةً:
ها قد تحررت أخيرًا!".[255]

في الإبيجرام السابق من خلال سمت السرد،وأسلوب السخرية في آن واحد يستخدم الشاعر الاستعارة التي تعتمد على تراسل الحواس بشكل متميز في قوله: قفزت دمعته ضاحكة؛ فمن خلال مفردات ثلاث(قفزت،دمعة،ضاحكة) لا تلتقي في الواقع؛ فأنى للدمعة أن تكون ضاحكة ؟!، فالضحك للشفاه لا الدموع،و يصوغ الشاعر استعارة يائسة معبرة فيها روح السَّخر والتَّهكم؛ ويصور هنا الدمعة وكأنها إنسان يقفز ضاحكًا ساخرًا حتى آخر المدى على الرّغم من أنه أُقتيد أسيرًا ؛فيقول:ها قد تحررت أخيرًا! وتتجلى المفارقة القوية أن الحرية ثمنها اللاحرية/الأسر!.

أكَثُرَ أحمد مطر من الاستعارة لاسيما القائم منها على التشخيص' ليَتنبَّه المتلقي و يبحث عن الدلالة وما وراء العبارة المطروحة عليه من خلال صورة غير مباشرة تتوسل بموجودات أضفى الشاعر عليها بعض صفات الأحياء.

3 ــ الكنـــــــاية:

الكناية أحد أدوات الصورة الشعرية التي من شأنها منح النصوص الشعرية ثراءً دلاليًا لما تحتويه من تكثيف للمعنى في طياتها،فهي«أن يريد المتكلم إثبات

معنى من المعاني فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة، ولكنه يجيء إلى معنى هو تاليه وردفه في الوجود فيومئ به إليه ويجعله دليلاً عليه»[256]، وهي عدول عن التصريح بالمعنى إلى ما هو أجمل منه وأليق[257]،وتُحدثُ صورةً مؤثرةً، ولهذا عُدت الكناية أبلغ من التصريح[258]؛ لقدرتها على أن تقدم تجربة الشاعر في غير مباشرة، وبشكل مؤثر[259].

ولما كانت الكناية لبنة من لبنات بناء الصورة الشعرية، ولأنها قادرة على تمثيل البُعد الآخر فقد ناسبت الشعر السياسي، لاسيما شِعر من ذلك النوع الذي تحمله إبيجرامات أحمد مطر بما فيه من هذا الكَمّ من الانتقاد والتَّهكم من السلطات والحكومات، وحتى يتفادى الرُّقباء، يقول:

ترك اللص لنا ملحوظة
فوق الحصير
جاء فيها
لعن الله الأمير
لم يدع شيئًا لنا نسرقه
... إلا الشخير[260].

أفاد الشاعر في هذا الإبيجرام من فن الكناية، وأشار إلى مدى الفقر الذي أصبح يعيشه العربي بسبب(الحاكم/الأمير)الذي ترك له العدم،والكناية في مفردتي(الحصير...إلا الشخير)فهما تحملان دلالات متعددة؛أولها البؤس والفقر الذي تعاني منه الشعوب،وثانيها استغلال الحكام وسطوتهم، وثالثة الأثافي أن هذه الشعوب مستكينة تغطّ في نومها ولا تعي ما حولها، وتلك هي المفارقة الصادمة التي اختتم بها الإبيجرامّ!.لتتحقق« تقنية (المفارقة) بكل قدراتها على إحداث المفاجأة، وإثارة الدهشة، وكسر التّوقع.. في نصوص(الومضة) بكل وجازتها الصياغية، واتساعها الدلالي»([261]).

وفي إبيجرام آخر يصور حجم المعاناة والفقر الشديدين اللـذين يتجرعهمـا الشعب، وذلك من خلال اعتماده على كنايتين؛ الأولى:حاول الشاعر من خلالها رسم صورة لمعالم الفقر ؛ فلا مأوى، ولا شبابيك تحجز البرد الشديد، وما من سقف يمنع هطول أمواه الأمطار،إلى الفقر المدقع([262]) الذي تعيشه أكثر الأُسر العربية، والثانية: تؤكد أن القرارات التي يصدرها الحاكم ليست فـي صـالح شعبه، بل لتحقيق مصالحه في النَّهبِّ وكَنْزِّ خيرات البلاد لنفسـه وحاشـيته ؛ حيث كان الحلُّ المفارقة أن أصدر الحاكم قرارًا بإلغاء فصل الشتاء الخاصـة، يقول:

بيتنا كان عراء
والشبابيك هواء قارس
والسقف ماء
فشكونا أمرنا عند ولي الأمر
فاغتَّم
و نادى الخبراء
و جميع الوزراء
...
ثم بعد الأخذ والرّد
صباحًا ومساءً
أصدر الحاكم مرسومًا
بإلغاء الشتاء! [263].

وأحيانًا تستشف الكناية من خلال التشبيهات البليغة المتتالية التـي تصـوِّر أفعال الرقابة والملاحقة للشاعر ولغيره،والتي غدت السماء بسـببها كمرصـد مراقبة، والأرض كالكَمين التي تُنْصَـب للإطاحـة بـه، والهـواء كالآهـات والضغائن، ومن ثم يتساءل الشاعر مستنكرًا هل وطن هذا؟ ــ لاحظ أنه يجعل

اسم الإشارة بعد الاسم المُشار إليه، وفي هذا كله كناية عن شعوره بالغربة و استهجان هذا الوطن بصورته الحالية ــ الذي حاكمه يُرهب شعبه، ويجعل منهم رهائن؟!، يقول:

هل وطن هذا الذي
حاكمه مُراهِن وأهله رهائن؟
هل وطن هذا الذي
سماؤه مراصد وأرضه كمائن؟
هذا الذي
هواؤه الآهات والضغائن.(264)

ويلح كثيرًا على فكرة الموت المحيط نتيجة المُلاحقة للشعب، واليأس من الإصلاح طالما أن الحكام جائرون، ويستخدم الكناية غير مرة، للدلالة على الأحوال المتردِّية في البلاد،و الكناية التي تكشف عن المفارقة الصادمة في خاتمة الإبيجرام(لم تبق.. /مقبرة/ تُدفن فيها المقبرة!)،يقول:

لم تبق في أوطاننا المطهَّرَهْ
مقبره
تُدفن فيها المقبرة!(265).

ويرفض استسلام الشعوب العربية لحكامها واستبدادهم، وكذا تبعية الحكام للغرب،ويعترض على الشجب واللجوء لهيئة الأمم التي لا تغني ولا تسمن، يقول في كناية معبِّرة وطريفة لما تحمله من مفارقة:

أسرتنا مؤمنةٌ
تطيل من ركوعها
تطيل من سجودها
وتطلب النصر على عدوها
من هيئة الأمم!(266)

ويشير في الإبيجرام الآتي الموجز لفظًا، والمكثَّف معنىً، إلى فَقْدِّ الحريات واستعباد الشعوب؛ فما من مكان لمعنى إنسان، فقط كل ما هنالك حاكم مســـتبد ومواطن مُمتهَن، كما عبّر بكنايته(ليس لدينا إنسان)،يقول:

الفرد في بلادنا
مواطن.. أو سلطان.
ليس لدينا إنسان([267]).

والكناية في الإبيجرام الآتي(لا يعرف الموتُ شعرًا/لا يعرف الموتَ شاعر) توضح أنه يعلم ما يتوجب عليه حيال رسالته وموهبته، يقول:

إذا عشتُ أو متُّ فالموتُ خاسرْ
فلا يعرف الموتُ شعرًا
ولا يعرف الموتَ شاعرْ![268].

ويقول الشاعر:

"قال أبي:
في أي قطر عربي
إن أعلن الذكي عن ذكائه
فهو غبي!" [269].

وتكمن الكناية في قوله(إن أعلن الذكي عن ذكائه فهــو غبـــي)،فمن خلالهـــا يوضح أنه في الوطن العربي لا يُقَدّر النابغين ؛ فإذا أعلن الذكي عن ذكائه فهو غبي؛ لأنه بهذا سيصبح منبوذًا في المجتمع وهنا تتجلى المفارقة!

ويقول في إبيجرام موجز ومعبر كما الرشقة:

"صباح هذا اليوم
أيقظني مُنبه الساعة
وقال لي: يا ابن العرب
قد حان وقت النوم!" [270].

يتبدَّي في الإبيجرام السابق دور الكناية(وقال:..قد حان النوم!)التي لم تكن مجرد حلية جمالية فيه بل كانت في صميم المعنى الذي أراد الشاعر أن يعبر عنه؛ وهي غفلة العربي،وعدم اهتمامه بالإنجاز مما جعله مدعاة للتندر وهو يصحو ليغفو!، وهذا من قبيل الصدمة الإدراكية([271]).

وهكذا فقد أفاد الشاعر أحمد مطر من هذا الفن الجميل([272]) مثل غيره من شعراء ولكنه اكتسب خصوصية مع إبيجرامه السياسي، واتخذه وسيلة لصوره الشعرية الخلاقة، التي جاءت في أسطر شديدة الإيجاز والتكثيف،فيمكننا ــ كما اتّضح من النماذج السابقةــ أن نضع يدنا على الكناية إمّا من خلال النص في جملته أو تكون الكناية في سطر شعري أو حتى كلمة من أسطر الإبيجرام؛«لأن الكناية تسمح للشاعر أن يتقي مواطن الزلل، وأن يهرب من كل لوم أو مؤاخذة قد تطلقها عليها صراحته؛ومن ثمَّ تبرز بشكل ما قيمة التعبير الكتابي في الصورة الشعرية إذَّا تَعَلَّق الأمرُ بموقف أو رؤية حياتية لا يستطيع الشاعر التعبير المباشر عنها».[273]

4ــ المفارقـــة وأنواعها:

المفارقة نمط كتابي يريد المبدع منه أن يترك السؤال قائمًا حول المعنى المقصود،وهي لا تهدف إلى جعل الناس يصدقون بل تدفعهم إلى أن يعرفون،وهي في أحد تعريفاتها«تناقضٌ ظاهري لا يلبث أن تتبين حقيقته»[274]،وهي تنشأ بفعل التركيبات الفنية فتجَمْع نقيضين،ويكون الانفعال اللغوي خلالها قابلاً للتفسير والتَّأويل والرمز([275])،وهي تصدر عن طبيعة الرؤية الحدسية للإنسان بوصفها وسيلة تخترق الحُجب الفاصلة بين الأنا والعالم الخارجي من جانب،وتقدم جدلية التضاد في الوجود من جانب آخر[276]،وهي مزيج من الألم والتسلية ([277]).

وعلى الرغم من تداخل المفارقة مع التّضاد أو الطباق والمقابلة[278]، تلك الألوان البديعية التي عُنيت البلاغة العربية بها، إلا أن المفاهيم مختلفة من حيث

البناء الفني و الوظيفة الدلالية([279])،فالمفارقة لغة شـــعرية لا مجـــرد مُحَسِّـــن بديعي[280]هذه اللغة هدفها الرئيس « إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبـــذيرًا» [281]،ولابد في المفارقـــة من ضحية، وقد تكون أنا المبدع، وقد تكون الضحية هي الـــ (أنت أو الآخر...)([282]).

و أحمد مطر من أكثر الشعراء المعاصرين إفادة من هذا النسق المفارقي في بنية كثير من نصوصه، وعَكَسَ من خلال المفارقة جدلية الصراع والتناقض بين الحكام والمحكومين، وعرض ذلك بطريقة لا تخلو من التهكم والســـخرية وبطريقة فنية تكسر التَّوقع لدى المتلقي؛ فيستفيد مطر من الخط الزمني الـــذي تستغرقه قراءة الإبيجرام ليأتي في نهاية هذا الخط بمفردة تكون مَركز المعنى والانطباع، وهو في هذا يعتمد على فكرة أن الإبيجرام ليس لوحة بصرية يمكن رؤيتها دفعة واحدة بل مع الإبيجرام على إيجازه لابد من السير في خط زمني متتابع باتجاه النهاية،ومثال ذلك قوله:

مات خالي
هكذا!!
دون اغتيال
دون أن يُشنق سهوًا!
دون أن يَسقط بالصدفة، مسمومًا
خلال الاعتقال!
مات خالي
ميتة أغرب مما في الخيال!
أسلم الروح لعزرائيل سرًا
ومضى حُرًا... محاطًا بالأمان!
فدفنّاه
وعدنا نتلقّى فيه من أصحابنا

... أسمى التهاني! [283].

فنجد المفارقة قد بُنيت اعتمادًا على اتجاه السرد الزمني، فجاءت تصاعدية في ذكر الأحداث، ولكن القفلة الأخيرة في النص أدت إلى تحقيق فهم جديد للحكاية إذ عملت كلمة(التهاني)على مفاجأة التَّوقع لدى المتلقي،الذي كان يتوقع أن ترد كلمة(التعازي)،لكن الشاعر عمد إلى المفارقة أو الصدمة الإدراكية([284]) لجعل المتلقي يعيد قراءة النص من جديد، محاولاً إيجاد دلالة المعنى الحقيقي من وراء ذلك،ولعل المفارقة نشأت من أن جعل الشاعر الموت حتف الأنف أصبح ميزة تستحق أن يتبادل الناس عليها التهاني بدلاً من التعازي!للتعبير عما أعطاها الله من نعمة الفوت من استبداد الحُكام وتنكيلهم بهم.

أنواع المفارقة:

تعددت المفارقة من حيث ورودها في إبيجرامات الشاعر([285])؛ وأشير إلى الأكثر شيوعًا منها:

[4 ــ 1] المفارقة اللاشخصية:

ولا يلتفت هذا النوع من المفارقة للشخصية التي يقدمها صاحب المفارقة وتكون سمة المتكلم التّعقل وينطلق على سجيته دون تعاطف[286]،ومن أمثلة هذا النوع إبيجرام أحمد مطر التالي، يقول:

إبليس فكّر مرهْ
في أن يطور شغله
ليصير أكثر مُجرما
ويصير أكثر آثما
ويصير أكثر مُرهِقًا
ومنافقًا
ومُكذّبًا
و...

ولَدى تَصلُّب جَذرهِ
ولدى تفتح زهرهِ
دفن اسمه في صدره
وغدا يسمى حاكما![287]

في هذا النص استحضر الشاعر صورة الحاكم المستبد غاية الاستبداد في الواقع، فاستلهم أسوأ مَثَل للشر في الدنيا والآخرة؛وهو إبليس، ويجعل إبليس ــ نموذج الشر الأزلي ــ يسعى إلى أن يرقى في شره ومن ثم فقد تعهد نفسه بالاستزادة من الشر، ولما تقدّم غيّر رتبته ولقّب نفسه لدرجة الشر التي تطور إليها؛وهي هنا المفارقة الصارخة فالحاكم أرقى من إبليس شرًا!

[4ــ 2] مفارقة الاستخفاف بالذات:

وتقوم على فكرة صاحب المفارقة المُقَنَّع، ولكنه قناع تأثيره إيجابي،وغالبًا ما يلجأ صاحب شخصية المفارقة إلى الاستخفاف بذاته، ويحطُّ من قدرها،ويصير ما يوحيه عن نفسه جزءًا من وسيلة المفارقة لديه[288]،ومن أمثلة هذا النوع من المفارقة،قوله:

أنا في الواقع
رجل... كلا
امرأة... كلا
أنثى مسترجله؟... كلا
رجل مائع؟
كلا... كلا
كل الأجناس لها رأي
ولها هدف،ولها دافع
وأنا طول حياتي خانع
أنا في الواقع

جنس رابع[289]

فيقدم الشاعر نفسه في صورة شخص ساذج ومُهَمّش، يسير من دون رؤية أو دافع، فهو مُتَقَبِّل لكل ما يُفْرَض عليه،و مع السرد تبدو المفارقة واضحة للمتلقي في نهاية الإبيجرام؛إذ يكشف الشاعر عن حقيقة صفاته الشخصية التي تنافي ما سبق أن طرحه في مقدمة الإبيجرام، فهو في حقيقة أمره شخصية رافضة ومنددة بكل ما يحيط بها من تخلف لدرجة ازدراء قصوى، وهو القدر المُواجِه والمُوَجَّه لهذا الواقع وحكامه،وهو يرفضهما إلى حد قوله أنه(يبول على هذا الواقع و...)،يقول:

أنا في الواقع
من سبع سماوات واقع
أرجو أن تبتعدوا عني
لأبول على هذا الواقع!
و...
ماذا أخشى؟
موتي مات لشدة موتي
وحياتي... في الوقت الضائع! [290]

[4ــ 3] مفارقة الفجاجة:

ويتخلى المبدع فيها عن دوره لشخص ساذج أو فظّ الجانب،ويهدف من ذلك أن يُنظَر إليه على إنه غير صاحب المفارقةــ وهذا عكس الواقعةـــ ويكون دور هذا الفظّ هو طرح الأسئلة أو إثارة الموضوعات التي لا يُدرك مغزاها الكُلِّي سوى بمتابعة السرد في الإبيجرام[291]،ومثال هذا النوع قوله:

الكبش تَظَلَّم للراعي
مادمتَ تفكر في بيعي
فلماذا ترفض إشباعي؟

قال له الراعي: ما الدّاعي؟
كل رعاة بلادي مثلي
وأنا لا أشكو و أداعي
احسب نفسَك ضمن قطيع
عربي
وأنا الإقطاعي![292].

وصاحب المفارقة في هذا الإبيجرام تَخلّى عن مكانه، وترك الأمر(لكبش ساذج/الرعية) وهو مُغَيّب عن حقيقة ما حوله، ويجعله يشتبك في حوار مع (أحد الرعاة/الإقطاعي/الحاكم)،عن سبب عدم إشباعه مادام(يريد بيعه/العِمَالة للغرب)، وخلال هذا الحوار يكشف صاحب المفارقة عن الصفقات الدنيئة التي تُعقد بين الحاكم والدول الاستعمارية، التي يُعامل المواطن فيها كالبهيمة التي لا حول لها ولا قوة، وما يتلقاه المواطن هو جرائر الصفعات لا فوائد الصفقات!.

[4ـ 4] المفارقة الدرامية:

وهذه المفارقة أبلغ أثرًا من الأنواع الأخرى، وهي تتبدّى عندما يجد الجمهور شخصية غافلة عن جهلها باطمئنان، وتشتد قوة تأثيرها عندما يوجد الوعي المتضارب في داخل العمل[293]،ومن أمثلة هذا النوع قوله:

ألقيتَ خطابًا في النادي
وتلوتَ قصائد في المقهى
ونقدتَ السُلطة في المطعم
هل تحسب أنَّا لا نعلم؟!
-.....!
في يوم كذا...
حاورتَ مذيعًا غربيًا
وعرضت بتصريح مبهم

لغباوة قائدنا المُلهَم
هل تحسب أنَّا لا نعلم؟!
-.....!
إن مَلفك هذا مُتخَم!
هل عندك أقوال أخرى؟
-.....!
لا تتكلم
دافع عن نفسك، أو تُعْدم!
-.....!
لا تتكلم
افعل ما تهوى... لجهنم
شُنِقَ الأَبكم! (294)

في هذا النص يظهر المتَّهم/الضحية الذي لا يدري ما السبب وراء اعتقاله، والتحقيق معه؛ لأنه في الحقيقة(أبكم) لا يسمع ولا يتكلم، فأنى له أن يجيب عن سيل الأسئلة التي وُجِّهت إليه؟! ومما أبرزَ جمال الصورة في هذا النَّص، تعمد الشاعر ترك الحقيقة خفيةً إلى أن قام بكشفها في آخر سطر من الإبيجرام وهذه الحقيقة أن صاحب المفارقة/أبكم!.

وهكذا استطاع أحمد مطر بتقنية استدراج المتلقي أن يُوظّف عنصر التنامي الزمني مع عناصر التشكيل الفني في إبيجرامه الشِّعري والذي لا تكتمل المفارقة فيه إلا مع آخر أنفاس الإبيجرام،وربما مع آخر مفردة كما الحال مع النموذج السابق.

وعامة فإن فن الإبيجراما استهدف«النقد اللاذع بديلاً عن الهجاء قديمًا مع توظيف فن المفارقة والتَّقابل بين الأضداد، والحكمة والتكثيف والوصول إلى مايشبه لحظة التنوير في القصة القصيرة»(295).ولعل من المناسب في هذا

المقام أن نستحضر قولة عز الدين المناصرة عن ارتباط التوقيعة بالمفارقة حيث قال:«هي قصيدة قصيرة مكثفة تتضمن حالة مفارقة شعرية إدهاشية، ولها ختام مدهش مفتوح، أو قاطع أو حاسم،...وتكون قصيدة توقيعة إذا التزمت الكثافة،والمفارقة، والومضة، والقفلة المتقنة المدهشة.»([296])

5 ــ تجليات التّناص وأنواعه ومصادره:

جمال التناص وتقنيته أنه يحمل نكهة الفاعلية المتبادلة بين النصوص ([297])،وَصّفته جوليا كرستيفا «بالقانون الجوهري»([298])،والتناص لا يعني ضم النصوص إلى بعضها ؛ لكنه يحيل النَّص إلى بوابة مشرعة على عطاء الحضارة الإنسانية؛ فهو شبكة من العلاقات الحيَّة التي تؤلِّف الأوشاج المختلفة فالتناص في مفهومه الأوسع صيغة من صيغ التحول[299]،وما ينتج عنه من توليد جديد في نحت العبارة أو صياغة النص[300].

فالتناص في أبسط تصوراته هو تداخل النصوص وتشابكها، بحيث تُسهم في إقامة النَّص الأدبي من خلال إعادة توزيع اللغة،وأن تدور نصوص في فلك نص يعتبر مركزًا، وفي النهاية تتَّحد معه، وتلك النصوص تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصيّة على الفهم بشكل أو بآخر إذ نتعرف فيه نصوص الثقافة السالفة والحالية، ويرى رولان بارت أن النص المتحقِّق ما هو إلا « صورةٌ تمنح النص**لا وضع إعادة الإنتاج reproduction ولكن وضع الإنتاجية.productivité** »[301]

وللتناص دوره الفاعل في إثراء النص دلاليًا ومعرفيًا بما يستدعي من مقولات السابقين أو اللاحقين بصورة ضمنية[302]،إضافة للقيمة الجمالية.

ومع هذا فالتناص ظاهرة لغوية تتأبَّى على الضبط والتقنين،لأن هذه الظاهرة تعتمد في تميزها على ثقافة المتلقي،وقدرته على الترجيح[303]،وبهذا تكون الشعرية الحديثة ومفاهيمها تجعل المتلقي أحد أبرز عناصر الإرسال والتَّخاطب

الأدبي، فهو أصبح قارئًا للنص ومنتجًا له،ومن ثم فالتناص يحضر بوساطة التأويل الخاص به[304].

وعامة إن مصطلح التَّناص متعدد المفاهيم والرؤى ــ ولن تسعه هذه الدراسة أو من هدفها ــ وما تقتضيه طبيعة هذه الدراسة التطبيقية استنطاق نماذج من التناص وتَتَبُعها في قصيدة الإبيجراما في شعر أحمد مطر،و الذي لا شك فيه أنه قد احتفى به على مدار لافتاته،وأنه قد تنوعت مناطق التناص في قصيدة الإبيجراما لديه، ونلاحظ ذلك من خلال الفعل القرائي و التلقي للنص،فنجد استدعاء النص الديني(القرآن الكريم،والكتاب المقدس،والسيرة النبوية الشريفة والأحاديث النبوية)،والأساطير، والتراث الشعري، والتراث التاريخي، والثقافة والمواويل الشعبية...الخ)، وستعنى الوريقات التالية من البحث بتناول نماذج من التناص في إبيجرام مطر ومصادره المختلفة.

