الانزياح الرمزيّ في قصيدة (غزَل بوليسيّ) للشاعر