<u>ومن تجليات التناص في إبيجرامات أحمد مطر:</u>

<u>[5ــ 1] تناص الاجترار:</u>هو« تكرار للنص الغائب من دون تغيير أو تحوير..بسبب نظرة من التقديس والاجترار لبعض النصوص والمرجعيات ولاسيما الدينية منها»[305]،ويسود الاجترار في عصورالانحطاط على الأخص[306]،ومن أمثلة تناص الاجترار قول أحمد مطر:

وصباحها يعلو
ألا أيها الليل الطويل
ألا انجل
يأيها الليل الطويل
والليل في النزع الأخير
هوى بقوته الوهن...
فعرشه يُلقى غدًا
ليباع في سوق النهار بلا ثمن[307]

فالشاعر اجترَّ أحد أشطر معلقة امرئ القيس الكندي،و هو:[308]

ألا أيها الليل الطويل ألا انجل...

فالشاعر أتي به في إبيجرامه دون أن يُدخل عليه إضافة تُذكر،وهذا النمط من التناص ساعد في تكوين فضاء دلالي واسع من خلال تكرار الشطر المجتر،وهذا التكرار أسهم في تقوية الفكرة المستهدفة:(إن الليل المظلم/الحاكم وحاشيته) لا بد أن يزول، وحتمًا سيقبل الصبح المشرق/الخلاص للشعوب.

[5 ــ 2] تناص الامتصاص:

تَصوّرُ هذه الآلية أهمية النص الغائب وقداسته، وتتعامل معه بوصفه حركة وتحوّل، لكن الأخيرين لا يلغيان الأصل، بل يحضر بوصفه أصلاً قابلاً للتجدد[309]،ومثاله عند الشاعر قوله:

هُزِّي إليك بجزع مؤتمر

يَسَّاقط حولك الهذْر:

عاش اللهيب

... ويسقط المطر![310]

إذ امتص الشاعر هذا المقطع من قوله عزَّ وجل:﴿وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبًا جنيًا﴾[311] فضاف وحذف بعض المفردات أو حتى الجمل؛ بهدف إعادة تشكيل النص طبقًا لقناعات الشاعر متوسلاً بالتشخيص فأسند (فعل هزي النخلة) إلى المجرد مدينة القدس، بهدف إنتاج أفق دلالي جديد(رطبًا جنيًا/الهذر) يختلف عن دلالة النص الغائب؛ فدلالة الأول:وعد وإنجاز مستحَق الحياة/الجائزة ؛ودلالة الثاني:وعد بلا إنجاز فهو هذر/العقاب؛والمستهدَف لدى الشاعر هو تصوير المؤتمرات العربية التي تخرج بقرارات لا تُطبق!.

[5 ــ 3] تناص الحوار:

هو أكثر الأنماط احتواءً لمفهوم قراءة النص الغائب؛ لأن قوامه قناعة تحطم عوائق الاستلاب فهو«تغيير للنَّص وقلبه وتحويله بقناعة راسخة في عدم

محدودية الإبداع...وتناسي الاعتبارات الدينية والعُرفية والأخلاقية، والخــوض في المسكوت عنه لضرورة الأدب»[312]،وهذا النوع من التَّناص الأكثر شيوعًا لا سيما في باب المحاكاة الساخرة[313]،ومن أمثلة هذه النوعية عند أحمد مطر قوله:

يا مولانا إبراهيم
اغمد سكينك للمقبض
واقبض أجرك من أصحاب الفيل
لا تأخذك الرأفة فيه
بدين البيت الأبيض!
نفذ رؤياك ولا تجنح للتأويل
لن ينزل كبش... لا تأمل بالتبديل
يا مولانا
إن لم تذبحه نذبحه
فهذا زمن آخر
يفدي فيه الكبش
بإسماعيل![314]

في هذا الإبيجرام يحاور تناصيًا الشاعر قصة رؤيا نبينا إبــراهيم عليــه السلام ذبح ولده إسماعيل، هذه القصة التي ذكرتها الكتب الســماوية؛ ومنهــا القرآن الكريم[315] لكن يغير الشاعر في أحداث القصة،الأمر الذي كسر التَّوقع لدى المتلقي، مما أسهم في ظهور بُعد دلالي جديد،و ساعد الحوار على تبــديل الفضاء الزماني للقصة، واستهدف الزمن الآني، وكانت المفارقــة المناقضــة للنص الأول (فهذا زمن آخر/يُفدَي فيه الكبش/بإسماعيل!).

أميز المصادر التي تناص الشاعر معها، فهي:

[5ــ أ] القرآن الكريم:

وهو من أكثر المصادر التي فاء الشاعر إليها فاستلهمه اقتباسًا وتناصًا في تشكيل نصوص الإبيجرام عنده([316])،وتتبدّى كثافة الاستدعاء مع عدم الاسترسال في وصف مشهد النص القرآني حتى لا يستغرق المتلقي في عوالمه لأنه يريد الطاقة الكامنة في هذا التوظيف ليردك إلى واقع نصّه،والإبيجرام الآتي يمثّل لهذا النمط من الاقتباس يقول:

قرأت في القرآن:
"تبت يدا أبي لهب"
فأعلنت وسائل الإذعان:
"إن السكوت من ذهب"
أحببت فقري... لم أزل أتلو:
وتب
"ما أغنى عنه ماله وما كسب"
فصودرت حنجرتي...
وصودر القرآن
لأنه... حرضني على الشغب! [317]

في هذا الإبيجرام تناصَّ اجترارًا،أو اقتباسًا من النوع الكامل المُنّصَّص ([318])مع آيتين من آيات القرآن الكريم هما ﴿تبت يدا أبي لهب وتب، ما أغنى عنه ماله وما كسب﴾ [319] ليعقد نوعًا من المقارنة بين زمني الجاهلية والحاضر، فقد اشترك كلاهما في فكرة حيازة فئة قليلة من الناس الأموال وقمة المفارقة في أنه بدلاً من إعادة توزيع الثروات وإقرار العدالة يكون الحل:(صودر القرآن) دلالة على القمع الشديد، وتعكس المفارقة الإحباط الأشد الذي لدى الشاعر!.

ومثاله أيضًا قوله:

ولما أوى الفتية المؤمنون

إلى كهفهم

كان في الكهف قبلهم مخبرون!(320)

فيعيد الشاعر قراءة الآية الكريمة﴿إذ أوى الفتية لكهفهم فقالوا ربنا آتنا من لدنك رحمة وهيئ لنا من أمرنا رشدا﴾(321)التي تتحدث عن قصة أصحاب الكهف وأنهم لجئوا إليه هربًا من الحاكم الطاغية،وامتّص الشاعر قراءة الآية القرآنية ثم أنتجها نصًا شعريًا بعيدًا إلى حدٍّ ما عما أراده النص القرآني؛لأن الشاعر أراد بهؤلاء الفتية:الأدباء الذين امتنعوا عن موالاة الحاكم والسلطة،واختلف رمز المكان في الإبيجرام؛لأن الشاعر لم يقصد بالكهف مكانًا بل الصمت الذي ركنوا إليه، كما بالغ في أن القصة كما وردت في القرآن الكريم نجح الفتية فيها في أن يلوذوا بالكهف لكن المفارقة عند مطر أن المخبرين سبقوا الأدباء وحاصروهم(كان في الكهف قبلهم مخبرون!).

[5ــ ب] الشِّعر العربي:

تناص الشاعر في بعض إبيجراماته مع بعض المعاني المتفردة و الأبيات الشعرية القديمة وكذا المعاصرة(322)،ومن أمثلة ذلك قوله عن الرقابة والملاحقة:

لدى الرمل أوامر

أن يماشيك لكي يرفع بصمات الحوافر

خفف الوطء قليلاً

فأديم الأرض من هذي العساكر

لا تهاجر(323)

فقد عبّر أحمد مطر من خلال تراث الأوائل،واستمد من مظاهر البيئة العربية وأدواتها التي انتشرت في أشعارهم؛وعلى سبيل المثل تمثله بيت الشاعر أبـــي العلاء المعري،وهو البيت القائل:[324]

خفف الوطء ما أظن أديم الــأرض إلا من هذه الأجساد

وهو لم يفعل لمجرد استرجاع مقولات المعري الشعرية الفلسفية،بل للإفــادة منها دلاليًا للمبالغة في إظهار مقدار ما نشره النظام من رقباء لرصــد آرائــه المناوئة للسلطة.

[5ــ ج] التَّاريخ:

يستدعي الشاعر حدث أو قصة أو اسم دون التفاصيل،ويدرجه في الإبيجرام ويَترك للقارئ حرية استحضار الحدث، ومثل ذلك قوله:

ها هو ذا(يزيد)
صباح يوم عيد
يخضِّب الكعبة بالدماء من جديد
إني أرى مصفحات حولها
تقذف بالنار والحديد
وطائرات فوقها
تقذف بالمزيد[325]

فالشاعر يستدعي إحدى الأحداث فــي التــاريخ الإســلامي،وهي الحادثــة المخصوصة بقيام يزيد بن معاوية الخليفة الأموي بحصــار مكــة ،و رميهــا بالمنجنيق وأُطلق على هذه الحادثة (وقعة الحَــرَّة) [326]،ويســتدعي شخصــية (صلاح الدين الأيوبي) ذلك البطل العربي الذي انتصر على الصــليبيين فــي موقعة حطين،و خطّ صفحة من صفحات العرب التاريخية التي لا تُنســى،لكن الطّامة في تشدّق العرب المعاصرين بأفعال القدماء دون أن يصنعوا صــفحات من التاريخ المعاصر خاصة بهم،ويقول ناعيًا على العرب تخاذلهم:

وغاية الخشونة،
أن تندبوا:
" قم يا صلاح الدين،قم"،
حتى اشتكى مرقدُه
مِن حوله العفونه،
كم مرة في العام توقظونهْ،
كم مرة على جدار الجبن تجلدونهْ،
أيطلب الأحياء من أمواتهم معونه([327])

6 ــ التَّوريـــــة:

مفادها أن يكون للكلمة معنيان؛ فيقصد الأديب إلى المعنى البعيد ويورِّي عنه بالقريب[328]، ولا يتغيا التزيين، بل الانزياح بالقدر الذي يجعل النص حـــافلاً بالإدهاش الجمالي والاقتصاد اللغوي.

وطبعي أن الشعر السياسي يتطلب اللجوء لفن التورية حتى يقي المبدع نفسه من المساءلة، لكن مع شاعر مثل مطر الذي قصر شعره على الغرض السياسي فلن تُجدي معه التورية،وعلى الرَّغم من ذلك استخدمها ليجعل المتلقي يتســـاءل عن دلالتها مثل التورية في كلمة(نظام) في قوله:

مختصر الكلام:
إني إذا ما نظر الحاكم لي
لا أشتهي الطعام!
هذا نظام معدتي
ولن يعيد صحتي
إلا طبيب حاذق
يفهم في نظامها
... فيقلب النظام![329]

فجاءت كلمة(نظامها) الثانية وما تلاها(النظام) في ترتيب السياق، وكأن الشاعر أراد بهذا النظام(معدته)، وهذا ما يشير إليه ظاهر اللفظة، ولكن الشاعر أراد معنى خفيًا يبرز للمتلقي إذا ما حاول الوقوف قليلاً عند هذا الإبيجرام،وهذا المعنى هو نظام(الحُكم) الذي يتمنى الشاعر زواله على يد طبيب حاذق، ولعل الشاعر أراد مُخَلِّصًا مُخْلِصًا لوطنه.

ومن الكلمات التي وردت في أحد الإبيجرامات وهي تحمل في سياقها تورية كلمة (القانون)الثانية في قول الشاعر:

فأُخرجُ القانونَ من متحفه
وأمسح الغبار عن جبينه
أطلب بعض عطفه
لكنه يهرب نحو قاتلي
وينحني في صفه!
يقول حبري ودمي:
لا تندهش
من يملك (القانون) في أوطاننا
هو الذي يملك حق عزفه![330]

فلفظة (القانون) الثانية أراد بها الشاعر آلة القانون المستعملة في العزف وأتى بها على سبيل التورية عن(القانون)؛المعني به الدستور أو التشريعات،وقصد الشاعر إلى ذلك ليدل على أن الحاكم وحاشيته لا يتعاملون طبقًا لأحكام القانون الدستوري لكن وفق الأهواء ولتكن التضحيات ما تكون فمن يكترث ؟ هذا لسان حال الشاعر ــ الذي قدّم فكره(الحبر) و(دمه) ــ فقد اُعتقِل وأُهين ونُفي لأنه(من يملك "القانون" في أوطاننا/هو الذي يملك حق عزفه!).

[د] ــ الإيقـــــــــاع بنوعيه الخارجي والداخلي:

لم يتفق الباحثون حول مفهوم واحد للإيقاع[331] ويستخدم الإيقاع أساسًا في الموسيقى، بوصفه نظامًـــا مـــن الأصـــوات المتواليـــة علـــى مـــدى زمنـــي معين[332]،«فالإيقاع..أحد الدوال اللغوية التي ينبني بها النص الشعري، وتشكل دلالته»[333].والإيقاع نبض يساير النَّص،وينهض في نســيج مكوناتـــه لتوليـــد الدلالة[334] لقوته الإيحائية التي يبثها في السياق الذي يتكون من ألفاظ يختارها الشاعر لاعتقاده بتمكنها من إثارة المشاعر عند المتلقي.[335]

والإيقاع ميزة من ميراث الشعر العربي، وهو جوهر تعريف القدماء للشعر [336]،حتـــى عـــدَّه بعضـــهم«أعظـــم أركـــان حـــد الشـــعر، وأولاهـــا بـــه خصوصية»[337]،لما له من قدرة على دعم الإحساس العام بالانسجام[338]، وفي التعبير الفني عن العواطف الإنسانية. [339]

والإيقاع بنوعيه؛الخارجي والداخلي، يمثل البنية الرئيسة التي يتكئ الشاعر عليها في كتابة القصيدة ــ الإبيجرام في حالتنا ــ و الإيقاع يحافظ على بنيتها من التبعثر من خلال الوزن والقافية، مع ملاحظة اختلاف مفهومهـــا الخليلـــي القديم عن مفهومها الحديث ؛ فلم تعد أوزان الخليل مقدسة بل أبـــدع الشـــعراء المعاصرون إيقاعات عصرية جديدة[340] في قصـــائدهم،و«شكَّلَ الإيقاع فيهـــا محورًا جوهريًا، كما أنه يضفي عليها بُعدًا جماليًا ودلاليًا» [341]،وهو« يعتمـــد على النشاط النفسي للمبدع ذاته والمتلقي على السواء »[342]،ويشير الـــدكتور صلاح فضل إلى ثورة الإيقاع في الشعر العربي المعاصر وتشكلها من جديـــد وتوظيفها في النصوص المعاصرة فيقول:«..فإن توظيف هذا المَـــدِّ الإيقـــاعي الصرف يظل ملمحًا فارقًا وجوهريًا يميز بين الأساليب الشعرية ويحدد درجـــة قربها أو بعدها من الغنائية التي تكاد تتمركز عن القطب الأول، كما يرتبط هذا الملمح بعنصر أساسي آخر هو التكرار الذي يمسك الشعر الغنائي عن التفكـــك والانحلال»[343].

وكما مثَّلت بنية الإيقاع ركنًا مهمًا في الشعر العربي عمومًا، كذلك كانت في قصيدة الإبيجرام على وجه الخصوص؛ لأنها جزء من الشعر العربي الذي حمل كثيرًا من الظواهر،ويُعد الإبيجرام نفسه إحدى هذه الظواهر، ولأنه من سَمت الإبيجرام أن يسهل ترداده واسترجاعه([344])، ومما لاشك فيه أن الوزن والإيقاع من الأشياء التي قد تدعم هذا الجانب.

وقد جاءت قصيدة الإبيجرام محملة بالإيقاعات المختلفة، وقد اتَّكأت على تفعيلات بعينها؛ لذا تطرقت إلى تناول بنية الإيقاع في قصيدة الإبيجرام من منحيين هما: الإيقاع الخارجي المتمثل في التفعيلات المتفاوتة، والإيقاع الداخلي المتمثل في الظواهر الإيقاعية المتباينة مثل؛ التكراربأنماطه من تكرار الحروف، والمفردات، والجناس، والطباق.

د ــ أولاً: الموسيقى الخارجية

وقد نظم أحمد مطر لافتاته مستخدمًا ــ في الغالب ــ ستة بحورهي:(الرمل،الرجز،المتدارك،الكامل [345]،الوافر[346]،المتقارب[347]) ربما لأن نظم الشعر الحر بالأوزان الصافية أيسر من نظمه بالأوزان الممزوجة؛حيث «وحدة التفعيلة تضمن للشاعر حرية أكبر، وموسيقى أيسر، فضلاً عن أنَّها لا تتعبه بالالتفات إلى تفعيلة معينة»[348]، كما أن طبيعة الإبيجرام تتطلبها.

و لن أتوقف طويلا مع نماذج البحور قناعة بأن جوهرالإبيجرام الموسيقى الداخلية التي ستحقق له سهولة الاسترجاع وسرعة الدوران على الألسنة،وسأشير فقط إلى نماذج من البحور الأكثر شيوعًا:

[أ] الرمل:

سُمِّيَ الرّمل لانسيابية كيانه العروضي[349]،و لتتابع تفعيلة (فاعلاتن)[350] فيه التي تتكرر ثلاث مرات في كل شطر[351]،ومن ثم فقد ناسب الإبيجرام لا سيما الذي يتسم منه بالطابع الحكائي، والبناء الدرامي، ومثّل هذا الوزن الجانب

الأعظم من اللافتات، وظهر هذا الوزن بتشكيلتين إحداهما: تامة (فَاعِلاتُنْ) والثانية مخبونة (فَعِلاتُنْ)[352]، وقد أكثر الشاعر منها لما تتمتع به من«زيادة سرعة حركة الرمل، وزيادة تدفقها»[353]،عن طريق تقصير زمن الإيقاع داخل كل تفعيلة؛ مما يُقَصِّر من الزمن المحدد لإلقاء كل سطر شعري.

وجاء هذا الوزن على ثلاثة أضرب هي:

ــ الضرب الصحيح(فاعلاتن/5/5//5): ومثاله قوله:

أُدْعُ لِلحُكَّامِ بِالنَّصْرِ عَلَينَا
يَا مُوَاطِنْ
وَاشكُرِ اللهَ الّذِي أَلْهَمَهُمْ مَوهِبَةَ القَمْع
وإِبْدَاعَ الكَمَائِنْ
قُلْ:إِلَهِي أَعْطِهِمْ مُلْيُونَ عَينْ
أَعْطِهِمْ أَلْفَ ذِرَاعْ
أَعْطِهِمْ مَوْهِبةَ أَكْبَرْ
فِي مَلْءِ الزَّنَازِينَ وَتَفْرِيغَ الخَزَائِنْ [354]

جاء الإبيجرام على الضرب الصحيح (فاعلاتن)،وبدت أيضًا في النص تشكيلات الرمل: التامة(فاعلاتن)، والمخبونة (فعلاتن)[355]،والمسَبَّغة (فعِلاتان)[356]،والمقصورة (فاعلانْ)[357]،والمخبونة المقصورة (فَعِلانْ) [358]،وقد مزج مزجًا تجديديًا بين تفعيلتي (فعولن)و(فاعلاتن)[359].

ــ الضرب المقصور(فَاعِلانْ/5//55): ومثاله قوله:

الأَسَى أَسٍ لِمَا نَلْقَاهْ
وَالحُزْنُ حَزِينْ!
نَزْرَعُ الأَرْضَ... وَنَغْفُو جَائِعِينْ
نَحْمِلُ المَاءَ... وَنَمْشِي ظَامِئِينْ
نُخْرِجُ النَّفْطْ

وَلا دِفْءَ وَلا ضَوْءَ لَنَا
إلاَّ شَرَارَاتَ الأَمَانِي وَمَصَابِيحَ اليَقِينْ[360]

فالشاعر استعمل الضرب المقصور(فاعلان)في هذا الإبيجرام، وظهرت تشكيلات الرمل التامة والمخبونة،والمقصورة، والمُسَبَّغة، والمخزومة([361]) في النَّص لتزيد من الانسيابية، وللإيحاء بالجوع والعطش والبرد الممتد في هذه البقعة.

[ـ]الضرب المحذوف:(فَاعِلُنْ/5 //5)([362])ومثاله قوله:

فِي مَطَارٍ أَجْنَبي
حَدَّقَ الشُّرْطِيُّ بِي
ـ قَبْلَ أَنْ يَطْلُبَ أَوْرَاقِي ـ
وَلَمَّا لَمْ يَجِدْ عِنْدِي لِسَانًا أَوْ شَفَة
زم عينيه وأبدى أسفه
قائلاً: أهلاً وسهلاً
... يا صديقي العربي![363]

[ب] الرجز:

سُمي رجزًا لاضطرابه، و لتقارب أجزائه ولتعرضه للزحافات والعلل[364] ويُصاغ من تكرار تفعيلة(مستفعلن) ثلاث مرات في كل شطر[365]،و ترتيب نسبة حضوره في لافتات الشاعر الثاني،ولعله ناسب حالة الإبيجرام الشعري الثائر عنده، ويتمثل في ثلاثة أنماط،الأول: تام(مُسْتَفْعِلُنْ)،والثاني:مخبون (مُتَفْعِلُنْ)،والثالث: مطوي[366](مُفْتَعِلُنْ)،وقد استخدم ثلاثة أضرب،وكان يخرج على هذا النظام عن طريق الإتيان بأنماط إيقاعية جديدة قد يُنظر إليها على أنها محاولة لتأسيس أسلوب خاص به([367]).

وعن نماذج للأضرب الثلاثة الأولى فهي:

[ــ] الضرب الصحيح(مُسْتَفْعِلُنْ/5//5/5)،ومثاله قوله:

المَرْءُ فِي أَوطَانِنَا
مُعْتَقَلٌ فِي جلدهِ
مُنْذُ الصِّغَرْ
وَتَحْتَ كُلِّ قَطْرَةٍ مِنْ دَمِهِ
مُخْتَبِئٌ كَلْبُ أَثَرْ
بَصمَاتُهُ لَهَا صُوَرْ
أَنْفَاسُهُ لَهَا صُوَرْ
أَحْلامُهُ لَهَا صُوَرْ[368]

في هذا الإبيجرام تمثلت تشكيلات الرجز؛التَّامة،والمقطوعة،والمطوية، والمخبونة، ووجدنا كذلك تفعيلة (مُتَفَاعِلُن)؛وهي مخصوصة ببحر الكامل ([369])،وتفعيلة (فَاعِلن)،وهي ليست من تفعيلات الرجز([370]).

[ــ] الضرب المقطوع:(مُسْتَفْعِلْ/5/5/5)ومثاله قوله:

سُبْحَانَ مَنْ يُقَسِّمْ
مَا بَيْنَ الوَرَى أَرْزَاقَهُ.
وَالسَّبْعُ تِلْكَ بَاقَهْ
نَارِيَّةٌ سَبَّاقَهْ
وَسَوفَ تَأْتِي بَاقَهْ
وَسَوفَ تَأْتِي بَاقَهْ.[371]

ويقترب الشاعرفي هذا النَّص من الصياغة النثرية،من خلال جمعه لتشكيلات الرجز في النّص؛التَّامة،والمقطوعة المخبونة والمقطوعة،والمخبونة بما طوّع له التواصل مع شرائح مجتمعية مختلفة.

[ـــ] الضرب المقطوع المخبون[372]:(مُتَفْعِلْ //5/5)،وتُحوّل إلى (فَعُــولُنْ)، ومثاله قول الشاعر:

رَبِّ اشْفِنِي مِنْ مَرَضِ الكِتَابَهْ
أَوَ أَعْطِنِي مَنَاعَهْ
لأَتَّقِي مَبَاضِعَ الرِّقَابَهْ
فَكُلُّ حَرْفٍ مِنْ حُرُوفِي وَرَمْ[373]
وَكُلُّ مِبْضَعٍ لَهُ فِي جَسَدِي إِصَابَهْ
فَصَاحِبُ الجَنَابَهْ
حَتَّى إِذَا نَاصَرْتَهُ...لا أَتَّقِي عِقَابَهْ![374]

[ج] المتدارك:

يتكون هذا الوزن من تكرار تفعيلة (فَاعِلُنْ)أربع مرات في كــل شــطر،وله عروضان،وأربعة أضرب[375]،وهو في لافتات الشاعر يحوز الترتيب الثالــث في نسبة الاستخدام، وَتَشَكَّلت تفعيلاته في ثلاثة تشكيلات؛الأولى التامة (فَاعِلُنْ) والثانية:المخبونة(فَعِلُنْ)والثالثة: المشَعَّثة(فَالُنْ)،ولعــل الثقــل الموجــود فــي تفعيلة(فاعلن)التامة؛ لاعتمادها السبب الخفيف قبل الوتد المجموع[376]ربما كان العامل الرئيس في انصراف الشاعر عنها،وقد أكثر من التفعيلتــين المخبونــة والمشَعَّثة بُغية تسريع الإيقاع ليوافق طبيعة فن الإبيجرام وتناسب حالة الثورة و مشاعرها الانفعالية.

وفي الإبيجرام الآتي يستخدم تفعيلة المتــدارك(فَاعِلُنْ) كاملــة فــي بدايــة النص،ثم يستخدمها مخبونة (فَعِلُنْ)ويتكئ على هذه التفعيلة(فَاعِلُنْ) إلى نهايــة النص مستخدمًا الزِّحاف والعِلَل[377]،يقول:

" احْتِمالانِ أَمَامَ الشَّاعِرِ الحُرّ
إِذَا وَاجَه أَسْوَارَ السُّكُوتْ
احْتِمَالان:

فَإِمَّا أَنْ يَمُوتْ
أَو يَمُوتْ ".([378])

وأحياناً قد يأتي الإبيجرام على الوزن المقطوع المشعث(فَعِلْ) كقوله:

مَا مَعنَى أَنْ يَمْلُكَ لِصْ
أَعْنَاقَ جَمِيعِ الأَشْرَافْ
لَيْسَ اللِّصُّ شُجَاعًا أَبَدَا
لَكِنَّ الأَشْرَافَ تَخَافْ
فالثَّعْلَبُ قَدْ يَبْدُو أَسَدَا
فِي عَيْنِ الأَسَدِ الخَوَّافْ([379])

وقد يكون سبب خروج هذا الوزن على النظام هو تقييد القافيــة، فالضــرب (فَعِلْ) إذا أُشبعت حركته سيصبح (فَعِلُنْ)، وبهذا لا يستحيل ضربًا جديدًا،ولكن الشاعر سكَّن القافية ليتخلص من قيد الإعراب ومساءلته.

وتتبدى في هذا الإبيجرام – وفي غيره مما ورد على هذا الــوزن – تفعيلــة (فاعل) وهي تفعيلة انتشرت حديثًا ([380])،ولم تعــد الأذن تشــعر بــأي كســر عروضي([381]) بسبب علاقة التداخل بين هذه التفعيلة(فَاعِل) وتفعيلة المتــدارك المخبونة (فَعِلُنْ) ([382]).

د ــ ثانيًا:الموسيقى الداخلية

[أ] القافية:

وهي قافية؛لأن الشاعر يقفوها([383])،أي يتبعها، وهي أصوات « تتكرر فــي أواخر الأشطر أو الأبيات من القصيدة»([384])،وهي الفاصلة الموســيقية التــي يتوقع السامع ترددها ويستمتع بهذا التردد([385]).

ومناط القافية رعاية التناسب في الصوت([386])والانسجام من خــلال حــرف الروي، ولولاها لبات الشعر مندفعًا بلا نظام([387])،وهي تعمل على «تثبيت معنى البيت، وتنشأ عنها أيضًا لذة موسيقية خاصة»([388]).

و دَعَتْ ثورةُ الشعر الحر العربي الحديث ثُلةً من الشعراء المحدثين إلى الاستغناء عن القافية الموحدة، بدعوى أنها رتيبة[389]،وأنها مدعاة للتَّكلف [390]لكن في المجمل لم تستطع حركة الشِّعر الحُرالاستغناء عن القافية مطلقًا حتى لو استغنت عن القافية الموحدة؛ لذا فقد كَثُرت الدعوات إلى الالتزام بالقافية حتى من المُنَظِّرين للشعر الحر أنفسهم[391]،ولا ننسى«ما تبعثه القافية من دهشة حين تجاوز أفق التَّوقع الإيقاعي لدى المتلقي فضلاً عن وظيفتها الدلالية والحيوية، حينما تنسجم مع الدلالة العامة للقصيدة».[392]

وتؤدي القافية دورًا رئيسًا في خلق غنائية عالية في النص الشعري « سواء أكان تكرارها منتظمًا أو غير منتظم، إذ تبين أن من أهم وظائفها إبراز الخطوة الدلالية لبعض الكلمات»[393].

وقد احتفت قصيدة الإبيجرام في الشعر العربي بالقافية كثيرًا لأنها«الخيط السحري الذي يمسك بلجام القصيدة»[394]،وتسهم في جذب المتلقي والتأثير فيه؛لأن الإبيجراما تعتمد على المفارقة الإدراكية، بالإضافة إلى الحِدَّة في القول والقوة في البناء، وقد تجلَّى ذلك في نصوص الشاعر أحمد مطر، فالتزم بها ونَعَى على الذين يعدونها قيدًا،ولا سيما إذا كانت عفوية غير متكلفة [395].وجاءت القافية خلال لافتات الشاعر في ثلاثة أنواع:

[أ ــ1] القافية المتجاوبة:

ويكرر الشاعر في هذا النوع القافية نفسها في نهاية أسطر الإبيجرام،وربما في ثنايا النص يلجأ إلى التكرير بحيث لا تقف عند نهاية السطر الشعري؛ حيث «إن القافية بهذا المعنى لا تقف عند حدِّ البيت بل تُكوْكِب القصيدة بكاملها ويصبح التكرير خصيصة نصيّة أحد عناصرها القافية المبثوثة في كل جسد النّص»([396])وهذا مقطع يمثل لهذا النوع قوله:

لماذا الشعرُ يا مطرُ؟

ــ أتسألُني

لماذا يبزغ القمرُ ؟
لماذا يهطلُ المطرُ؟
لماذا العطرُ ينتشرُ ؟
أتسألني.. لماذا ينزل القدرُ؟![397])

[أ ــ2] القافية المزدوجة:

ويجمع الشاعر قافيتين في الإبيجرام؛ ليمنح نفسه قدرًا من الحرية في النظم، وفي إطالة نَفَسِّ القصيدة، ومن أمثلتها قوله:

بيني وبين قاتلي حكاية طريفه
فقبل أن يطعنني
حلّفني بالكعبة الشريفه
أن أطعن السيف أنا بجثتي
فهو عجوز طاعن وكفه ضعيفه[398]

[أ ــ3] القافية المتعددة:

شاعت هذه النوعية في الإبيجرامات التي تُعَدُ مسترسلة نسبيًا، ويأتي الشاعر بهذا النوع من القوافي من أجل إكساب الإبيجرام إيقاعات مختلفة، لتجذب المتلقي وتبعد عنه الملل[399]،ومن أمثلة هذا النوع قوله:

قادتنا أَنْصَاب
أشرَفهم نَصَّاب!
في حربهم نَصَاب
ومالنا نِصَاب
لو فرقوا الأسلاب والرواتب
نموت والسلام
وقادة السلام – عليهم السلام –
وواجب الواعظ قول الواجب

وواعظ المزاد يغلب شهرزاد
فإن غير الزاد
بالكذب يستزاد[400]

والملاحظ على القافية في هذا الإبيجرام أنها قد تعددت غير مرة، وكرر الشاعر قافية المقطع الأول، وهي صوت(الباء) بعد كل عدد معين من الأسطر، ليحدث شيئًا من الترابط على مدار الأسطر، وكذا صوت(الدّال).وإجمالاً عن أصوات الرويّ، فقد حرص أحمد مطر على ذكر هذا الصوت في إبيجراماته كلها التي ضمتها اللافتات.

وإذا كان الشاعر قد ساير الشعراء العرب القدماء في الاهتمام بأصوات الروي والالتزام بها، فقد خالفهم في نسبة ورود هذه الأصوات من حيث التقييد والإطلاق، فالمعروف عن الشعر العربي أن القافية المطلقة تشكل منه النسبة الأعظم، ويأتي القليل منه على القافية المقيدة[401]،لكن الشاعر خالف هذه النسبة فشكلت القافية المقيدة الجانب الأعظم من اللافتات؛وقد يكون للأوزان ــ السالف ذكرها ــ التي استعملها الشاعر أثر كبير في زيادتها، ومن أمثلة هذا النوع قوله:

ساعة الرمل بلادْ
لا تحب الاستلابْ
كلما أفرغها الوقت من الروحْ
استعادت روحها
... بالانقلابْ![402]

في حين شكلت القافية المطلقة النسبة الأقل من اللافتات، ومن أمثلة هذا النوع قوله:

وأقداح يعرش فوقها الخدرُ،
وموائد من حولها بقرُ

ويكونُ مؤتمرُ؛
هزّي إليك بجذع مؤتمرٍ
يُساقط حولك الهذرُ،
عاش اللهيبُ ويسقطُ المطرُ[403]

ويتجلّى دور القافية بشكل ملحوظ في الإبيجراما الشعرية عند أحمد مطر وكأنها توجه النص توجيهًا موسيقيًا ودلاليًا يناسب الحالة الشعورية التي يبرزها الإيقاع داخل ثنايا نص الإبيجراما، و الشاعر كما أشرنا من الشعراء الذين حرصوا على القافية في نصوصهم، فيقول في هذا الإبيجرام:

"حين أطالع اسمه... تنطفئ الأحداق
وحين أكتب اسمه... تحترق الأوراق
وحين أذكر اسمه.... يلذعني المذاق
وحين أكتم اسمه... أحس باختناق
...
كم هو أمر شاق
أن أحمل العراق".[404]

وتلاحظ أن القافية أتت لتشيع إيقاعًا صاخبًا ينبئ وعبَّرت عن الحالة الشعورية التي يتجرع مرارتها ويعاني من حملها(أمر شاق ــ أحمل العراق) على حدِّ تعبير أحمد مطر في نهاية الإبيجرام.

وهكذا فإن القافية في نص الإبيجرام عند أحمد مطر تغدو عاملاً رئيسًا من عوامل بناء النص لأنها تسهم في تحريك أفق التَّلقي،كما أنها تجعل النَّص رشقة شعرية تنطلق فينتبه القارئ إليها، ومن ثم فإن القافية تؤدي دورًا موسيقيًا ودلاليًا.

[ب] التكرار:

يعني:«تناوب الألفاظ وإعادتها في سياق التعبير بحيث تشكل نغمًا موسيقيًا» [405]،من أجل التأكيد على غرض والمبالغة فيه[406]،و يبعث على تثبيته[407]،و هوجزء من الهندسة العاطفية للعبارة [408]،و يعمل على بثِّ الجو الانفعالي عند المتلقي.

تنتشر ظاهرة التكرار في النَّص الشعري الحديث فهي«من أخطر البِنَى التي تعمل على المستوى الصوتي كعملها على المستوى الدلالي»[409]وعن ظاهرة التكرار في قصيدة الإبيجرام فهي حاضرة بقوة،

ويتوجّب علينا هنا أن نوضح جزئية أن الإبيجرام في جوهره يميل للإيجاز والتكثيف لا التكرار. فكيف يعتمد على التكرار؟والإجابة هي أن مبدع الإبيجرام لا يكرر إلا التكرار صاحب الدلالة والأبعاد وما ينبع من صميم تجربته ويثريها، وتكون له القدرة على تحقيق التغيير.[410]

وقد عوّل أحمد مطر بشكل كبيرعلى بنية التكرار في لافتاته نظرًا لما يتمتع به التكرار من لمحات جمالية وفنية، ولرغبته في زيادة توقيع إبيجراماته،و جاء بأنواع عدة منها:

[ب ــ 1] تكرار بداية:

وهو أن يكرر الشاعر اسم أو فعل أو حرف في بداية غالبية أسطر الإبيجرام [411]،ومن أمثلة تكراره للاسم قوله:

دولة من دولتين
دولة مابين بين
دولة مرهونة، والعرش دين
دولة ليست سوى بئر ونخلة
دولة أصغر من عورة نملة
دولة تسقط في البحر

إذا ما حرّك الحاكم رِجله!

دولة دون رئيس..

ورئيس دون دولة![412]

ويكرر الشاعر هذه المفردة (الدولة) سبع مرات، ويعكس تكرار هذا الاسم حالة التّشرذم والفُرقة التي أدت إلى ضعف الدول العربية لأنها لم تتعاون وتتحد في الإمكانات المتاحة لها، وهذا التعدد والتعداد عبر التكرار يُوحى بالغضب في نفس الشاعر حيال هذه الفُرقة.

وكذا لجأ إلى التكرار في الإبيجرام التالي؛بغرض استغراق اللفظة للحالة النفسية فكما خنقه المخبر في واقعه المُعاش، ولاحقه فكذا كانت الملاحقة له شاخصة في صدارة أسطر الإبيجرام بتكرار لفظة(مخبر) إمعانا في حالة الاختناق و لتعبر عن استغراق المعنى والمبنى الشعري، و تعكس ظلال اليأس الجاثم جثوم مفردة (مخبر)في مفتتح أسطر الإبيجرام، يقول:

مخبر يسكن جنبي

مخبر يلهو بجيبي

مخبر يفحص عقلي

مخبر ينبش قلبي

مخبر يدرس جلدي

مخبر يقرأ ثوبي

مخبر يزرع خوفي

مخبر بحصد رعبي...إلخ[413]

وقد يُكرر الشاعر الفعل في بداية الأسطر محاولاً الإفادة من قابلية الأفعال في المزج بين الحدث والزمن في اللفظ ذاته[414]ليوحي بالتفاعل والصراع، ومن أمثلة تكرار الفعل في البداية، قوله:

كبرت دائرة المأساة

كبرت دائرة المأساة

كبرت...

كبرت...

حتى ضاقت!

كيف أحرر ذاتي[415].

فكرر الشاعر الفعل لتهويل الحدث(المأساة)والتي حذفها الشاعر في الشطرين الثالث والرابع، ليفكر المتلقي ويتأمل، وهذا من قبيل الإيقاع البصري الذي يعتمد على التشكيل الطِّباعي في فضاء الصفحات، والتكرار هنا للفعل كبرت مع حذف الجمل له وظيفة دلالية« تتلخص في تفجير المكبوت السياسي والاجتماعي والأيديولوجي بل مجمل القضايا التي لم تسعفه الوسائل التعبيرية الاعتيادية(الصورة الشعرية مثلاً) في تسريبها أو التعبير عنها»([416]).

و حاول الشاعر من خلال هذا التكرار، ربط الحدث بالزمن عن طريق جعل التكرار يشغل حيزًا كبيرًا من النَّص، ليوضّح أن زمن الظُّلم قد طال كثيرًا إلى درجة أن الأرض العربية قد ضاقت على أهلها.

ويعمل الشاعر في بعض المواضع على تكرار الحروف على اختلاف أنواعها سواء أكانت حروف استفهام أم حروف نفي أم حروف نداء...،ذلك بأن الحرف[417]يمثل جزءًا رئيسيًا من أجزاء الإيقاع في القصيدة القصيرة،ومن أمثلة هذا النوع قوله:

وَصَفوا لي حاكمًا

لم يقترف، منذ زمان

فتنة أو مذبحة

لم يكذب!

لم يخن

لم يطلق النار على من ذمه!

لم ينشر المال على من مدحه!

...

زرت مأواه البسيط البارحة

... وقرأت الفاتحة![418]

يكرر الشاعر حرف النفي والجزم (لم)عشرة مرات،لنفي الصفات السيئة عن الموصوف(الحاكم الصالح)،وفي نوع من المفارقة يصور حالة البذخ التي يمارسها الحاكم،وحال شَعبه الذي يحيا حياة الكفاف المدقع.

[ب ــ 2] تكرار نهاية:

ويكرر الشاعر فيه لفظة محددة في نهاية بعض أسطر الإبيجرام، وغالبًا ما يكون المُكرَّر اسمًا، ربما لطواعية تسكين آخره عند الوقف، ومن خلاله يخلق إيقاعًا حيًا له أثره في النفس،ومثله قوله:

يا هاربًا من عدم

وراكضًا في عدم

ولاجئًا إلى عدم.. [419]

فالإبيجرام السابق يعتمد على تكرار صيغة(العدم)التي يتكئ على تكرارها ثلاث مرات،والـ (عدم)الأولى؛ يُكني بها عن حال بلدته العراق التي فرَّ منها بعد سجنه وملاحقته،والـ(عدم) الثانية ؛يُكنّي بها عن آماله المحبَطة في أن تستيقظ أمته وتغيرمن حالها،والـ(عدم) الثالثة؛ يُكني بها عن حياته المفتقدة للطعم في منفاه بلندن،ويسهم هذا التكرار في إنتاج الإيقاع اللغوي الذي ينتج عنه إيقاع داخلي مألوف يلفت النظر والانتباه إلى مضمون فكرته الشعرية.

[ب ــ3] تكرار جملة:

وفي هذا النمط يكرر الشاعر جملة محددة داخل النص،بهدف توجيه القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر[420]،وهذا يمنح النص دلالة إيحائية متسقة مع الصورة المطروحة[421]،ومثال هذا النوع قوله:

لا.. لن تموت أمتي
مهما اكتوت بالنار والحديد
لا.. لن تموت أمتي
مهما ادّعى المخدوع والبليد
لا.. لن تموت أمتي
كيف تموت؟
من رأى من قبل هذا ميتًا
يموت من جديد ؟![422]

فالشاعر في هذا النص يبث إلى المتلقي للوهلة الأولى فكرة تحمسه وإيمانه بنجاة أمته من الأخطارالمحدقة بها،ومن ثم لجأ إلى تكرار عبارة(لا.. لن تموت أمتي)ليحقق نوعًا من الترداد المعنوي أكثر من اللفظي،و لكن المفارقة أن الشاعر لجأ إلى المفاجأة في نهاية الإبيجرام ليصدم المتلقي بأن الشاعر يرى الأمة ماتت بالفعل! ليتنبه المتلقي، وبدا الشاعر وكأنه يهدد بسوء العواقب إنْ لم تنفض الأمة الاستسلام عن نفسها!.

[ج] التَّجنيس:

ويُدرج ضمن صنوف التكرار،و يفيد تقوية النغم وتناسقه في البيت، ويعضد المعنى الذي يريده الشاعر[423]، وفعل التجنيس داخل البيت فعل القافية في نهايته، من إيقاع وتطريب[424] لكن إيقاعه من كلمة لكلمة، بينما إيقاع القافية من بيت لبيت[425]،ولهذا الفن في لافتات الشاعر أحمد مطر ثلاث صور هي:

[ج ــ 1] الجناس التام:

وهو أعلى درجات الجناس فنيةً[426]،وفي الواقع هو أقل أنواع الجناس ورودًا لدى الشاعر بسبب صعوبة مرامه من جانب، ولكون الإكثار منه قد يسم الإبيجرام بميسم التكلف،ومثاله في إبيجرامات أحمد مطر قوله:

وهدّ الحِملُ رحمَ الصبر

حتى لم يطق صبرا
فأنجب صبرنا صبرا!
وعبد الذات
لم يرجع لنا من أرضنا شبرا
...
فسبحان الذي أسرى
بعبد الذات
من صبْرا إلى مصْرا
وما أسرى به للضفة الأخرى[427].

فنجد الشاعر قد جانس بين لفظة صبرا الأولى:التي قصد بها"حبس النفس عن الجزع"[428]والثانية التي هي اسم لإحدى مدن لبنان التي تعرضت لاعتـــداءات إسرائيل.

[ج ــ 2] الجناس الناقص:

وهذا النوع من الجناس يحقق للشاعر إنجازًا إيقاعيًا يمتع المتلقي ومثاله عند الشاعر أحمد مطر قوله:

أبلادي هكذا؟
كلا.. فراعيها مُريع.
ومراعيها نجيع.[429]

لقد جانس الشاعر بين (فرَاعِيها،ومَرَاعِيها) بـــاختلاف حـــرف واحـــد بـــين اللفظتين المتجانستين،وكذا بين(مريع،ونجيع) باختلاف حرفين بـــين اللفظتـــين المتجانستين،و هذا من شأنه أن يظهر في نص الإبيجـــرام مقـــدار الإيقـــاع الموسيقي الناتج عن طريق التماثل في اللفظتين بما يجذب انتباه المتلقي للمعنى الذي يبتغيه الشاعر.

[ج ــ 3] الجناس الاشتقاقي:

و تتلاقى اللفظتان فيه في بعض حروفهما الأصلية، وفي أصل المعنى الــذي نشأتا عنه[430]،وهذا من أكثر الأنواع شيوعًا في اللافتات، ويمنح إيقاعًا شعريًا أقل من الذي يوفره النوعان السالفان؛ لقلة الأصوات المكررة بين اللفظتين،ومن أمثلته قوله:

فراشة هامت بضوء شمعة
فحلقت تغازل الضرام
قالت لها الأنسام
(قبلك كم هائمة... أودى بها الهيام!
خذي يدي
وابتعدي
لن تجدي سوى الردى في دورة الختام)
لم تسمع الكلام.
...
ثم هوت [431].

فثمة جناس بين(هائمة – هيام)إذ أنهما تشــتقان مــن الأصــل(هَامَ)،(يدي ــ ابتعدي)وهكذا نوّع الشاعر في استخدامه من الجناس في إبيجراماته، وإن طغى النوع الثالث على سابقيه،وهذا الأمر تقصّده الشاعر لخدمة المعنــى، ولإبعــاد أشعاره عن سَمت التَّصنع.

[د] التوازي ودوره في تشكيل نص الإبيجرام:

التوازي من المفاهيم التي برزت في العصر الحديث،و ذلك على الرَّغم مــن وجود مفاهيم قديمة قريبة منه كالتقسيم[432]، ورومان جاكبسون هو منَ ابتكــر هذا المفهوم – في الدراسات الحديثة – وجعله المبدأ المؤسس للوظيفة الشعرية للغة[433].

ويتولّد التوازي[434]من الاتِّساق بين البناء النحوي والصرفي،والبناء العروضي؛ويعد التوازي عنصرًا تأسيسيًا وتنظيميًا في الوقت ذاته[435]؛لما يحققه من تناظر وترصين إيقاعي؛الأمر الذي يخلق تأثيرًا مباشرًا في الأُذن ويحقق الإقناع الذِّهني إضافة للوظيفة الجمالية، ويهيئ التوازي أيضًا فرصة لتنامي النص، وتحقيق تيار دلالي عند المتلقي [436]،وعند النظر في إبيجرامات الشاعر نجده يستعمل نوعين من أنواع التوازي([437])، وسنمثل لكل نوع على سبيل المثل لا الحصر:

[د ــ د ــ1] التوازي النحوي و الصرفي:

وفيه تأتي الأسطر المتوالية، طبق صورة نحوية وصرفية موحدة،ومن أمثلة هذا النوع قوله:

وخُطى الشرطة من خلف خطانا تركض!
يُعدم المنتفِضُ
يُعدم المعترِض
يُعدم الممتعِض
يُعدم الكاتب والقارئُ
والناطق والسامع
والواعظ والمتَّعِظ
حسنًا يا أيها الحكام
لا تمتعضوا.
حسنًا.. أنتم ضحايانا
ونحن المجرم المفترض![438]

فالتوازي ملموس بين السطور الأول والثاني والثالث،و الخامس والسادس،وهذه الأسطر المتوازية تعكس نسقًا مؤتلفًا من التركيب؛لما بين وحداتها من تماثل ناتج عن الصورة نفسها، وهذا الأمر يكشف عن نسق

عروضي موحد بين المتواليات المتوازية،و هذا من شأنه أن يؤطر الفكرة التي يطرحها الشاعر وهي أن الشعوب مُلاحَقة من الحكام والشرطة التي هي أداة لخدمة الحكام لا الشعوب،وهدفهما واحد هو القضاء على مظاهر الحياة والحرية في البلاد العربية،وتبدَّى من خلال هذا الإبيجرام المقابلة اللفظية والفكرية بين الجاني والمجني عليه بما يحدث المفارقة.

[د ـ د ـ 2] التوازي المتقابل:

ويعتمد هذا النوع من التوازي على تحقيق تقابل دلالي بين عنصرين في الأسطر المتوازية[439]ومثال هذا النوع قوله:

إن في النطق الندامه
إن في الصمت الندامه
أنت في الحالتين مشبوه
فتب من جنحة العيش كإنسان
وعش مثل النعامه[440].

فنجد أمرين(النطق والصمت) يشغلان المرتبة نفسها في التركيب ويحققان حالة التوازي المتقابل،الذي استخدمه الشاعر للتعبير عن رأيه عند المتلقي ومفاده أن الساكنين في الوطن العربي في دائرة الاتهام، سواء أكانوا مطالِبين بحقوقهم،أم كانوا ساكتين عنها، فالجميع مدانون في نظر الحاكم([441]).

ومن ثم فإنه قد يمكننا القول إن قصيدة الإبيجراما لم تتنصل من إيقاع الشعر العربي، بل هي تكمن في صميم هذا الشعر وموسيقاه الخارجية والداخلية على حد سواء.

نتائج الدراسة

اهتمت هذه الدراسة بعدة قضايا ؛ منها:

ــ الشاعر أحمد مطر عراقي الموطن عربي الهوى، وحيد الغرض؛ إذ قصر شعره على شيء واحد هو الشعر السياسي الذي ينتقد أوضاع الشعوب العربية بغرض استنهاض الأمة ــ في وجهة نظره ــ لترتشف أمته العربية وبلده العراق من فيض الحُريّة.

ــ مارس فنّه الشعري من خلال قصيدة الإبيجرام، ومن ثم تطرّقت الدراسة بدايةً إلى الحديث عن فن الإبيجرام في الآداب العالمية والأدب العربي قديمها وحديثها بصفة عامة.

ــ اعتمدت موضوعات الإبيجرام عنده على موضوعات الهجاء والانتقادات السياسية والتّهكم والسُخرية التي تموج بالمفارقة، وقصيدة الإبيجرام غالبًا ما تحتاج كتابتها إلى علاقات سياسية غير هادئة، وتُوظف بالأساس للخصومة مع المُعارضين.

ــ قوام الفئات التي تناولها هذا الفن لديه الأشخاص أو الفئات الاجتماعية المحددَّة، وكذلك الموضوعات بطبيعة الحال، ومن ثم أصبح هذا الفن مُهمًا من حيث هو سلاح في الخصومة أو النِّزاع السياسي ووظفه أيضًا للتسديد نحو شخصيات وهيئات بعينها في البلدان العربية.

ــ لا يتعين أن يكون الإبيجرام أبياتًا أو سطورًا شعرية مستقلة من البداية، بل يمكن أن تكون جزءًا من نَّصٍ أكبرَ يجوز أن نقتطعه فيصبح نَصًّا مستقِلاً حينئذ.

ــ يتّسم هذا الشَّكل الأدبي لديه بالقِصَر،ويحسب الاقتضاب فضيلةً ومطلبًا لهذا الجنس الأدبي،

ولمّا كان هَدَفَ هذه الدراسة قصيدة الإبيجرام عنده؛ فقد توسل البحث إلى ذلك بتتبع البِنَى المختلفة، وخرجت بعدد من النتائج منها:

[1] على مستوى المفردات؛مازج في لغته بين الألفاظ الفصيحة والجزلة ــ وهي الغالبة في لافتاته ــ والألفاظ العامية أو لغة الصحافة، وأحياناً قليلة لجأ إلى الألفاظ الأجنبية وربما النَّابية في مواضع السخرية،وذلك لجذب المتلقي و التفاعل معه، وقد تنوعت هذه الألفاظ بين الأعلام،و أسماء الأماكن والأزمنة، وأدوات السلاح، ومصطلحات السياسة التي تعكس قناعاته، وجاءت لغته موجزة مكثّفة، واتّكأ على حقول دلالية مخصوصة مثل(والموت والحزن والزمن والمكان).

[2] على مستوى التركيب ؛ فقد طوّع جملة من الأساليب المتنوعة للتعبير عن فكره؛منها الاستفهام والنداء والشرط والنهي والأمر،لاسيّما الأخيران فقد عكسا ما يتمتع الشاعر به من اعتداد بالأنا والأَنَفة التي تُمكِنَه من إصدار الأوامر للآخر فضلاً عن النُّصح والإرشاد،ولجأ إلى أسلوب التقديم والتأخير، ليؤكِّد أفكاره، وليعطي قضايا بعينها الصدارة،وأحياناً ليحقق الاتّساق الموسيقي المُحكم، واستخدم كذلك أسلوب الحذف ليتوصل إلى الإيجاز والتكثيف المنتظر في قصيدة الإبيجرام، وليفتح مجالاً للأبعاد القرائية والتّأويل عند المتلقي..إلخ من الأساليب،و لقد منح هذا التنوع نصوصه رصانةً وظلالاً فكريةً موجهة لخدمة غرضه الذي يكتب لافتاته من أجله، وكان للإيجاز والتكثيف اللذين هما من سمت الإبيجرام أثرهما في التّخلص من الرتابة لاسيّما أنه يكتب في غرض واحد هو النَّقد السياسي.

[3]على مستوى بنية الإيقاع الخارجي ؛ فقد استخدم ما يناسب قصيدة الإبيجرام من الأوزان الصافية في الغالبية العظمى من قصائده على مدى اللافتات؛ويرجع هذا إلى ما توفره وحدة التّفعيلة من حرية أوسع ومن موسيقى أيسر، وتطلق العنان له دون التقيّد بتفعيلة معينة في نهاية السطر الشعري؛ ووجدناه يُكثر من استعمال وزن الرمل مقارنة بما استعمله من الأوزان على مدى اللافتات من أوزان(الرجز،المتدارك،الكامل،الوافر

البسيط..)،وقد يُعزى هذا الاختيار إلى ما تحققه هذه الصياغة في هذا الوزن من انسيابية واسترسال في السرد.

[4]على مستوى الإيقاع الداخلي ؛ فعلى الرّغم من الحرية التي منحها الشِّعرُ الحُرُّ للشَّاعر ؛ فيما يخص القافية إلا أنه آثر التّمسك بها والإفادة مما تجلبه من إيقاع وتحديد لنهايات الأسطر الشعرية المتفاوتة الطول، وفاق استعمال الشاعر للقافية المقيدة استعماله للقافية المطلقة وأتى عليها.

[5]وفي إطار الإيقاع الداخلي ؛ فقد مثّل التكرار عنده ظاهرة مُلفتة وكان مُصيبًا على مستوى إبراز الفِكر أو مستوى الوقع الموسيقي، ولمّا كان التكرار في موضعه فمن ثم لم يناقض طبيعة الإبيجرام التي تقوم على الإيجاز لأن الشاعر استخدمه على طريقة إصابة المقدار الجاحظية دون إفراط في استخدامه أو تفريط فيما يحققه من جمالية.

[6] لجأ إلى التوازي الذي حقق له تأثيرًا مباشرًا في الأُذن، ودَعّمَ الإقناع الذِّهني، وهيَّأَ فرصةً لتنامي النص، و تحقيق تيار دلالي عند المتلقي.

[7] على مستوى الدلالة ؛ فقد مال عامة إلى الصور الحسيّة والتشخيص في النِّسبة الأكبر من تشبيهاته واستعاراته على مدى إبيجراماته ليحصد النَّصيب الأعظم من تفاعل المتلقي، وبدا اهتمامه بالكناية بشكل واضح، وربما يرجع هذا لطبيعة الكناية التي قد تُفيد في تناول القضايا الشائكة في أمته دون أن توقع به في قبضة السُلطات في أحيان كثيرة.

[8] لجأ في إبيجراماته إلى التَّناص،الذي تميّز عنده بتعدد روافده التراثية والتاريخية والأدبية والدينية،ومَكّنه من مُحاكمة الحاضر بأحداث الماضي لمعالجة النقائص،والدّفع بشعوب أمته لِتَهُبَّ من رقدتها وتَرشُفَ رِشْفَةَ الحُرية لتستعيدَ مجدَها التَّليدَ بالفعلِ لا بالكَلِمِ والشَّجْب.

[9] احتلت المفارقة لديه بوصفها وحدة أسلوبية مكانة مهمة في إبيجرامه الشعري، وكثيرة هي الوسائل التي توسل المبدعون بها لشحذ أساليبهم

وحشد المعاني فيها، ومن بين تلك الوسائل الفنية اعتماد المفارقة أسلوبًا للتعبير الإبداعي، ومثّلت المفارقة عنصرًا فاعلاً عنده ؛ بما تحمله من انفعال لغوي، فمِن تقنيتها أنْ تُقِيم تناقضًا ايجابيًا، فيحدث تفاعل لدى المتلقي، بوصفه المُفسِر والمُؤول والمُفكّر لنَّص المفارقة، ولعل الدافع الفني الجمالي هو الذي يمارس الدور الأكبر من ضغوط صنع المفارقة، فكل ممنوع عند القارئ مرغوب،والأبعد هو الأجمل،والغامض هو ما يسعى القارئ إلى اكتشافه،فالبناء الشعري للإبيجرام في العموم يعتمد بشكل جوهري على بناء المفارقة.

وعن بنية قصيدة الإبيجرام عنده فإنها تتكئ على ما يمكن تصوره أنه بمثابة دفقة شعورية واحدة، تقدم النّص باعتباره "مفارقة موقف" تتجلّى من خلالها كافة المفارقات المَرْجُوَّة ذات العلاقة بالمشهدين: السياسي الواقعي والتاريخي الممتد، وإذا كانت القضية كذلك، فالنَّص يتحول عند مطر إلى كشف شعوري مكثَّف، وتبرز المفارقة بين الماضي المشرق،والحاضر الأليم القائم محاكمة الواقع العربي المُتردّي والتَّحريض على التَّمرد عليه والدّفع إلى تغييره وتنوعت أنواع المفارقة في شعر أحمد مطر فمنها:المفارقة اللاشخصية ومفارقة الاستخفاف بالذات،مفارقة الفجاجة، والمفارقة الدرامية.

و تجليات المفارقة الجمالية لدى أحمد مطر لم تكشف عن تقنية متميزة في عرض رؤيته الشعرية الفنية فحسب بل كشفت– من خلال التكثيف الدلالي– عن صرخة واعية في ذاكرة الأمة لتُعيد المنهج النضالي، ناسفة ما تم تجريبه من زيف شعاراتي مهيض ومنكسر تلوكه الأمة منذ زمن دون جدوى، ويرى الشاعر أن رسالته تتمثل في بعث تلك الروح المرجوة لتسري في الجسد الظمآن، فيتحقق النصر، وتتم العودة.

[10] يُختتَم الإبيجرام عنده بالومضة الشعرية التي قد تحتوي المفارقة؛حيث تستحيل ومضة خاطفة(كالفلاش)لتمثل قفلة الإبيجرام، ومعها ينغلق النَّص

انغلاقًا رائعًا ومحققًا في الوقت نفسه انفتاحًا ثرًا للنقاش والتَّدبر،أو قل مُنبهًا أثيرًا بعد أن كشفت المفارقة عن التَّناقض بين ما هــو قــائم علــى أرض الواقع،وما هو مأمول إليه مستقبلاً، فتتسم بإحداث الدهشــة أو التّعجــب أو اللذّع لجذب الاهتمام بغرض التّفكر والتغيير.

ومع القراءة الجمالية لخاتمة المشهد الشعري/الومضــة لا يمكــن أن نُغفــل إشعاعاته المضمونية التي تجعله نصًا معرفيًا أو وثيقةً سياسية،فالنَّص يستحيل مكثفًا ورمزيًا يحمل أبعادًا عديدة، تجعله نصًا موجهًا غائيًا، ويمكــن تقديمــه باعتباره رؤية أواستشراف تحليلي لواقع لم يتشكل تشكلاً سليمًا في وجهة نظر الشاعر.

فالقفلة/المفارقة في الإبيجرام هي بمثابة لحظة التنويرالتي تتطلــب مقــدرة لغوية وذهنية ودقة في الأداء،والتي تنتهي في الغالب بعلامة التعجــب(!)والتي تكشف عن بلاغة علامات الترقيم، ومُكنَة الشاعر في توظيفها على صــعيدي المضمون والشكل في خاتمة الإبيجرام.

[11] إن الإبيجرام قد يكون قصيدة قصيرة يحتوي في خاتمته على الومضة/ القصيدة القصيرة جدًا، والعكس ليس صحيحًا ؛ فالقصيدة القصيرة جدًا قــد تغدو إبيجرامًا / ومضةً لكنها ليست قصيدة قصيرة.

وجدير بالذكر في هذا المضمار أن المُطالع لعتبة نص الإبيجرام/العنــوان عند أحمد مطر؛سيلحظ أنه في الغالب ثمة علاقة وُثْقَى بين العنــوان ودلالتــه المُتَضَمَّنة في الختام ــ وهذا مما يستحق دراسة قائمة بــذاتها ــ بمعنــى أن العنوان يُوَظَّف لخدمة المضمون بشكل ملفت؛ وإذا طبّقنا هذا الأمر فيما يخص مجموعاته الشعرية عمومًا، ستتبدى هذه العلاقة في تخيره اللافتات عنوانًا لها ؛ فاللافتة تعني لفت الانتباه لطلب بعينه محدد، وهي على نحو ما نفس مواصفات "اللافتة" التي يحملها المتظاهرون من حيث الإيجاز والسهولة والموقف المُحدَّد والحاد والتحريض المُتّشِح برداء الفنية، وهذا ما كان من قَصْر أحمــد مطــر

لافتاته على موضوع الشعر السياسي والانتقاد للأوضاع بهدف استنهاض الشعوب العربية و تثويرها ضد الحُكَّام المستبدين؛ وإذا ما قسنا الأمر على وجه التخصيص داخل اللافتات نفسها لوجدنا أن عتبة نص الإبيجرام/ العنوان يَتّسق كلية مع مضمون الإبيجرام لاسيما القَفلة أو الومضة الختامية، وكأنك تمضي خلال سياق الإبيجرام من براعة الاستهلال إلى بلاغة الختام ؛ فالعنوان يمثل الإشارة الأولى التي يتلقاها المتلقي لتبدأ عملية القراءة.

[12] اعتد أحمد مطر بنفسه وبشعره و اعتقد في أنه صاحب رسالة ؛ فالشعر عنده لا يتوقف عند حد كونه إبداعًا جماليًا بل الشعر رسالة إنسانية.

وأخيرًا لا أجد تعليقًا على قناعات أحمد مطر بدور موهبته الإبداعية وبرسالتها المنوطة بها حيال وطنه ــ وإن كان خطابه حادًّا في بعض الأحيان ــ سوى هذه القولة التي تنفتح على عوالم الأدب الإنساني:

«إن كل نص عظيم ليس صورةً لنفسية فرد، ولا مرآةً لعقلية شعب، ولا سجلاً لتاريخ عصر وإنما هو كتاب الإنسانية المفتوح، ومنهلها المورود، وبعبارة أخرى كل نص عظيم يتجافى عن المشارب والنزعات الانعكاسية الضيقة. كل نص عظيم يتحدى إطار التاريخ أو يقاومه» ([442]).

وبعدُ، فأرجو الله أن أكون قد وُفقت في تناول موضوع الدراسة، فإن تمّ لي ذلك فبنعمةٍ من الله وفضل، وإلا فبتقصيرٍ من نفسي وحسبُ المرءِ أن تُعدَّ معايبه.

والحمد لله،،،

الهوامش

[1]) مها هلال محمد:قراءة أسلوبية في قصيدة (أعرف الحب ولكن) لأحمد مطر،(وهي القصيدة الوحيدة في مجموع أعماله التي أشار فيها إلى الرومانسية (ولكن) حرّم على نفسه الكتابة في هذا الغرض حتى تتغير الأوضاع في أمته ــ على حد تعبيره ــ..)، جامعة ذي قار، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، مجلة جامعة ذي قار، عدد خاص، مجلد5، 2010م، ص 43.

2) مقدمة الديوان: مجموع حوارات منتخبة له، ص 11.

3) وقد صدر لأحمد مطر عشرة دواوين، هي: لافتات1، ط1، لندن،نوفمبر 1984م / لافتات 2، ط1، يوليو 1987م./ لافتات 3، ط1، لندن،يوليو 1989م/ لافتات4، ط1، لندن 1992م/ لافتات 5، لندن 1994م/ لافتات 6، لندن أغسطس 1996م/ لافتات 7/ ما أصعب الكلام (قصيدة إلى ناجي العلي)، 1987م./ إني المشنوق أعلاه، 1989م/ ديوان الساعة، 1989م/ العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول، 1990م. دار العروبة، بيروت 2011م.

4) محمد فؤاد السلطان: دراسة الغضب والتمرد في شعر أحمد مطر،قسم اللغة العربية - كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة الأقصى، غزة، فلسطين.دت، د.ط، المقدمة، ص 1

5) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 4، ص 13.

6) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 1، ص 154

7) راجع حواراته عبر مواقع إلكترونية،قام على جمعها وتحقيقها معد الأعمال الكاملة للشاعر ص 16، ص 45

8) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 2، ص37. وقد صور لافتاته بالفأس الذي يقتلع الأوثان، وبالزهرة البرّية (لا تسألوا / كيف اختفت لافتتي الشعرية / لاتسألوا / فهذه الأوطان / تعتقل الفأس / إذا ماحلّت الأوثان/.../ وهذه الأوطان/ إذا أتاها ظالم / تذبح كل طائر مغرد / وزهرة برّية)، لافتات مطر: لافتة رقم 2، ص 90.

9) يوسف نوفل: طائر الشعر، ص345

10) لمَّا كان المنهج البنيوي ضمن ما اعتمد المرجعية الأدبية التي أساسها اللغة؛ فقد استعنت في دراسة بنية الإبيجرام في اللافتات بمصطلحات مُبَسَّطة غير متعمقة، راجع: نظرية الأدب في القرن العشرين: ك.م. نيوتن، ترجمة عيسى العاكوب،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية 1988م،ص 143،والبنيوية: جان بياجيه، ترجمة: عارف منيمنة وبشير أوبري، منشورات عويدات بيروت، باريس،ط4،1985م،ص8، عز الدين المناصرة، علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجلاوي، عمان، ط1، 2007م، ص 475، 476، وانظر: إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التفكيك، دار المسيرة للنشر والتوزيع، ط1، 2003م، ص 95، و ديفيد بشنبدر، نظرية الأدب المعاصر وقراء ة الشعر، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، سلسلة الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1996م، ص61 وما بعدها.

11)وهذا وفق تصور هيجل Hegel، راجع أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال أعلامها ومذاهبها، طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع،القاهرة ٢٠٠٣م، ص 145: 170، وراجع لها: مقدمة في علم الجمال، طبعة دار النهضة العربية، القاهرة ١٩٧٩م، ص 6: 9، وراجع زكي نجيب محمود: في فلسفة النقد، الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة ١٩٧٩م، ص٣٠

12) لمَّا كان الإبيجرام تسجيلاً لذكرى ومعلوم أنه ليس من السهولة أن يسجل المرء كل ما يريد قوله في عبارات موجزة ومحكمة ؛ ومن ثم كان الشعراء الكبار الأجدر للقيام بهذه المهمة. راجع "الشعر الإغريقي تراثًا إنسانيًا وعالميًا "، لأحمد عتمان، عالم المعرفة، الكويت، ط1، العدد 77، 1984م، ص116.

13(Studien Zum Ghechischen Epigramm, Neue jahrbu Fur das Klassische Aiter tum,19,1917,p.22.

14) طه حسين: جنة الشوك، دار المعارف بمصر، صدرت الطبعة الأولى عام 1945م، ط11، القاهرة،1986م، وحديثه عن مبدعي اليونان، ص 8. و راجع محمد حمدي إبراهيم: الأدب السكندري، دار الثقافة للنشر، القاهرة، ط1، 1985م، ص 47.

15) محمد حسن وهبة: تاريخ الأدب اليوناني في العصر الهلينستي، منشورات جامعة عين شمس، د.ط، د.ت، ص 82.

16) محمد حمدي إبراهيم: الأدب السكندري، ص 8.

17) د. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتقديم وترجمة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء،ط1، 1985م، ص 224. يرى د. يوسف نوفل: طائر الشعر،عش الفيض.. فضاء التأويل،أن الشاعر عز الدين المناصرة من الرواد الذين كتبوا قصيدة الإبيجرام،ويشير إلى أن المناصرة يصرح (بإفادته من الشعر الياباني " الهايكو ــ تانكا")،الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة، ط1، 2010م، ص 239.

18).The New Enseclopaedia Britannica, p,923

19) عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورة،الشعر والتصوير عبر العصور،سلسلة عالم المعرفة،عدد 119، ص 195: ص197.

20) والترج. أونج: كتاب الشفاهية والكتابية، ترجمة د. حسن البنا عز الدين، مراجعة د. محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، عدد182، فبراير 1994م يقول: (.. من خلال تفضيل الشعراء ذوي الفطنة مثل دن ومارفل لأنهم كانوا قادرين على أن يجمعوا بين الفطنة والجدية،.. والحذق في القول كما في الإبيجرام. ذلك أن الفطنة على نحو عام لها شكل لفظي)، ص 265. انظر كذلك: ستانلي هايمن، النقد الأدبي، ومدارسه الحديثة،ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ج1؛حيث ترجم المترجمان المصطلح ب" قوة اللمح الساخر "،ص 165

21) Udson,H.H, The Epigrama in The English Renaissance, Princeton,University Press,New Jersey. U.S.A,1947,p.17.

22) عز الدين اسماعيل: دمعة للأسى... دمعة للفرح،مطابع لوتس، القاهرة،ط1، 2000م، ص 13.

23)The New Enseclopaedia Britannica ,Micropedia Volum III 15th Edition, Helen Heming Way benton Publisher,1973-1974, p.924-925.

24) Herausge Ben Von Otto Kno"rrich:Former der Literatur in Einzel Dar Stellungen , Epigram, Alfred Kro"ner Verlag(STUTTGART) , 1981,P.66.

عنوان الكتاب: الأشكال الأدبية، عرض منفرد، وتضمّن الحديث عن المقال، والإبيجـــرام، والأقصوصـــة الصـــغيرة ذات الأصـــل التـــاريخي، والأوبريـــت، والروايـــة، والقصة،والأسطورة التي لا أصل لها. ترجمة أ / فهيمة الشافعي، مـــدرس اللغـــة الألمانية و لها أعمال مترجمة عن الألمانية إلى العربية ومنشورة، كليـــة الاداب، جامعة دمنهور.

25(Book title: Buch Von Der (Deutschen) Poeterey,Author; Martin Opitz , Max Niemeyer Verlag, TUBINGEN, 1966,P.1- 57.

عنوان الكتاب: كتاب الشعر الألماني: لمؤلفه مارتن أوبيتذ 1624م، وأعـــادت نشـــره دار ماكس نيماير عام 1966م، وتضمّن الكتاب الحديث عن فن الإبيجرام خصائصه من الإيجاز والتكثيف، وأشار إلى أعلامه المشهورين، ص 1: 57. المُترجِمة السابقة.

26) طه حسين: جنَّة الشوك، المقدمة، ص 7: 21، ويعتبـــر الأديـــب طـــه حســـين أول الباحثين العرب ممن تحدثوا عن الإبيجرام بمفهومه الغربي في كتابه "جنة الشوك" الذي صدَر في منتصف الأربعينات من القرن المنصرم، حلل فيها خصـــائص هـــذا الفن وتحدث عن تاريخه في الآداب الأوروبية قديمًا وحديثًا.

27) من قبيل تلك الممارسات للإبيجرام في العصر الجاهلي ــ بـــالطبع قبـــل أن يعـــرف المصطلح حديثًا ــ

(ما نظمه الأعشى..، والحطيئة..، وما قال أبو فرعون الساسي..، وما قال ابن الرومي.. وأقوال بشار الشعرية..، وحتى نصل إلى العصر الحديث.. وما قد أوصى إبـــراهيم عبد القادر المازني أن يُكْتَب على قبره، ومن الإبيجرام النثري ؛ أقوال جبران فـــي فكرة الفِطرة والمواضعات المجتمعية،ولميخائيل نعيمة عن فكرة المعانـــاة وافتقـــاد العدالة، ولأنيس منصور في المرأة)، نقلا عن إبراهيم عوض: كلام مثـــل عدمـــه عن طه حسين و..، موقع ـ (ديوان العرب) الإلكتروني، 2006/2/10. ويمكن أن أضيف إلى المعاصرين ممن يكتبون الإبيجرام النثري الكاتب الساخر أحمد رجـــب في جريدة الأخبار " نصف كلمة". ومن ثم نتفق ما قاله د. عز الدين إسماعيل من أننا « نستطيع، بوصفنا قراءً واعين بهذا النوع الأدبي، أن نستخرج من بعض ما نقرأ من النصوص الأدبية، الشعرية والنثرية، القديمة والحديثة أمثلة تحقق علـــى نحوٍ يتفاوت قلةً وكثرةً نموذج الإبيجراما »، دمعة للأسى.. دمعة للفرح ص 15.

28)طه حسين: جنة الشوك، ص 9

29) نفسه: ص13.

30) نفسه: ص15.

31) نفسه: ص9، ص20.

32) فخري قسطندي: فن الإبيجرام عند طه حسين، دراسة في جنة الشوك، عدد خاص عن الأدب المقارن،عدد يوليو وأغسطس سبتمبر، 1983م، ج2، ص 81: 102.

33) مجدي وهبة:معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، 1991م.

34) دمعة للأسى... دمعة للفرح: ص 14

35) يشير د. محمد عناني إلى أن الكلمة اليونانية Epigramma، التي أُشتق منها مصطلح Epigram ؛ تعني النقش Inscription، أما المصطلح Epigram فيعني " تركيز أو إيجاز أو قوة التأثير الدلالي للعبارة "، راجع
Mohammad,H.Time in The Wilderness,trans,Andintro by M.Enani,Gener al Egyptian Book,Cairo,2000,P.8.

36) طه حسين: جنة الشوك، ص 11

37) عبد الغفار مكاوي: القصيدة والصورة، ص 17، ص 56.

38) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، حيث أشار إلى أن أدونيس يكتب (قصيدة الإشارة)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996م، ص 95.

39) د. يوسف نوفل: طائر الشعر، عش الفيض.. فضاء التأويل، ص 299.

40) عباس العقّاد: آخر كلمات العقَّاد، جمعه عامر العقَّاد، وجاء في المقدمة " والآبدة هى ما يسميه الأوربيوون باسم "الإبيجرام"، وليس لها في العربية مصطلح يدل عليها ص21؛ إذ هى تجمع.. ألوان من الجموح والتمرد والغرابة، وهذه الألوان هي من لوازم الإبيجرام كما يفهمها الغربيون بعد أن مرت بمراحل تطوراتها المختلفة منذ عهد الإغريق، "فالآبدة تشتمل على شيء من المفاجأة يصدم السامع للوهلة الأولى كأنه مناقضة لكل رأى أو حكمة معهودة، ثم يسكن إليها.. وفى الآبدة شيء من التورية والمُلاغزة كأنها تعرض على السامع أُحْجِيّة للحل أو سؤالا للامتحان. وفيها لذع خفي أو ظاهر فلا تخلو في أكثر صيغها من وخزةِ سَخَرٍ أو غمزةِ

تبكيتٍ، وتتأخر فيها اللذعة إلى ختامها فتمرّ مأمونة سليمة إلى كلمتها الأخيرة، ثم يلتفت السامع إلى اللذعة بعد انتهائها. ومن هنا سماها بعض أدباء اللاتين بـ"العقرب"لأن لذعتها مخبوءة)، ص21، 22، هذا مع ملاحظة أن العقاد لم يقل قط إن ما كان يكتبه في مفكراته بين الحين والحين هو إبيجرام. سلسلة "اقرأ"، العدد 267، مارس 1964م.

41) يتداخل مع مصطلح (القصيدة القصيرة جدًا أو الإبيجرام) مصطلحات ومسميات، أو هي ربما صفات أخرى قد تضيق فجوة الفَرق بينها وبين المصطلح محل الدرس، أو تتسع، والباحثة ترى أنها لا تزيد عن كونها مسميات مختلفة لمعان متقاربة إنْ لم تكن متفقة ؛ منها مثلا: (القصيدة القصيرة / الومضة/ التوقيعة/ المُقَطَّعة/ الآبدة/ الشفِّرة/ اللقطة / القصيدة الخاطرة / البورتريه الشعري / الأنقوشة /اللافتة / الخبرية/ الهايكو/ السونيتة / البرقية/التلكس).

42) جنة الشوك: ص 12.

43) نفسه: ص 13

44) نفسه: الصفحة نفسها.

45) نفسه: ص 8

46) نفسه: ص 15.

47) نفسه: ص 15، وما بعدها.

48) نفسه: ص 16.

49) عز الدين إسماعيل: ديوان "دمعة للأسى.. دمعة للفرح"، المقدمة، ص 14، 15.

50) موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دار جرير للنشر والتوزيع، عَمَّان، الأردن، ط1، 20001م، ص120، ومن النماذج التي قد تُوضح المعنى المراد من أن اللغة لم تعد أداة تعبير بل وعاء للإيحاء بظلال وأبعاد وعوالم مشعة حتى من خلال الحرف ؛ من مثل قول أحمد مطر: (ماذا نملك/ من لحظات العُمر المُضحك ؟/ ماذا نملك ؟/ العمر لبان في حلق الساعة / والساعة غانية تعلك / تكْ... تكْ /تكْ.. تكْ / تكْ/ تكْ.)، الأعمال الكاملة، لافتة رقم 7، ص 570، ويقول: (

طقْ..طقْ.. طقْ) / سددوا إلى وجهه ثلاث لكمات.. / لكنهم لــم يخلعــوا كتفــه / شُرطة طيبون.) الأعمال الكاملة، لافتة رقم 7، ص 570.

51) لم يكونا النموذج الأوحد، والذي يؤكد فكرة التقــارب بــين فــن الإبيجــرام وفــن الكاريكتيور ؛ هما الثنائي المصري أحمد رجب في كتابته " نصف كلمة " بجريــدة الأخبار، ورسام الكاريكتيور مصطفى حسين في الجريدة نفســها، لكنهمــا يمــثلا التلاقي النثري ؛ أي الإبيجرام النثري.

52) عمر عتيق: ثقافة الصورة، دراسة أسلوبية، مجلة جامعة القدس المفتوحة للأبحــاث والدراسات، العدد التاسع والعشرون، شباط 2013،ص 68

53) أحمد مطر: الأعمال الكاملة، إعداد وتقديم، حازم النجار، ما أصعب الكلام1، فيبــدع أحمد مطر مشاعر شعرية في رثائه، (ما أصعب الكلام)،يقول:

عفوًا ؛ فإني ميت يا أيها الموتى؛ وناجي آخر الأحياء
ناجي العلي لقد نجوت بقدرة من عارنا، وعلوت للعلياء

مجموع الأعمال، المصرية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008م، ص 774، 777.

54) طه حسين: جنة الشوك: ص 13. جدير بالذكر أن طه حسين نفســه ألّــف " جنــة الشوك" في عام 1945م،وهو العام الذي وضعت فيــه الحــرب العالميــة الثانيــة أوزارها. فخري قسطندي،فصول: ص 87

55) لقد كتبها غوتة حين كان وحيدًا ومُجبرًا على الإقامة في البندقية وبعيدًا عن ألمانيا، وسماه لسنج الجنس الثقافي الأجمل، ولكن ليس الأنبل أو الأكثر إثارة،ومن أبــرز كُتّابه في العصر الحديث برتولد بريخت، وقد كتبه حين كان محبطًا في المنفى فــي فترة حُكم هتلر. ماجد الخطيب: " هــاينريش هاينــه وروح الشــعر الألمــاني "، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الرياض، 1998م.

56) التوصيف مقتبس من حديث د. محمد عبد المطلب: " شعراء السبعينيات وفوضــاهم الخلاّقة"، سلسلة العلوم الاجتماعية، مكتبة الأسرة، 2009م، ص 9.

57) لفظة "معمارية" من واقع تقسيمات عز الدين اسماعيل: الشعر العربــي المعاصــر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،في الفصل الرابع " معمارية الشــعر المعاصــر، ط3،دار الفكر العربي، القاهرة، ص 239

58) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النّص،سلسلة عالم المعرفة،عدد 164، الكويت، 1992م،ص 30

59) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث)، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة، الجزائر، 1998م، ج1، ص 16.

60) معلوم أن البلاغة لا تكون إلا ضمن تركيب خاص، ولأجل كل هذا عني "الجرجاني" بالدفاع عن النحو وبيان الحاجة إليه لأنه يؤثر في البلاغة،راجع على سبيل المثل لا الحصر:صالح بلعيد:التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية،ط1، 1994م، ص 41.

61) صلاح فضل: بلاغة الخطاب، ص 22.

62) نفسه: بلاغة الخطاب، ص 52،53.

63) عز الدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 174.

64) محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة في شعر السبعينات، كتابات نقدية، العدد 45، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1995م،ص158.. د. صلاح فضل " بلاغة الخطاب ": حين حديثه عن تحول الأنساق المعرفية، يقول: (والكلام بدون لغة لا إنساني إذ أن اللغة والفن والحياة الفردية والاجتماعية تقدم نموذجا واضحا من التعالق الجدلي بين اللغة والكلام. » ص16، 17.

65) إبراهيم السامرائي: في لغة الشعر، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، د.ت، ص 91.

66) La critique, Collection, Contoure Littéraires, Sous La Direction de : BRUNO VERCIER. Paris, 1994 ANNE MAUREL .

من جانب الأثر الإبداعي،النقد البنيوي لآن مورال، ترجمة بريهمات عيسى،ص45. المقال مترجم من كتاب Anne maurel، المعنون النقد، سلسلة دوائر أدبية Hachette، 1994م.

جوزيف مشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1984، ص 85.

67) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر،المغرب، ط1، 1986 م، ص 41

68) ابن خلدون: المقدمة، دار إحياء التراث العربي، بيروت،لبنان،د.ت، ص577.

69) عز الدين اسماعيل: الشعر المعاصر، ص 382.

70) من جانب الأثر الإبداعي،النقد البنيوي لآن مورال، ترجمة بريهمات عيسى، ص52.

71) حامد عبد القادر: دراسات في علم النفس الأدبي، القاهرة، 1949م، ص 135.

72) ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب،دار الحرية للطباعة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،د.ت، ص 59.

73) إليزابيث دور: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة د. محمد إبراهيم الشوش، بيروت، لبنان، 1961م، ص 95

74) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1986م، ص89.

75) لافتة رقم 4، ص 26، 27.

76) أرشا بالد مالكش: الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، بيروت، 1963م، ص 22.

77) يقول صلاح فضل في بلاغة الخطاب: «ذلك أن اختيار الكلمات والبنى المتمثلة في الجمل والمتتاليات

والخصائص الترابطية يخضع لحالة المتكلم الذهنية وموقفه، وللانفعالات التي يعبر عنها بهدف حث قارئه أو المستمع إليه على تفسير هذه المميزات الأسلوبية كإشارات إلى حالته النفسية في وقت معين»،ص192

78) مجموع الأعمال: لافتة رقم 7،ص 547. وله قريب من معنى هذا الإبيجرام (أكاد لشدة القهر،/ أظن القهر في أوطاننا/ يشكو من القهرِ،/)، ص 406، وكذا (كان حتى الاكتئاب / غارقًا في الاكتئاب/ فجميع الناس في بلدتنا/ بين قتيل ومصاب)، ص 81.

79) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم2، ص140.

80) الأعمال الكاملة: لافتة رقم 1، ص 207، 208.

81) الشاعر ممنوع من دخول الكثير من البلدان العربية، وهو يقيم بلندن، ثائر الأسدي: أحمد مطر شاعر بصري، مقال بجريدة "العراقي"، العدد24.

82) أكثر شعره كان و ما يزال يُنشر بصورة غير رسمية، راجع أحمد كمال غنيم: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، مكتبة المدبولي، القاهرة، ط1، 1998م، ص 43.

83) الأعمال الكاملة: لافتة رقم 1، ص 250

84) نفسه: ص 197، 198.

85) فوزي عيسى: تجليات الشعرية، قراءة في الشعر العربي المعاصر،منشأة المعارف، الإسكندرية، 1998م، ص85.

86) موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتّلقي، ص160.

87) أضعها ضمن هلالين

88) الأعمال الكاملة: لافتة رقم1، ص 254.

89) نفسه: لافتة رقم 1، ص 260

90) نفسه: لافتة رقم 1، ص 248.

91) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم3، ص53

92) عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988م، ص12.

93) هانز ماير هوف: الزمن في الأدب، ترجمة أسعد مرزوق، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، 1972م، ص 33، 34.

94) بول ريكور: الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ج1، ترجمة سعيد الغانمي، راجعه عن الفرنسية د. جورج زيناتي، ط1، دار الكتاب الجديد، المتحدة، بيروت، 2006م، ص 350.

95) عزوز علي اسماعيل: شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني، دار العين للنشر، ط1، 2010م، ص 159.

96)محمد رضا مبارك: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ؛ تلازم التراث والمعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1977م، ص 187.

97) طراد الكبيسي: كتاب المنزلات، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، العراق، 1995م، ج2، ص28.

98) الأعمال الكاملة: ص 224، 225، 227.

99) من الطريف أنه لدى أحمد مطر إبيجرام يعلق فيه على الألوان وما تمثل من صور شعرية في لافتة رقم 3، ص 56،57، ويقول فيها عن اللون الأحمر:(أحمر: وجه الثورات البيضاء / وتاريخ الحرية) تقول د. ليلى قاسمي حاجي آبادي،((في الصور الشعرية.إن اللون الأحمر يظهر علي الغالب في الموضوعات ذات الصلة بالشراسة،والعنف،والمفارقات)) الجمال اللوني في الشعر العربي من خلال التنوع الدلالي، فصلية دراسات الأدب المعاصر، العدد9، جامعة آزاد الإسلامية في گرمسار،إيران، 1390 هـ، شفيق جبري:لغة الألوان، مجلة مجمع اللغة العربية، بدمشق، نيسان، 1967م، ص 200، 201

100) الأعمال الكاملة: لافتة رقم 1، ص 277.

101) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 7، ص 31، ومن طرافة التصوير قوله:مخبران، وظلال التحليل المتسعة لبراعة الابتكار في الصورة ؛ فقد يعني بالمخبرين عقربي الساعة، وقد يعني وصف الملَكين الذين يسجلان أفعال المرء وهما رقيب وعتيد، وقد يعني الملاحقة من مخبرين في الواقع، وكما أشرت الجمال في تعدد ظلال التأويل.

102) الأعمال الكاملة: لافتة رقم 7، ص569.

103) يثبت حازم النجار مقدم الأعمال الكاملة حوارًا ورد على لسان الشاعر أحمد مطر مختصره أنه يؤمن بمقولة إن عُمر الإنسان يُحسب بعدد الأعوام التي عاشها سعيدًا، ولما كان الشاعر صاحب قضية لم يسعد بحلها ومن ثم لم يسعد بالحياة!، راجع مقدمة الأعمال الكاملة، ص 8، 9.

104) راجع لافتات أحمد مطر: لافتة رقم1، ص102 عنوانها (الحي الميت)، ص 128 (مادام الإنسان يولد يحمل قبره)،لافتة رقم 2 ص 7 (في البدء كان الخاتمة)، ص

13(فإن عشت.. تموت)،ص 143 عنوان الإبيجرام (من المهد إلى اللحـد)،ص 154 حيث يجعل نفسه كما أسطورة الإغريق عن طائر الفينيق الذي يموت ليبعـث الحياة في الآخرين (لكن موتي في البقـاء)، ص167، 168 (لسـت أدري / أي معنى للمسافات التي / مابين ميلادي وقبري)، لافتة رقم 3، ص 51 (لايحيـا إلا الأموات)، لافتة رقم 4 ص93(متى ذقت حياة في حياتي ؟/ كان ميلادي وفـاتي)،ص 135(رب إني قبل ميلادي تُوفِّيتُ / وإني قبل موتي زرتُ قبـري/ وقبيـل الدّفن فوجئت بنشري!)، لافتة رقم 5 ص30 (عمري لا يدري كم عمري!/ كيـف يدري؟!/ من أول ساعة ميلادي / وأنا هجري!)، ص 111 (هـذا الفتـى عـاش ومات ميتا !)،لافتة رقم7ص 120 (ما الذي نصنعه فـي عمـرٍ/ نقصـانه فـي الازدياد؟!).

105) الأعمال الكاملة: لافتة رقم 7، ص 606.

106) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم1، ص 78.

107) نفسه: لافتة رقم 2، ص 166.

108) نفسه: لافتة رقم 4، ص 22.

109) جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حسن، مطبعة الرسالة، الكويت، 1984م، ص 23.

110) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصـر، مكتبـة النهضـة، بغـداد، ط2، 1965م، ص272.

111) الأعمال الكاملة: إني المشنوق أعلاه، ص 90.

112) الأعمال الكاملة: لافتة رقم 5، ص 405.

113) وكأن الشاعر يؤمن بأسطورة (الفينيق) الإغريقية ؛ حيث في الموت بعث وحيـاة لتنجز الديمومة، ولقد قال في هذا الإبيجرام(وفي الميلاد تُحتضر !)، وكـذا وردت هذه الفكرة في إبيجرام آخر فقال: (والبرد باق / ثم لايبقى / إلا رماد الاحتراق)، الأعمال الكاملة: ص 85

114) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 2، ص 197،198.

115) نفسه: لافتة رقم 3، ص 51.

116) الأعمال الكاملة: لافتة رقم7، ص637.

117) نفسه: لافتة رقم 3، ص 333.

118) عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي،منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1992م، ص 243، 244.

119) د. علي إبراهيم: الزمان والمكان في روايات غائب طعمة، دراسة نظرية تطبيقية، مطبعة الأهالي، دمشق، سوريا،ط1، 2002م، ص 75.

120) د. ريكان إبراهيم: الأسس النفسية للتجريب الشعري،مجلة أقلام،عدد 11،بغداد، 1989م، ص 46

121) انظر الصفحات القادمة من الدراسة في مبحث بنية الدلالة ؛ حيث سيتم الإشارة لطبيعة الزمن عنده

122) هكذا الصياغة بالنص الأصلي.

123) د. حسن لشقر: الشعر والتشكيل، جمالية القراءة والدلالة، مطبعة آنفو برانت،فاس، المغرب، ط1، 2012م، ص 119.

124) الأعمال الكاملة: لافتة رقم 1، ص 172 (ومن وهران إلى الظهران: / عَدْلَ ملائكةِ الرحمن).

125) نفسه: لافتة رقم 7، ص 620 لافتة " عائد من المنتجع" جاء فيها (فالرأس في إنجلترا، والبطن في تانزانيا، والذيل في اليابان!).

126)على سبيل المثل لا الحصر لافتات مطر، لافتة رقم 7 " لامفر"، وحديث عن أمريكا وإسرائيل، ص 42، 43

127) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 6، ص 30.

128) نفسه: لافتة رقم 6، ص 66.

129) الأعمال الكاملة: لافتة رقم 6، ص 443، 444.

130) الأعمال الكاملة: لافتة رقم 6، ص 459.

131) ورد في لسان العرب: الصريفة، موضعان ؛ أَحَدُهُما: كَبِيرةٌ غَنَّاءُ شَجْرَاءُ قُربَ عُكْبَراءَ وأُوانَي، عَلَى ضَفَّةِ نَهْرِ دُجَيْل. والآخَرُ: بواسِطَ. وقولُه: مِنهَا الخَمْرُ

الصَّرِيفِيَّةُ،وحديثًا صارت الصريفة في العراق تعني البيوتات البسيطة المصنوعة من السعف اليابس.

132) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 7، ص 55،57.

133)الأعمال الكاملة: لافتة رقم 3، ص 343. ويقول: " أنشأت من منفاي أوطاناً/ لأوطاني الطريدة " ص 229

134) الأعمال الكاملة: لافتة رقم 7، ص 530.

135) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم1، ص102

136) الأعمال الكاملة: إني المشنوق أعلاه، ص 95.

137) لافتات مطر: لافتة رقم4، ص 85 لكن هذه الإبيجرام غير موجودة بمجموع الأعمال.

138) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 4،ص 34،35.وله في لافتة رقم 2 ص 171 (Made in USA)، ولافتة رقم 3، ص 138 (ــ من أين يا أختاه ؟/ ــ؟ Me / ــ .No. أنتِ.)، ولافتة رقم5 ص55 (ــ عربي أنت. ــ No ,don't be Silly,thay.، تَرْجَموني!) وله في لافتة رقم 3، ص 58، 59 إبيجرام، يتهكم فيه فيجعل المفتي يحادث الضحية بالإنجليزية على أنها العربية إمعاناً في السخرية من اختلال الموازين ! يقول: (مفتي الموائد الأبي /.../ قال لي بالعربي:/ You want to be really happy? / صلِّ، إذن، على النبي !).

(139) رينيه ويليك، واستن وارين: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981م، ص225.

(140)نعيم اليافي: مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق، سوريا، 1982م، ص31.

(141) عبد السلام المسدي:الأسلوب والأسلوبية؛ نحو بديل ألسني في النقد الأدبي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، د.ت،ص90.

(142) محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر،د.ت، ص173.

(143) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص95.

(144)إبراهيم أنيس: من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط7، 1985م، ص219.

(145)سناء حميد العبيدي: نحو منهج جديد في البلاغة والنقد الأدبي، منشورات جامعة قاريونس، بني غازي، ط1، 1998م، ص29.

(146)سناء حميد العبيدي:نحو منهج جديد في البلاغة والنقد الأدبي، ص31.

(147) محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984م، ص198.

148) أدونيس: زمن الشعر، دار العودة،بيروت، 1972م، ص20.

(149)الشريف الجرجاني:التعريفات، دار الشؤون الثقافية،العراق،د.ت،ص18،أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين، ص308. أحمد عبيس:لغة شعر الشريف الرضي، جامعة بابل، 2005م، ص121.

(150) الأعمال الشعرية الكاملة: لافتة رقم 6، ص 420.

151) الأعمال الكاملة: لافتة رقم4، ص 354، 355.، وله إبيجرام آخر ــ على سبيل المثل لا الحصر ــ ينهيه بالطريقة ذاتها بل يفتح باب الأسئلة على مصراعيه ليشاركه المتلقي وضع الأسئلة المسترسلة، يقول: (فلماذا أسأل عن هذا ؟/وإذا كان برأسي عقل/ فلماذا "إن كان... لماذا" ؟!) ص350

(152) أرشد محمد علي: أسلوبية البناء الشعري،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد، العراق،ط1، 1991م، ص98.

(153) الأعمال الشعرية الكاملة: لافتة رقم 3، ص 315.

154) نفسه: لافتة رقم 6، ص 434. وله أيضًا على سبيل المثل لا الحصر هذا الاستفهام التوبيخي لأمته التي اكترثت كثيرًا لمقتل المطربة "ذكرى"، ولا تحفل لتكريم العلماء والمفكرين! (ألأجل هذه الأمة السَّكرى/ تذوب حشاشة الواعي أسى/../ هي أمة بالموت أحرى/ خذها../ ولا تترك لها في الأرض ذكرى!)، ص 193.

(155) الأعمال الكاملة: لافتة رقم 7، ص 516.

156) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 7، ص 50.

(157) نفسه: لافتة رقم 7، ص 143.

(158) فتح الله أحمد سلمان:الأسلوبية؛ مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1990م، ص64.

(159)أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا: الصاحبي في فقه اللغة ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تحقيق أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان،ط1، 1997م، ص138،وأحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، الناشر اسماعيليان، ط1،د.ت، ص79.

(160) الأعمال الشعرية الكاملة: لافتة رقم 4، ص 356.

(161) نفسه: لافتة رقم 6، ص 421.

(162) نفسه: لافتة رقم 6، ص 430، 431.

163) الصورة هنا على طريقة المتنبي لكنها معكوسة ــ أي إذا أتى مديحي من ناقص فهو الشهادة لي بأني ناقص ــ في قوله: إِذا أَتَتكَ مَذَمَّتي مِن ناقِصٍ فَهِيَ الشَهادَةُ لي بِأَنِّيَ كامِلُ

(164) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 3،ص120،121

(165) نفسه: لافتة رقم 1، ص 70.

(166) قيس الأوسي:أساليب الطلب عند النحويين والبلاغيين،بيت الحكمة للنشر،1989م، ص163.

(167) الأعمال الشعرية الكاملة: ص251، وكنّى عن الزعيم محمد أنور السادات بـــ (عبد الذات) بسبب أنه كتب سيرته (البحث عن الذات)، ولمعنى أنه وقّع معاهدة السلام ــ في وجهة نظر الشاعر ــ وهذه الفكرة تعاقب عليها الكثير من الشعراء وقت معاهدة كامب ديفيد ؛ ومن أبرزهم أمل دنقل في " لا تصالح".

(168)هي (لا الناهية الجازمة والفعل المضارع). راجع يحي بن حمزة بن علي بن إبراهيم العلوي التيمي: كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز، تحقيق محمد عبد السلام شاهين، بيروت، لبنان، ط1 ن 1995م، ص31، جواهر البلاغة، ص83.

(169) لافتات أحمد مطر، لافتة رقم1، ص43، وانظر على سبيل المثل ص50،51، 58،64.

(170) نفسه: لافتة رقم 1،ص155.

(171)أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري"ت. 538هـ": المفصل في علم العربية، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط2، د.ت، ص305،306. إبراهيم مصطفى إبراهيم:إحياء النحو، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، 1951م، ص30.

(172) لغة شعر الشريف الرضي، ص144.

(173)مهدي مخزومي: في النحو العربي نقد وتوجيه، منشورات المكتبة العصرية، بيروت،د.، ص246.

(174) الأعمال الشعرية الكاملة:لافتة رقم 7، ص 612.

(175) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم2، ص 79.

(176) الأعمال الشعرية الكاملة: لافتة رقم 7، ص470.

(177)لأنَّهم يعتمدون نصًا ينسب إلى النبي (ﷺ)، وهو قوله: « إذا حكم الحاكم فاجتهد، ثم أصاب فله أجران، وإذا حكم فاجتهد ثم أخطأ فله أجر »محي الدين أبي زكريا بن شرف النووي" ت.676هـ ": صحيح مسلم، شرح النووي،خرَّج أحاديثه محمد بن عبادي بن عبد الحليم، مكتبة الصفا، القاهرة، ط1، 2003م، ج12، ص12.

(178) الأعمال الشعرية الكاملة: ص 82، 83.

(179) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 3، ص 92، 93.

(180) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 3، ص 154: 159، 160.

(181) كمال أحمد غنيم: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص198.

(182)الأعمال الكاملة:: لافتة رقم7، ص525.

(183) سناء حميد البياتي:قواعد النحو العربي وفق نظرية النظم، دار وائل للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2003م، ص351.

(184) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 2، ص 39.

(185)أبو الحسن علي بن عيسى الرّماني النحوي " ت.384هـ": معاني الحروف، تحقيق: عبد القادر إسماعيل شلبي، مكتبة الطالب، مكة،ط2، 1986م، ص101.

(186) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 2، ص 114.

(187) الأعمال الشعرية الكاملة: لافتة رقم 2، ص306

188) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 198.

(189) بنية اللغة الشعرية، ص101، 102.

190) محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1995م، ص154

191) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص،ص 78.

192) محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، ص 161، 162.

(193) عبد القاهر الجرجاني:دلائل الإعجاز، ص106، د. عبد الحكيم راضي: نظرية اللغة في النقد العربي،مكتبة الخانجي، القاهرة، د.ت، ص220،221.

(194)أبو بشر بن عثمان " سيبويه": الكتاب، تحقيق عبد السلام محمد هارون، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1975م، ج1، ص34.

(195)د. صلاح فضل: علم الأسلوب، دار الشروق، بيروت، ط1، 1998م، ص218. فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية، ص 10، 11.

(196) الأعمال الشعرية الكاملة: لافتة رقم 2، ص 277.

197) ينظر د. عبده الراجحي: التطبيق النحوي، مواضع التقديم والتأخير إذا كان الخبر شبه جملة وحالاتها، بيروت، لبنان، ط1، 1971م، ص 126، 127

(198) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 1، ص 42.

(199) نفسه: لافتة رقم 3، ص 154.

200) الأعمال الكاملة: لافتة رقم 1، ص 255

201)لافتات أحمد مطر: نفسه1، ص 55

(202) نفسه: ص47

(203) الشريف المرتضي: الأمالي،تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم،إيران، ط1، 1384هـ، ص65.

(204) دلائل الإعجاز، ص146.

(205) ابن جني: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية للكتاب،1999م، ص 362.

(206)الشريف الرضي: تلخيص البيان في مجازات القرآن، تحقيق محمد عبد الغني حسن، دار إحياء الكتب، 1955م، ص142.

(207) محمد عبد المطلب:قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان،ط1، 1995م، ص116.

208) محمد عبد المطلب: جدلية الإفراد والتركيب، ص182.

(209) الأعمال الشعرية الكاملة: لافتة رقم 3،ص 329.

210) نفسه: لافتة رقم 7، ص 607.

(211)لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 2، ص 46.

(212) الأعمال الكاملة: لافتة رقم7، ص 524.

213) نفسه: لافتة رقم 3،ص 329

214) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر؛ حيث أشار إلى صيغ الحذف في الشعر المعاصر ومنها « حذف مُخبر به: وفيه تقوم دوال الترقيم بإثبات عنصر محذوف أو عناصر محذوفة. وبذلك تتدخل الدوال في بناء النص من خلال ما هو غير مكتوب متفاعلا مع المكتوب » ج3، ص 176

(215) الأعمال الشعرية الكاملة: لافتة رقم 7، ص 754: 762.

216) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ص 176.

(217) لافتات أحمد مطر، لافتة رقم 2، ص 168

(218) كمال غنيم:عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص187.

(219) الأعمال الشعرية الكاملة: لافتة رقم 7، ص 677 ، 678.

(220) حول مصطلح الدلالة لغة راجع:أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور المصري: لسان العرب، مادة "دل"، دار صادر، بيروت، ط2، 1980م « ما يقتضيه اللفظ عند إطلاقه». وحول المصطلح راجع ؛سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، عرض وتفسير ومقارنة،« مضمون الوحدات اللغوية المكونة للنص» ص93. أف. بالمر:علم الدلالة، ترجمة مجيد الماشطة، منشورات الجامعة، بغداد، 1981م، هي « اللفظةُ التِقَنِّيّةُ المستعملة للإشارة إلى دراسة المعنى» ص167، وينظر ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث الدلالي والنقدي عند العرب، ص285.

(221)نازك الملائكة:سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1993م، ص17، ومحمد يونس:وصف اللغة العربية دلاليًا، منشورات جامعة الفاتح، ليبيا، 1973م، ص190.

(222) عمران الكبيسي:لغة الشعر العراقي المعاصر، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1982م، ص17.

223) بشرى موسى صالح:الصورة الشعرية في النقد الحديث،المركز الثقافي العربي،بيروت، 1994م، ص 12

224) محمد حسن عبد الله: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف، القاهرة، 1981م، ص19.

225) صلاح فضل: بلاغة الخطاب، وعلم النَّص، راجع حديثه عن " سوسيير" و الصورة السمعية الذهنية، حديثه عن الصورة ومفاهيم الفكرة والإحساس والإرادة ص 14، الذاكرة الحسية البصرية والسمعية والأيقونية وعلاقاتها الصورة القديمة والحديثة بالانطباعات ص 28، 29

226)عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصوره، يشير عبد الغفار مكاوي إلى أنه كان من نتاج التّواشج بين فني الرسم والشعر أن كتبوا ورسموا قصائد شرقية؛ أي قصائد تتجه إلى العين مباشرة، وانطباعات حرة في عدد محدود من المقاطع والسطور،وإيحاءات مركزة عن طريق تمثل الطبيعة لا عن طريق نسخها،وأبيات مقتصدة شديدة التركيز والإحكام من نوع الإبيجرام.»، ص 13، 14. وكذا حديث سي داي لويس: الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف وآخرين، وزارة الثقافة، بغداد، العراق، 1982م ؛ حيث قال: « فالصورة الشعرية رسم قوامه الكلمات المشحونة بالإحساس والعاطفة» ص 23.

227) التعبير من واقع أحد إبيجرامات أحمد مطر بعنوان (اصعد)، وجاء فيه (حتى أنا/ وكل من حولي هنا/ في غربة الغربة)، ص 207.

228) له العديد من الإبيجرامات التي نفث فيها عن مشاعره من الغربة بأنواعها النفسية والمكانية؛ على سبيل المثل لا الحصر إبيجرام (الغريب)، وجاء فيه (غربة من غير حد/ غربة فيها الملايين/..غربة موصولة / تبدأ في المهد / ولاعودة منها).

مجموع الأعمال، ص 77، وكذا (خوف أن تقذف بي في الوطن المغترب) راجع ص 93، (لأني وطن للغرباء) ص 127، و (لماذا تبحث الأوطان/ في غربة روحي عن وطن؟!) ص 342..إلخ.

229) مجموع أعماله: ص 127.

(230)محمد بركات حمدي أبو علي:البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية ونظرية السياق،دار وائل، عمّان، الأردن، ط1،2001م، ص95. وحول مصطلح التشبيه راجع أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني الأزدي"ت. 456هـ": العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، لبنان، ط4، 1972م،ص286، وكذا جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني: شرح التلخيص في علوم البلاغة، شرحه وخرَّجه محمد هاشم دويدري، دار الحكمة، دمشق، ط1، 1970م،ص125.

(231) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، 1974م، ص172.

(232) محمد حسين علي الصغير:أصول البيان العربي،رؤية بلاغية معاصرة،دار الشؤون الثقافية العامة، 1986م، ص63، 64.

(233)رضوان فايز الدّاية:جماليات الأسلوب،الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، لبنان،ط2، 1996م،ص94.

234) أحمد الصغير المراغي: بناء قصيدة الإبيجراما في الشعر العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2012م، ص 133.

(235) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص251.

(236) المجموعة الشعرية الكاملة: لافتة رقم 7، ص590.

(237) نحو منهج جديد في البلاغة والنقد الأدبي، ص286.

(238)الأعمال الكاملة: لافتة رقم 7، ص 584

239) الجاحظ: الحيوان ج2، ص 126، تحقيق محمد عبد السلام هارون، ط2، مصطفى البابي الحلبي، 1950م.

(240) نفسه: لافتة رقم 1، ص272: 274

(241) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 4، ص58.

(242)د.علوش:معجم مصطلحات الأدب، ص315، جاكوب كورك: اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتّجريب،ترجمة ليون يوسف، عزيز عمانوئيل،دار المأمون للترجمة والنشر،بغداد،1989م، ص252.

(243) محمد عزّام:مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا،ط1، 1995م، ص36، حسين خمري:الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب، اتحاد الكُتّاب العرب،سوريا، 2001م، ص196.

(244) جابر عصفور:الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، ص247، وعبد القادر الرباعي:الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عمان، 1980م، ص197.

245)" الاستعارة في ذروة السلم لما تتميز به من قدرة إيحائية شعرية، يتلوها الرمز لاعتماده على الصورة الذهنية، ويأتي بعدهما التشبيه " صلاح فضل: بلاغة الخطاب، وعلم النّص، ص147.

(246) سناء حميد العبيدي:نحو منهج جديد في البلاغة والنقد الأدبي، ص293.

(247)مصطفى الشكعة: فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، عالم الكتب،بيروت، 1981م، ص717.

(248) إليزابيث دور: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص61.

(249) علي الجارم، مصطفى أمين:البلاغة الواضحة،البيان والمعاني والبديع، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، ط3، 1421هـ، ص365.

(250) أحمد عبد الستار الصاوي:فن الاستعارة،دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،الإسكندرية، 1979م، ص322.

(251) المجموعة الشعرية الكاملة، ص201.

252) نفسه: لافتة رقم 7، ص 571

(253)لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 3، ص 106، 107.

(254) نفسه: لافتة رقم 2، ص139.

(255)الأعمال الكاملة: لافتة رقم 3، ص335.

(256) الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص66.أبو فرج قدامة بن جعفر"ت. 337 هـــ ": نقـد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنـان د.ت، ص157.

(257) عبد الحكيم راضي:نظرية اللغة في النقد العربي، ص236.

(258) أحمد علي الدّهمان:الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجًـا وتطبيقًـا، منشورات وزارة الثقافة السورية، دمشق، 2000م، ص239.

(259)عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عنـد الصـوفية، دار الأنـدلس، ط3، 1983م، ص504.

(260) المجموعة الشعرية الكاملة: ص106.

261) محمد عبد المطلب: شعراء السبعينات، وفوضاهم الخلاّقة، ص251

262) هذه المعالجة للفقر وحجمه في هذا الإبيجرام تتناص معنويًا وفنيًا على نحو كبيـر مع أبيات أبي الشمقمق تُوفي 200 هـ أحد الشعراء الذين يمثلون النزعة الشعبية في شعر القرن الثاني الهجري، محمد مصطفى هدارة،اتجاهات الشعر فـي القـرن الثاني، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1987م، ص 222.

(263)الأعمال الكاملة: 101، 102.

(264) نفسه: لافتة رقم 4، ص 80.

265) نفسه: لافتة رقم 3، ص 108.

266)نفسه: لافتة رقم1، ص 113.

267) مجموع الأعمال: لافتة رقم 6، ص 419.

268)نفسه: لافتة رقم 7، ص 568.

(269) نفسه: لافتة رقم7، ص670.

(270)نفسه: لافتة رقم7، ص 630.

271) (271) Mohammadi, H., time in the wildeness, transAndintro, by M. Enani, General Egyptian Book Organization Cairo, 2000, p. 8

272) أحمد الصغير: بناء قصيدة الإبيجرام في الشعر العربي الحديث «واللافت للنظـر أن الشاعر العراقي أحمد مطر، اتكأ على الكناية بشـكل واسـع، فجـاءت القصـائد القصيرة (الإبيجرامات) مشحونة بالكنايات »، ص 145.

(273)محمد سعد شحاته، العلاقات النحوية وتشكيل الصورية الشعرية عند محمد عفيفي مطر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2003م، ص220.

(274) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص162.

275) د. سي. ميوميك: المفارقة، ترجمة د. عبد الواحد لؤلؤة، سلسلة موسوعة المصطلح النقدي، وزارة الثقافة والاعلام،بغداد 1982م،ص 11، 12.

(276) حسين خمري:فضاء متخيل مقاربات في الرواية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2002م، ص156.

277) دي.سي. ميويك: المفارقة وصفاتها، ص 19 .

(278)عبد الله الطيب المجذوب:المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة،ط1، 1995م، ص235.

279) أبو العباس أحمد بن يحي ثعلب"ت.291هـ: قواعد الشعر، تحقيق رمضان عبد التوّاب، دار المعرفة، القاهرة، 1966م ص162. نبيلة إبراهيم: المفارقة، مجلة فصول، المجلد السابع، العددان الثالث والرابع، سبتمبر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987م، ص 133.

(280) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص185.

(281) دي. سي.ميونك: موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة)، ص185.

282) نبيلة إبراهيم:المفارقة،ص133.

(283) المجموعة الشعرية الكاملة: ص86.

284) سبق أن نوهت عنها،والمصطلح للأستاذ محمد عناني:
Time In The Wildeness, Transandintro p. 8

285) كمال غنيم:عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر،ص239.و للدكتور محمد عبد المطلب تفصيلات مفيدة عن المفارقة وأنواعها (مفارقة التوحد الانفصال / المفارقة الداخلية/ مفارقة الجسد/ مفارقة المواقف/ مفارقة الأحوال/ مفارقة الغياب والحضور)،مبحث: قراءة المسكوت عنه في نص ميسون صقر(رجل مجنون لا يحبني)، في كتابه شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاّقة، ص 252: 254

(286) موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة)، ص82، 83.

287) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 7، ص 52،53.

(288) موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة)، ص90. أحمد غنيـــــم، كمـــال:عناصـــر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص 241.

(289) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 5، ص 162.

(290) نفسه: لافتة رقم 5، ص 163

(291) موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة)، ص91 – 92.

(292) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 7، ص 118، 119.

(293) دي. سي. ميويك: المفارقة وصفاتها، ص 93.

(294) المجموعة الشعرية الكاملة: لافتة رقم 5، ص372.

295) يوسف نوفل: طائر الشعر، عش الفيض.. فضاء التأويل، ص238.

296) عز الدين المناصرة:استكمالات قصيدة النثر، نص عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2002م، ص 289.

297) أوين كرزويل: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكو، ترجمة جابر عصفور، دار أفاق عربية، 1985م، ص 266.

298) جوليا كرستيفا:علم النَّص« النصوص تتم صناعتها عبر امتصاص ــ وفي الوقـــت نفسه ــ وهدم النصوص الأخرى للفضاء المُتداخل نصيًا،ويمكن التَّعبير عن ذلـــك بأنها ترابطات متناظرة...ذات طابع خطابي »، ص 79.

(299) عبد الله محمد الغذامي:الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقديـــة لنموذج إنساني معاصر، مقدمة نظرية ودراسة تطبيقية، النادي الأدبـــي الثقـــافي، المملكة العربية السعودية، ط1، 1985م، ص321، وفضاء متخيل مقاربـــات فـــي الرواية، ص101.

(300)نظرية النص، رولان بارت، ترجمة: د. محمد خير البقاعي، مجلة العـــرب والفكـــر العالمي، بيروت، 1988م، ص93.محمد أديوان:مشكلة التناص في النقـــد الأدبـــي المعاصر، مجلة أقلام،العدد6،ص44،45، 1995م.

(301) السابق: ص93.

(302) صبري حافظ:أفق الخطاب النقدي،دراسات نظرية وقراءات تطبيقية،دار شـــرقيات، القاهرة، 1996م، ص57،58.

(303) محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)،المركز الثقافي العربي،الدارالبيضاء، المغرب، 1985م،ص131، ود. حسين جمعة:المسار في النقد الأدبي، منشورات اتحاد الكُتّاب العرب، دمشق،د.ت، ص2.

(304) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيقات، دار الشؤون العامة، بغداد،1999م، ص23.

(305) أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، دار الشؤون العامة، بغداد، ط1، 2004م، ص43.

(306) محمد بنيس:ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، ص253. اعتمد البحث في أسماء هذه القوانين أو النوعيات بما جاء به الناقد (محمد بنيس)، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985م،ص253.

(307) المجموعة الشعرية الكاملة: لافتة رقم 2، ص150.

(308)ديوان امرئ القيس: شرح عبد الرحمن المصطاوي، مطبعة ثامن الحجج، ط4، سوريا،1425هـ، ص49.

(309) ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، ص253.

(310) المجموعة الشعرية الكاملة: لافتة رقم 7، ص 593.

(311) سورة مريم، الآية (25).

(312)أحمد ناهم: التناص في شعر الرواد، ص57.

(313)كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، قدّم لها بحديث عن ماهية التناص، مكتبة المدبولي،ط2، 1993م، ص55.

(314) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 1، ص 50.

(315)، قوله تعالى: ﴿ فلما بلغ معه السعي قال يا بنيَّ إني أرى في المنام أني أذبحك فانظر ماذا ترى... وفديناه بذبح عظيم ﴾ سورة الصافات، الآيات (102 – 107).

316) ثمة بحث قام على دراسة مظاهر التناص الديني في شعر أحمد مطر، للباحث عبد المنعم مسعد فارس سليمان، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2005م.

(317) المجموعة الشعرية الكاملة: لافتة رقم 1، ص 256.

318) أحمد طعمة حلبي: أشكال التناص الشعري شعر البياتي أنموذجا، مجلة الموقف الأبي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 430، فبراير 2007.

(319) سورة المسد، الآيات (1 – 2).

(320) المجموعة الشعرية الكاملة: لافتة رقم 1، ص271.

(321) سورة الكهف، الآية (10).

322) على سبيل المثل لا الحصر تناص مع امرئ القيس في بيته الشعري بالمعلقة (أَلا أَيُّها اللَيلُ الطَويلُ أَلا اِنجَلي ** بِصُبحٍ وَما الإِصباحُ مِنكَ بِأَمثَلِ) لافتة رقم 2 ص 150، وتناص مع سحيم الرياحي الشاعر المخضرم في بيته المشهور (أَنا اِبنُ جَلا وَطَلاعِ الثَنايا **مَتى أَضَعِ العِمامَةَ تَعرِفوني) لافتة رقم 3، ص 12، وتناص مع المتنبي العباسي في قوله الذَّائع:(لا يَسلَمُ الشَرَفُ الرَفيعُ مِنَ الأَذى **حَتّى يُراقَ عَلى جَوانِبِهِ الدَمُ) لافتة رقم 2، ص 38، وتناص مع أبي القاسم الشابّي المعاصر في بيته الحماسي (إِذا الشَّعْبُ يوماً أرادَ الحياةَ * * فلا بُدَّ أنْ يَسْتَجيبَ القدرْ) لافتة رقم 4، ص 17.

(323) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 1، ص 156.

(324)أبو العلاء المعري: سقط الزند،دار صادر، بيروت،1980م ص7.

(325) المجموعة الشعرية الكاملة: لافتة رقم7، ص 724.

(326)أبو جعفر محمد بن جرير الطبري:تاريخ الرسل والملوك، ج2، تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط4، 1965م. ومفادها أنها كانت بين أهل المدينة من طرف ويزيد بن معاوية والأمويين من طرف آخر ، وانتهت بمقتل عدد كبير من الصحابة وأبناء الصحابة والتابعين في منطقة الحَرّة؛ منطقة من مناطق المدينة المنوّرة، ولذلك سُمّيت الواقعة بواقعة الحَرّة .وكانت عام63 هـ، ص478.

327) مجموعة أعماله: لافتة رقم 7، ص 516.وذكر تنديده نفسه في إبيجرامه (والصبح إذا أسفر) ؛ حيث قال (لكن " صلاحات الدين " / جمعوا أسلحة الإسكندر/..) إني المشنوق أعلاه، ص 225.

(328) القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، مكتبة النهضة، بغداد، ص353.

(329) المجموعة الشعرية الكاملة: ص241.

(330) نفسه:لافتة رقم7، ص 600.

(331)أرسطو: فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973م،ص11. فؤاد زكريا: مع الموسيقى، نهضة مصر، د.ت، ص51.

(332) سيد البحراوي: في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات، القاهرة، 1995م، ص57.

(333) شكري الطوانسي: مستوى البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص18.

(334) عز الدين إسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر،بيروت، ط6،1976م، ص36.

(335)خيرة حمر العين: جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد العرب،سوريا،1996م، ص93.

(336) محمد فتوح:تحليل النص الشعري، النادي الثقافي، جدة، السعودية،ط1،1999م، ص66، وإبراهيم أنيس:موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، بيروت، ط3، 1965م، ص13.

(337) القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، ص134.

(338)جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص86.

([339])أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة، القاهرةط7، 1964م، ص321.

([340]) جهاد فاضل، قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، بيروت، ط1، 1984، ص62.

([341]) مراد مبروك، من الصوت إلى النص "نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري" كتابات نقدية، ع(50)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1996م، ص50. محمد

الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع، حوليات الجامعة التونسية، عدد32، 1991م، ص21.

([342]) محيي الدين اللاذقاني، القصيدة الحرة (معضلاتها الفنية وشرعيتها التراثية) فصول، مجلد (16)، 1997م، ص44.

([343]) صلاح فضل: أساليب الشعرية العربية المعاصرة، سلسلة كتابات نقدية، ع (54)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1996م، ص37.

[344]) تمَّ التنويه عن تلك الخصيصة في بداية هذه الدراسة.

([345]) المجموعة الشعرية الكاملة: ص325(ومثاله قوله: الله قال: إذن/ستكون خلقًا آخرًا.../لك قوة مثل الصقور/وعزة مثل النسور/ورقة مثل الزهور/وهيأة مثل الورى/(كن)/أغمض النسر النبيل جناحه/وصحا/فأصبح شاعرًا !/)وجاءت هذه القصيدة على الضرب الصحيح، وأتت كذلك بتشكيلتين ؛ التامة (متفاعلن) والمضمرة (متفاعلن). ومنه الضرب الأحذّ مُتَفَا ///5: ومنه قوله (يَا قُدسُ مَعْذِرَةً وَمِثْلِي لَيْسَ يَعْتَذِرُ /مَا لي يَدٌ فِي مَا جَرَى فَالأمْرُ مَا أَمَرُوا /عَارٌ عَلى السَّمْعِ والبَصَرْ/وَأَنَا بِسَيْفِ الحَرْفِ أَنْتَحِرْ/وَأَنَا اللَّهِيبُ... وَقَادَتِي المَطَرْ/ فَمَتَى سَأَسْتَعِرْ ؟!) الأعمال الكاملة: لافتة رقم 7، ص 592

وجمع الشاعر في هذا الإبيجرام بين (الإضمار)، و(الحذذ) ؛ أتى في تفعيلة السطر الشّعري: مَا لي يَدٌ فِي مَا جَرَى فَالأمْرُ مَا أَمَرُوا

/5//5/5 ــ /5//5/5 ــ /5//5/5 ــ ///5

متفاعلن ــ متفاعلن ــ متفاعلن ــ مُتَفَا (ضرب أحذّ).

والإبيجرام اتَّسم بالاسترسال والحكائية، وتمكّن من تقديم حكاية مختصرة، فجاءت لغته مكثفة إلى أبعد الحدود. راجع في هذا الشأن محسن أطميش:دير الملاك؛ دراسة نقدية للظواهر الفنية في الشعر العراقي المعاصر، دار الرشيد، سلسلة دراسات، 1982م،ص21،22.

([346])جاء هذا الوزن في لافتات الشاعر بنسبة قليلة، و على ضرب واحد، هو الضرب المعصوب (مُفَاعَلْتُنْ)ومثاله قوله: (جَلَسْنَا فَوْقَ سِجَادهْ /عَلَيْهَا صُورَةُ مِنْ حَرْبِ طُرُوَادَهْ /هُنَا قَصرْ/تُزَاحِمُ زَحْمَةَ الأَقْدَامِ أَوتَادُهْ /هُنَا دَسْتْ/تَرَبَّع فَوقَهُ طَسْتْ /هُنَا تَاجُ يَلُوذُ بِكَعْبِ

إِبْرِيقْ/هُنَا جَيْشْ/يُغَطِّي المَوقِدَ المَسْـجُورَ أَفْـرَادُهْ) إذ جـاء الإبيجـرام علـى الضـرب المعصوب، وتكوّن من تشكيلتين الأولى تامة، وهي نادرة، والتشكيلة الثانيـة معصـوبة، وشملت هذه التفعيلة معظم أجزاء الإبيجرام. لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 7، ص 50.

([347])ويُشَكِّل هذا الوزن في لافتات نسبة بسيطة،وتتميز اللافتات التي جـاءت فـي هـذا الوزن، بأن الشاعر لم يلتزم عند نظمها بضرب محدد ؛إذ نجده ينتقل من ضرب إلى ضرب آخر في الإبيجرام الواحدة كقوله: (أجَلْ إنَنِي أَنْحَنِي/ فَاشْهَدُوا ذِلَتِي البَاسِلَه /فَلا تَنْحَنِـي الشَّمْسْ/إلا لِتَبْلُغَ قَلْبَ السَّمَاءْ /وَلا تَنْحَنِي السُـنْبُلَهْ /إذا لَـمْ تَكُـنْ مُثْقَلَـهْ/وَلَكِنَّها سَـاعة الانْحِنَاْء/تُوَارِي بُذُورَ البَقَاءْفَتُخْفِي بِرَحِمِ الثَّرَى/ ثَورةً... مُقْبِلَهْ !)

فنجد الشاعر ينتقل من الضرب المحذوف (فَعِلْ) ـــ فعُـوْ (فعَـلْ) ؛محذوفـة السـبب الخفيف الأخير (لُنْ) كما في السطر الأول: أَجَلْ إِنَنِي أَنْحَنِي

//5/5 ــ //5/5 ــ //5.

فعولن ــ فعولن ــ فَعُو (فَعِلْ)

وأحياناً ترد التفعيلة الأولى مثلومة ؛ بحذف أول الوتد المجموع، والتفعيلة الثانية مقبوضة بحذف الخامس الساكن (نْ)،والثالثة صحيحة، والرابعة الأخيرة مقصورة ؛ بحذف سـاكن السبب الخفيف وتسكين المتحرك قبله ؛ كما في السطر الشعري: إلا لِتَبْلُغَ قَلْبَ السَّمَاءْ

/5/5 ــ //5/ ــ/5/5 ــ//55.

عُولن ــ فعول ــ فعولن ــ فعول) ـــ في السطر الأول والخامس والسادس والتَّاسع، ويظهر الضرب المقصور (فَعُوْلْ) في الأسطر الرابـع والسابع والثامن. استخدم في السطر الشعري (اشْهَدُوا ذِلَتِي البَاسِلَه)، تفعيلة المتـدارك (فَاعِلُنْ) فَاشْهَدُوا ذِلَتِي البَاسِلَه

/5//5/ ــ 5//5/ ــ /5//5.

فاعلن ــ فاعلن ــ فاعلن

وكذا في السطر الشعري ثَورةً... مُقْبِلَهْ ! ؛ حيث جاءت تفعيلتاه (فاعلن) وهـي تفعيلـة المتدارك.لافتات أحمد مطر: لافتة رقم1، ص 109، 110.

([348]) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص64.

([349])علي الجندي: الشعراء وإنشاد الشعر،دار المعارف،القاهرة،1996م، ص106.

([350])أبو الفتح عثمان بن جني: كتاب العروض، تحقيق أحمد فوزي الهيب، دار القلم للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 1987م،ص106، 107، وصفاء خلوصي:فن التقطيع الشعري والقافية، مكتبة المثنى، بغداد، ط5، 1979م، ص136، 137، أحمد الهاشمي: ميزان الذهب في صناعة شعر العرب، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة، د.ت، ص15

([351])د: صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، ص133.

([352])« الخبن: حذف الثاني الساكن من ثاني التفعيلة. » أحمد كشك: الزحاف والعلّة، ص29.

([353])النعمان القاضي: شعر التفعيلة والتراث، دار الثقافة، القاهرة،1977م، ص30.

([354]) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 3، ص 53.

[355]) الخبن: حذف الثاني الساكن (فَعَلاْتَنْ)، نمط له ما ورد في السطر الشعري:

ادع للحكام بالنصر علينا

/5/5//5 ــ /5/5//5/ ــ ///5/5.

فاعلاتن ــ فاعلاتن ــ فَعلاتنْ

356) علة التَّسبيغ: زيادة حرف ساكن على ما آخره سبب خفيف (/5) ؛ نمط للخبن "" فعلاتن "والتَّسبيغ " فعلاتان " ما ورد في السطر الشعري (واشكر الله الذي ألهمهم موهبة القمع)

/5/5//5/ ــ /5/5//5/ ــ ///5/5 ــ ///55/5.

فاعلاتن ــ فاعلاتن ــ فعلاتن ــ فعِلاتان.

357) الضرب المقصورة: حذف ساكن السبب الخفيف، وتسكين ما قبله ؛ نمط للمقصورة (فاعِلان) ما ورد في السطر الشعري: (قل إلهي أعطهم مليون عين)

/5/5//5/ ــ /5/5//5/ ــ /5//55/.

فاعلاتن ــ فاعلاتن ــ فاَعِلانْ.

358) الضرب المخبونة المقصورة: حذف الثاني الساكن (الألف)، وتحويل السبب الخفيف الأخير إلى ساكن (فَعِلانْ)، نمط لها ما ورد في السطر الشعري:

أعطهم ألف ذراع

/5/5//5/ ــ ///55.

فاعلاتن ــ فَعِلانْ

359) مزج بين (فعولن)، و (فاعلاتن)، والأولى ليست من تفعيلات بحر الرمل في أي من صوره، وهذا المزج من النادر ــ فيما أعلم ــ عند غيره من الشعراء، نمط له ماورد في السطر الشعري:

وإبداع الكمائن

//5/5 ــ /5//5/5.

فعولن ــ فاعلاتنْ.

(360) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 4، ص 84

361) الخزم: بإضافة حرفين من التفعيلة في بداية السطر الشعري، ونمط له قوله:

إلا شرارات الأماني ومصابيح اليقين

/5 ــ /5//5/5 ــ /5//5/5 ــ ///5/5 ــ /5//55.

فا ــ فاعلاتن ــ فاعلاتن ــ فعلاتن ــ فاعلان.

362) ملحوظة قد يداخل هذا الضرب المحذوف الخبن ؛ مثل قوله: (زم عينيه وأبدى أسفه)

/5/5//5 ــ /5/5//5 ــ ///5

فاعلاتن ــ فاعلاتن ــ فَعِلُنْ.

وكذا في قوله: يا صديقي العربي. (فاعلاتن ــ فَعِلُنْ).

(363) الأعمال الكاملة: لافتة رقم 2، ص 303.

(364)ولهذا الوزن خمس أعاريض، وسبعة أضرب. صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية، ص122 – 123. / القطع: ما ذهب آخر سواكنه، وسكن آخر متحركاته من الجزء الذي في آخره، الكافي في العروض والقوافي، ص33

(365)مصطفى جمال الدين: الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة، مطبعة النعمان، العراق،ط1، 1974م، ص49، 50.

(366) الطي: حذف الثاني الساكن من ثاني التفعيلة،أحمد كشك: الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع، ص22.

367) للوقوف على هذه الأنماط قد يتطلب الأمر دراسة مستقلة عن الإيقاع في شعر أحمد مطر

(368)لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 1، ص 131.

369) نمط ذلك ما ورد في هذا الإبيجرام في سطره الشعري: بَصمَاتُهُ لَهَا صُوَرْ

5//5/// ــ //5//5

مُتَفَاعِلُن ــ مُتَفْعِلُنْ

370) نمط ذلك ما ورد في هذا الإبيجرام في سطره الشعري: وتَحْتَ كُلِّ قَطْرَةٍ مِنْ دَمِهِ

//5//5 ــ //5//5 ــ /5//5

مُتْفعِلُنْ ــ مُتْفعِلُنْ ــ فَاْعَلَنْ.

(371) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 6، ص 84.

(372) الخبن: علة غير لازمة، ولكن التزام الشاعر بها في أضرب القصيدة كافة وفي قصائد أخرى جعلت الباحثة تعدها إحدى الأضرب التي استعملها الشاعر.

373) يُلاحَظ استخدام الشاعر في هذا السطر الشِّعري تفعيلة مخبونة(مُتَفْعِلُنْ)، و تامة (مُسْتَفْعِلُنْ)، ثم (فَاعِلُنْ) وهي ليست من تفعيلات الرجز.

(374) المجموعة الشعرية الكاملة: لافتة رقم 3، ص 316.

(375) مصطفى جمال الدين:الإيقاع في الشعر العربي من البيت إلى التفعيلة: العروض الأولى تامة صحيحة، وقد يدخلها الخبن والتشعيث ولها ضرب واحد تام صحيح، والثانية مجزوءة صحيحة ولها ثلاثة أضرب، الأول: مُرَّفَل، والثاني: مُذَال، وأما الثالث فصحيح مثلها،ص137، 138.

(376)محمد كنوني: اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، دار الشؤون العامة، 1997م،ص62.

377) في هذا النَّص الإبيجرامي يتضح لنا أن بحر الرّمل يتداخل تداخلاً شديدًا مع بحر المتدارك، فيقول الشاعر: احْتِمالانِ أَمَامَ الشَّاعِرِ الحُرْ

/5/5//5/ ــ ///5/5 ــ /5/5//5

فاعلاتن ــ فعلاتن ــ فاعلاتن

(فاعلاتن) التفعيلة الأولى مُرَفلة بزيادة سبب خفيف (/5) آخر التفعيلة

(فعلاتن) التفعيلة الثانية مخبونة مُرّفلَة بحذف الثاني الساكن وزيادة سبب خفيف آخر التفعيلة

(فاعلاتن) التفعيلة الثالثة مُرّفَّلة.

وكذا يتَّضح التداخل بين بحري المتدارك والرّمل في السطر الشِّعري: احْتِمَالان:

فاعِلاتَان (مسبَّغة) /55/5//5/

حيث أقحم تفعيلة مخصوصة ببحر (الرّمل) داخل بحر المتدارك ؛ بزيادة حرف ساكن على الأصل (ن) بعد إبدال النون الأصلية ألفًا (فاعلاتان)

([378]) الأعمال الكاملة: لافتة رقم 6، ص 459.

([379]) المجموعة الشعرية الكاملة، ص407.

([380]) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، وكانت نازك الملائكة أول من بدأت في استعمال هذه التفعيلة في الشعر، وبعدها سرت هذه التفعيلة وحدث هذا حين كتبت قصيدتها الكوليرا، ص134، 135. وانظرمحمد إحسان النص: رؤية نازك الملائكة لقضايا الشعر المعاصر، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، مجلد 83، ج1، ص13، 16،17.

([381]) كمال أحمد غنيم: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر، ص275.

([382])عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ص121.

([383]) سي.موريه:حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، ترجمة سعيد مصلوح، عالم الكتب،القاهرة،ط1، 1969م، ص11.

([384])د.السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984م، ص166، محمد رضا مبارك:اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي، ص179.

([385])إبراهيم انيس: موسيقى الشعر، ص246.

([386]) محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، ص43، ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ص208.

([387])إليزابيث دور: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ص45.

([388]) هادي الحمداني:القافية وأثرها في التوجيه الشعري، مجلة أقلام، عدد7، بغداد، 1968م، ص178.

([389]) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنيـــة الإيقاعيـــة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1، 2001م،ص86.

([390])نازك الملائكة: شظايا ورماد (المقدمة)،مطبعة المعارف، بغداد،1949م، ص12،13.

([391]) نازك الملائكة: سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى، التي دعت إلى الالتزام بالقافيـــة، وعدتها فاصلة واضحة بين الأشطر ومطلب سيكولوجي فني مُلـــحٍّ لا يمكـــن أي شـــاعر الاستغناء عنه، ص63، 64.

([392]) عزة جدوع، شعر حسن طلب، دراسة في الإيقاع،، ص89، 90.

([393]) صلاح فضل، الأساليب الشعرية المعاصرة، كتابات نقدية، ص37.

([394]) يوسف نوفل، استشفاف الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 2000م، ص182.

([395])إذ نجده يقول: «إني أذهب إلى ضرورة الاستفادة من القافية كلما أمكـــن ذلـــك؛ لأن الوزن والقافية العضوية ليسا قيدين – كما يحلو للبعض وصفهما – بـــل همـــا وســـيلتان لمضاعفة زخم القصيدة، وإثراء الصلة بين الشاعر والمتلقي» نقلا عن: عناصر الإبـــداع الفني في شعر أحمد مطر، ص320.

396) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر،و قـــال: القافيـــة المتجاوبـــة نقصد بها قانونا ثانيا أساسه تغيير مكان القافية، ج3، ص 144.

397) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 2، ص 194.

([398]) نفسه: لافتة رقم 1، ص 81.

([399]) الأصول في اللغة، ص164.

([400]) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 6، ص 58.

([401]) إبراهيم أنيس:موسيقى الشعر، ص260.

([402]) المجموعة الشعرية الكاملة: لافتة رقم 7، ص 569.

([403])مجموع الأعمال: لافتة رقم 7ص 593.

([404]) نفسه: لافتة رقم 6، ص 30

([405])ماهر هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص239.

([406]) فاروق شوشة: لغتنا الجميلة،دار العودة،بيروت، د.ت، ص163.

([407]) علي الجارم ومصطفى أمين: البلاغة الواضحة (البيان والمعاني والبديع)، ص249.

([408])نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص277.

([409]) محمد عبد المطلب، تقابلات الحداثة في شعر السعبينيات، ص79.

([410]) محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنيـــة الإيقاعيـــة، ص181، 182.

411) التقسيمات وأبواب التكرار اعتمدت فيها على تقسيمات موسى الربابعة: التكـــرار في الشعر الجاهلي،مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، جامعة مؤتـــة، المجلـــــد 32، ص 4 وما بعدها

([412])لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 4، ص 47، 48.

([413]) نفسه: لافتة رقم 6، ص 150.

([414])عمران خضير الكبيسي:لغة الشعر العراقي المعاصر، ص156.

([415]) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 3،ص 47، 48.

[416]) د.حسن لشقر: الشعر والتشكيل، جمالية القراءة والدلالة، ص 109.

([417]) محمد عبد المطلب، بناء الأسلوب في شعر الحداثة، ص37.

([418])لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 6، ص 134

([419]) نفسه: لافتة رقم 6، ص89. ونموذج آخر لتكرار النهاية على سبيل المثل لا الحصر ما ورد في هذا إبيجرام (من فوق هامتي غلط/ وتحت رجلي الغلط/ وعن يميني الغلـــط/ ومن أمامي الغلط/ ومن ورائي الغلط/ في عالم من الغلط/..) ص 46.

([420])نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، ص236.

([421])سي. دي لويس: الصورة الشعرية، ص109.

([422]) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 5، ص49.

([423])ماهر هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب، ص284.

([424]) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، ص45.

([425])جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص82.

[426]) عرّفه القدماء: بأن يكون اللفظ واحدًا والمعنى مختلفًا، ضياء الدين بن الأثير، قدّمه وعلّق عليه د. أحمد الحوفي، بدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، المثل السائر

في أدب الكاتب الشاعر، ج1، ص342.' أي أن اللفظة تصلح لمعنيين مختلفين، فالمعنى الذي تدل عليه هذه اللفظة بعينها تدل على المعنى الآخر من غير مخالفة بينهما، يحي بن حمزة بن علي، يحي بن حمزة بن علي إبراهيم العلوي التميمي: كتاب الطراز المتضمن لأسرار البلاغة وعلوم حقائق التنزيل، ص372.

([427]) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 1، ص 60، 61.

([428]) لسان العرب، مادة "صبر".

([429])لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 5، ص 19، 20. وكذا هذا الجناس الناقص المعبر والذي يحمل المفارقة يقول فيه (علاقتي بحاكمي / ليس لها نظير /../ أنا أقول كلمة / وهو يقول كلمة/ وإنه من بعد أن يقولها../ يسير / وإنني من بعد أن أقولها../ أسير !) لافتة رقم 4، ص 26، 27.

([430]) القزويني: الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)، ص542.

([431]) لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 5، ص 10، 11.

([432]) التقسيم: هو تجزئة الوزن إلى مواقف أو مواضع يسكت فيها اللسان، أو يستريح في أثناء الأداء التلقائي،عبد الله الطيب المجذوب:المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج2، ص272.

([433])رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي، مبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م، ص108.

([434]) وللتوازي أنماط عديدة منها«التوازي النحوي، والصرفي، التوازي المتقابل، التوازي الأحادي، التوازي المزدوج، والتوازي المقطعي... » محمد مفتاح: التلقي والتأويل، دراسة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م، ص152.

([435]) محمد مفتاح: نفسه، ص150.

([436]) الأداء الأسلوبي في المستوى الصوتي لأدونيس في أغاني مهيار الدمشقي، ص158.

437) اعتمدت في تقسيمات التوازي وأبوابه على ماذهب إليه د.محمد مفتاح: التلقي والتأويل، دراسة مقاربة نسقية، ط 1، المركز الثقافي، بيروت، 1994م، ص149، وما بعدها

([438])لافتات أحمد مطر: لافتة رقم 3، ص 89، 90.

([439]) اللغة الشعرية دراسة في شعر حميد سعيد، ص121.

([440])الأعمال الكاملة: لافتة رقم 3، ص330.

[441]) ومثال هذا النوع أيضًا قوله: (طول عمري/يركض القهر أمامي وورائي./هو ظلي في الضحى/وهو نديمي في المساء/هو لي في الصيف حمَّارةُ قيظ/وهو لي برد شديد في الشتاء/.../أصدقائي/ منذ طاف بي القهر بمنفاي/نفوا أنفسه م عني/)،لافتات أحمد مطر: لافتة رقم، ص 3،ص70، فأورد الشاعر عنصرين (أمامي،ووراءي)، وكذا (الضحى والمساء)، و(الصيف والشتاء)، وكل زوج من هذه العناصر يحقق حالة من حالات التوازي المتقابل الذي حاول الشاعر من خلاله توسيع الفضاء المكاني الذي ينتشر به القهر وهذا الفضاء في الحقيقة هو (الوطن العربي)، ويصف به الشاعر أيضًا شعوره في المنفى.

[442]) مصطفى ناصف:اللغة والتفسير والتواصل،عالم المعرفة،الكويت، عدد 193، 1995م، ص 70،71.

المصادر و المراجع

أولا:المصادر

1ــ القرآن الكريم.

2 ــ أبو العباس أحمد بن يحي ثعلب"ت.291هــ: قواعد الشعر تحقيق رمضان عبد التوّاب، دار المعرفة، القاهرة، 1966م.

3ــ أبو زكريا ابن الخطيب التبريزي: الكافي في العروض والقوافي تحقيق حميد سعيد الخالصي، مطبعة شفيق،بغداد،1982م

4،5ــ جلال الدين محمد بن عبد الرحمن القزويني:

* الإيضاح في علوم البلاغة، البيان والمعاني والبديع، مكتبة النهضة، بغداد د.ت.

* شرح التلخيص في علوم البلاغة،شرحه وخرَّجه محمد هاشم دويدري،دار الحكمة، دمشق، ط1،1970

6ــ أبو علي الحسن بن رشيق القيراواني الأزدي "ت. 456هــ":

العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ج1، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل بيروت، لبنان، ط4، 1972م

7،8ــ عبد القاهر الجرجاني:

* أسرار البلاغة، قرأه وعلق عليه أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني، القاهرة، 1993م.

* دلائل الإعجاز، تقديم محمد رشيد رضا، دار الكتاب، بيروت، لبنان، ط1، 1988م.

9،10ــ أبو الفتح عثمان بن جني:

* الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، الهيئة المصرية للكتاب،1999م

* كتاب العروض، تحقيق أحمد فوزي الهيب، دار القلم، الكويت،ط1،

1987م

11ــ أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين تحقيق:علي البيجاوي،ومحمد أبو الفضل إبراهيم،مكتبة الحلبي، القاهرة، 1952م.

12ــ أبو الحسن علي بن عيسى الرّماني النحــوي " ت.384هـــ": معــاني الحروف تحقيق عبد القادر إســماعيل شــلبي، مكتبــة الطالــب، مكة،ط2، 1986م

13ــ أبو فرج قدامة بن جعفر"ت. 337 هــ ": نقد الشعرتحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان د.ت.

21 ــ الشريف المرتضي" علي بن الحسين الموسوي العلوي ت. 436هـــ ":الأمالي تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم،إيران، ط1، 1384هــ.

14 ــ يحي بن حمزة بن علي العلوي التيمي: كتــاب الطــراز المتضــمن لأسرار البلاغة تحقيق محمد عبد السلام شاهين، بيروت، لبنــان، ط1 ن 1995م

ثانيًا: المراجع:

[1]: المراجع العربية:

15،16ــ إبراهيم أنيس:

*من أسرار اللغة، مكتبة الأنجلو المصرية، ط7، 1985م.

*موسيقى الشعر،مكتبة الأنجلو المصرية، بيروت، ط3، 1965م.

17ــ أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي،مكتبة النهضة، القاهرةط7، 1964م

18ــ أحمد الصغير المراغي: بناء قصيدة الإبيجراما فــي الشــعر العربــي الحديث،الهيئة المصرية العامة للكتاب ن 2012م

19ــ أحمد عبد الستار الصاوي: فن الاستعارة،دراسة تحليلية في البلاغة والنقد مع التطبيق على الأدب الجاهلي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،الإسكندرية، 1979م.

21،20ــ أحمد مطر:

الأعمال الكاملة، إعداد وتقديم حازم النجار، المصرية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2008م.

اللافتات: (لافتات1، ط1، لندن،نوفمبر 1984م / لافتات 2، ط1، يوليو 1987م./ لافتات 3، ط1، لندن،يوليو 1989م/ لافتات4، ط1، لندن 1992م/ لافتات 5، لندن 1994م/ لافتات 6، لندن أغسطس 1996م/ لافتات 7، يوليو 1999/ ما أصعب الكلام (قصيدة إلى ناجي العلي)، 1987م./ ديوان: إني المشنوق أعلاه، 1989م/ ديوان الساعة، 1989م/ العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأول، 1990م.)، لندن، 2001م، دار العروبة، بيروت 2011م.

23،22ــ أدونيس:

ــ الأعمال الشعرية الكاملة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2006م.

ــ زمن الشعر، دار العودة،بيروت، 1972م.

24،23ــ بشرى موسى صالح:

* الصورة الشعرية في النقد الأدبي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م.

* نظرية التلقي أصول وتطبيقات، دار الشؤون العامة، بغداد،1999م.

25ــ جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار المعارف، القاهرة، 1974م.

26 ــ جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، بيروت، ط1، 1984م.

27ــ حسن لشقر: الشعر والتشكيل، جمالية القراءة والدلالة،مطبعة آنفو برانت،فاس، المغرب، ط1، 2012م.

28،29ــ حسين خمري:

* الظاهرة الشعرية العربية الحضور والغياب، اتحاد الكُتّاب العرب،سوريا، 2001م.

30ــ رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية،أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 1991م.

31ــ رضوان فايز الدّاية: جماليات الأسلوب،الصورة الفنية في الأدب العربي، دار الفكر المعاصر، لبنان،ط2، 1996م.

32ــ سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة.تقديم وترجمة،دار الكتاب اللبناني،بيروت، سوشبريس، الدار البيضاء،ط1، 1985م

33ــ السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث،دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1984م.

34 ــ شكري الطوانسي: مستوى البناء الشعري عند محمد إبراهيم أبي سنة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1999م.

35ــ صالح بلعيد:التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند الإمام عبد القاهر الجرجاني،ديوان المطبوعات الجامعية،ط1، 1994م.

36ــ صفاء خلوصي: فن التقطيع الشعري والقافية،مكتبة المثنى، بغداد،ط5، 1977م

37ــ صلاح فضل: علم الأسلوب ،دار الشروق، بيروت، ط1، 1998م.

38ــ طه حسين: جنة الشوك،دار المعارف بمصر، صدرت الطبعة الأولى عام 1945م، ط11، القاهرة،1986م.

39ــ عبد الرّضاعلي:العروض والقافية،دراسة وتطبيق في شعر الشطرين والشعر الحر،دار الكتب للطباعة والنشر، الموصل، 1989م

40ــ عبد السلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية نحو بديل ألسني في النقد الأدبي، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، د.ت.

41 ــ عبد الصمد زايد: مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988م.

42ــ عبد القادر فيدوح: الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 1992م

43، 44، 45ــ عز الدين إسماعيل:

* الأدب وفنونه، دار الفكر،بيروت، ط6،1976م.

*دمعة للأسى... دمعة للفرح، شركة مطابع لوتس بالفجالة، القاهرة، 2000م.

*الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار الفكر العربي، القاهرة، ط3 صدرت بعد الأولى بعشر سنوات ؛ الأولى 1966 م.

47،46ــ عز الدين المناصرة:

*استكمالات قصيدة النثر، نص عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 2002م.

*علم الشعريات قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجلاوي، عمان، ط1، 2007م.

48ــ عزوز علي اسماعيل: شعرية الفضاء الروائي عند جمال الغيطاني،دار العين للنشر، ط1، 2010م.

49ــ علي إبراهيم: الزمان والمكان في روايات غائب طعمةدراسة نظرية تطبيقية، مطبعة الأهالي، دمشق، سوريا،ط1، 2002م.

50ــ علي الجارم، مصطفى أمين: البلاغة الواضحة،البيان والمعاني والبديع، مؤسسة الصادق للطباعة والنشر، ط3، 1421هـ.

51ــ فاروق شوشة: لغتنا الجميلة ،دار العودة،بيروت، د.ت

52ــ فتح الله أحمد سلمان: الأسلوبية،مدخل نظري ودراسة تطبيقية، الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، 1990م.

53ــ فؤاد زكريا: التعبير الموسيقى،مكتبة نهضة مصر،1971م.

54ــ فوزي سعد عيسى: تجليات الشعرية، قراءة في الشعر العربي المعاصر،منشأة المعارف، الإسكندرية، 1998م.

55ــ كاظم جهاد: أدونيس منتحلاً، دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة ، مكتبة المدبولي، ط2، 1993م

56ــ كمال أحمد غنيم: عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر ، مكتبة المدبولي، القاهرة، ط1، 1998م.

57ــ ماهر مهدي هلال: جرس الألفاظ ودلالتها في البحث البلاغي والنقدي عند العرب،دار الحرية للطباعة، وزارة الثقافة والإعلام، بغداد،د.ت.

58ــ محمد بركات حمدي أبو علي:البلاغة العربية في ضوء الأسلوبية

ونظرية السياق،دار وائل، عمّان، الأردن، ط1،2001م

60،59ــ محمد بنيس:

*الشعر العربي الحديث، الشعر المعاصر، ج3، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996م

*ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1985م.

61ــ محمد حمدي إبراهيم: الأدب السكندري،دار الثقافة للنشر، القاهرة،ط1، 1985م.

62ــ محمد رضا مبارك: اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي ؛ تلازم التراث والمعاصرة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،،197م.

63ــ محمد سعد شحاته: العلاقات النحوية وتشكيل الصورية الشعرية عند محمد عفيفي مطر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2003م

64ــ محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية

منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ط1، 2001م.

66،65، 68،67، 71،70،69، 72ــ محمد عبد المطلب:

*البلاغة قراءة أخرى، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1995م.

*بناء الأسلوب في شعر الحداثة، دار المعارف، ط1، القاهرة، 1988م.

* البلاغة والأسلوبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،1984م.

* جدلية الإفراد والتركيب في النقد العربي القديم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان،ط1 القاهرة، 1995م.

* " شعراء السبعينيات وفوضاهم الخلاّقة، سلسلة العلوم الاجتماعية، مكتبة الأسرة، 2009م

*قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1995م.

* قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1995م.

ـ محمد عزَّام:

* مصطلحات نقدية من التراث الأدبي العربي، منشورات وزارة الثقافة، سوريا،ط1، 1995م.

73ـ محمد فؤاد السلطان: دراسة الغضب والتمرد في شعر أحمد مطر ،مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة الأقصى – غزة – فلسطين.دت، د.ط

75،74ـ محمد مفتاح:

*التلقي والتأويل، دراسة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994م

*تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 1985م.

76ـ محمد مندور: الأدب وفنونه،مكتبة نهضة مصر، 1996م.

77ـ محمد النويهي: قضية الشعر الجديد، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1971م.

78ـ مصطفى الشكعة: فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين،عالم الكتب،بيروت، 1981م

80،79ـ مصطفى ناصف:

*الصورة الأدبية، دار مصر للطباعة، القاهرة، ط1، 1958م.
*اللغة والتفسير والتواصل، عالم المعرفة، الكويت، 1995م.
81ــ موسى ربابعة: جماليات الأسلوب والتلقي، دار جرير للنشر والتوزيع، عَمَّان، الأردن، ط1، 20001م
84،83،82 ــ نازك الملائكة:
*سيكولوجية الشعر ومقالات أخرى، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، 1993م
* شظايا ورماد (المقدمة)،مطبعة المعارف، بغداد،1949م
*قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، ط2، 1965م.
87،86،85 ــ يوسف نوفل:
*استشفاف الشعر، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 2000م.
*الصورة الشعرية واستيحاء الألوان، دراسة تحليلية إحصائية، دار النهضة العربية للطباعة، 1985م.
*طائر الشعر، عش الفيض.. فضاء التأويل،، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2010 م.
[2]المراجع الأجنبية المترجمة:
88ــ آن مورال: من جانب الأثر الإبداعي،النقد البنيوي. ترجمة بريهمات عيسى، المقال مترجم من كتاب Anne maurel، المعنون النقد، سلسلة دوائر أدبية Hachette، 1994م.
89ــ أرشا بالد مالكش: الشعر والتجربة. ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، بيروت، 1963م.
90ــ أف. بالمر: علم الدلالة. ترجمة مجيد الماشطة، منشورات الجامعة، بغداد، 1981م.

91ــ أوين كرزويل: عصر البنيوية من ليفي شتراوس إلى فوكــو. ترجمــة جابر عصفور، دار أفاق عربية، 1985م

92ــ إليزابيث دور: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه. ترجمة د. محمد إبــراهيم الشوش، بيروت، لبنان، 1961م.

93ــ بول ريكور: الزمان والسرد، الحبكة والسرد التاريخي، ج1، ترجمــة سعيد الغانمي، راجعه عن الفرنسية د. جورج زينــاتي، ط1، دار الكتاب الجديد، المتحدة، بيروت، 2006م.

94ــ تزفيتان تودوروف: الشعرية.ترجمة شكري المبخــوت، ورجــاء بــن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، 1987م.

95ــ جاك شورون: الموت في الفكر الغربي ترجمة كامل يوســف حســن، مطبعة الرسالة، الكويت، 1984م

96ــ جاكوب كورك: اللغة في الأدب الحديث، الحداثة والتّجريب ترجمة ليون يوسف، عزيز عمانوئيل، دار المأمون للترجمة والنشــر، بغــداد، 1989م.

97ــ جوليا كريستيفا: علم النص ترجمة فريد الزاهي، دار توبقــال للنشــر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1982م.

98ــ جون كوهن: بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي، ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب،ط1، 1986م.

99ــ دي. سي.ميونك: موسوعة المصطلح النقدي (المفارقة) ترجمة عبــد الواحد لؤلؤة،دار المأمون للترجمة، وزارة الثقافةوالإعلام، بغداد، 1982م

100ــ ديفيد بشنبدر: نظرية الأدب المعاصر وقراء ة الشــعرترجمة، عبــد المقصود عبد الكريم، سلسلة الألف كتاب الثاني، الهيئة المصــرية العامة للكتاب، 1996م.

101ــ رومان ياكبسون: قضايا الشعرية ترجمة محمد الولي،مبارك حنــون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988م

102ــ رينيه ويليك، واستن وارين: نظرية الأدب ترجمة محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1981م

103ــ ستانلي هايمن: النقد الأدبي، ومدارسه الحديثة،ترجمة إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت، ج.1

104 ــ سي دي لويس: الصورة الشعرية،ترجمة أحمد نصــيف وآخــرين، وزارة الثقافة، بغداد، العراق، 1982م.

105ــ سي.موريه: حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي، ترجمة سعيد مصلوح، عالم الكتب،القاهرة،ط1، 1969م

106ــ ك.م. نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين ترجمة عيسى العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية 1988م

107ــ والترج. أونج: كتاب الشفاهية والكتابية ترجمة د. حسن البنــا عــز الدين، مراجعة د. محمد عصفور، الم المعرفة، الكويت، عدد182، فبراير 1994م

108ــ هانز ميرهوف: الزمن في الأدب .ترجمــة أســعد رزوق، مؤسســة فرانكلين للطباعة والنشر، القاهرة، نيويورك، 1972م.

[3] المراجع الأجنبية غير المترجمة:

109- **The new Enseclopaedia Britorinca, Micropedia volume** 111 15 **th Edition, Helen Hemingway Benton Publisher, 1973.**

110-**Hudson, H.H. The Epigram in the English Renaissance Princton, University Press, New Jersy, 1947.**

111-**Mohammadi, H. time in the widerness, trams Adintro, by M. Enani, General Egyption Book Organization Cairo.**
112- **Studien zum Griecluischen Epigramm, Neue Fur das klassische Alter tum, 1917.**
113-**Roman selden: The theory of Criticism From, Plato the Present, press, 19.**
114-**Ralph Cohen, Hosory and Genre, New Literary,N: Winter 1983.**
(115-**Udson,H.H,The Epigrama in The English Renaissan, Princeton,University Press,New Jersey. U.S.A,1947**
116-**Herausge ge Ben Von Otto Kno"rrich:Former der Literatur in Einzel Dar Stellungen , Epigram, Alfred Kro"ner Verlag(STUTTGART) , 1981**
117-**Book Litle: Buch Von Der (Deutschen) Poeterey,Author; Martin Opitz , Max Niemeyer Verlag, TUBINGEN, 1966**

ثالثًا: الدوريات الثقافية

118ــ أحمد عتمان: الشعر الإغريقي تراثًا إنسانيًا وعالميًا،عالم المعرفة، الكويت، ط1، العدد 77،1984م.

119ــ د. ريكان إبراهيم: الأسس النفسية للتجريب الشعري، مجلة أقلام، عدد 11، بغداد، 1989م.

120ــ سناء حميد العبيدي: نحو منهج جديد في البلاغة والنقد الأدبي، منشورات جامعة قاريونس، بني غازي، ط1، 1998م.

121، 122ــ صلاح فضل:

*أساليب الشعرية العربية المعاصرة،سلسلة كتابات نقدية، ع (54)،الهيئة العامة لقصور الثقافة، 1996م.

*بلاغة الخطاب وعلم النّص، سلسلة عالم المعرفة، عدد 164، الكويت، 1992م.

123ــ عامر العقاد: آخر كلمات العقاد، سلسلة اقرأ، دار الهلال، القاهرة، 1966م.

124ــ عبد الغفار مكاوي: قصيدة وصورةالشعر والتصوير عبر العصور،سلسلة عالم المعرفة،عدد 119،1987م.

125ــ فخري قسطندي: مجلة فصول عدد خاص عــن الأدب المقارن،عــدد يوليو وأغسطس سبتمبر، 1983م، ج2.

126ــ محمد إحسان النص: رؤية نازك الملائكة لقضايا الشــعر المعاصــر، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، مجلد 83، ج1، 1998م.

127ــ محمد عبد المطلب: تقابلات الحداثة في شــعر الســبعينيات، كتابــات نقدية، ع(45)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1995م.

128ــ محمد أديوان: مشكلة التناص في النقد الأدبي المعاصــر،مجلة أقــلام، العدد 6.

129ــ محمد الهادي الطرابلسي: في مفهوم الإيقاع،حوليات الجامعة التونسية عدد(32)، 1991م.

130ــ مها هلال محمد: قراءة أسلوبية في قصيدة (أعــرف الحــب ولكــن) لأحمد مطر، جامعة ذي قار، كلية الآداب، مجلة جامعة ذي قــار، عدد خاص، مجلد5، 2010م.

131ــ يوسف نوفل:

*النص الكلي، سلسلة كتابات نقدية(124)، الهيئة العامــة لقصــور الثقافــة، القاهرة، 2004م.

محتوى البحث

ملخص البحث باللغة العربية
ملخص البحث باللغة الإنجليزية
مقدمة:
تمهيد:الشاعر أحمد مطر:
أولاً: إطلالة على فن الإبيجرام في الآداب العالمية قديمها وحديثها:
ثانيًا: بنية قصيدة الإبيجرام في اللافتات:
[أ] ــ البنية الإفرادية والمعجم الشعري في الإبيجرام عند أحمد مطر
1 ــ مفردات السياسة، والرَّفض، والشجن:
2 ــ مفردات الزمان:
3 ــ مفردة الموت ومرادفاتها:
4ــ مفردات المكان:
5ــ المفردات العامية والأجنبية:
[ب] بلاغة التراكيب في الإبيجرام عند أحمد مطر:
1ــ الاستفهام:
2ــ الأمـــــر:
3 ــ النهـــــــي:
4 ــ النفـــــــي:
ه ــ النـــــــداء:
6 ــ الشـــــــرط:
7 ــ التقديم والتأخير:
8 ــ الحـــــــــذف:

[ج] الدلالة وأدوات الصورة الشعرية:

1ــ التشبيـــــــه:

2 ــ الاستعارة:

3 ــ الكنـــــــاية:

4ــ المفارقـــــة وأنواعها:

أنواع المفارقة:

[4ــ 1] المفارقة اللاشخصية:

[4ــ 2] مفارقة الاستخفاف بالذات:

[4ــ 3] مفارقة الفجاجة:

[4ــ 4] المفارقة الدرامية:

5 ــ تجليات التّناص وأنواعه ومصادره:

ومن تجليات التناص في إبيجرامات أحمد مطر:

[5ــ 1] تناص الاجترار:

[5ــ 2] تناص الامتصاص:

[5ــ 3] تناص الحوار:

أميز المصادر التي تناص الشاعر معها:

[5 ــ أ] القرآن الكريم:

[5 ــ ب] الشِّعر العربي:

[5 ــ ج] التَّاريخ:

6 ــ التَّوريـــــة:

[د] ــ الإيقـــــــــاع الخارجي والداخلي:

د ــ أولاً: الموسيقى الخارجية

[أ] الرمل:

[ب] الرجز:

[ج] المتدارك:

د ــ ثانيًا:الموسيقى الداخلية

[أ] القافية:

[أ ــ 1] القافية المتجاوبة:

[أ ــ 2] القافية المزدوجة:

[أ ــ 3] القافية المتعددة:

[ب] التكرار:

[ب ــ 1] تكرار بداية:

[ب ــ 2] تكرار نهاية:

[ب ــ3] تكرار جملة:

[ج] التَّجنيس:

[ج ــ 1] الجناس التام:

[ج ــ 2] الجناس الناقص:

[ج ــ3] الجناس الاشتقاقي:

[د] التوازي:

[د ــ د ــ 1] التوازي النحوي و الصرفي:

[د ــ د ــ 2] التوازي المتقابل:

ــ خاتمة البحث والنتائج

ــ ثبت المصادر والمراجع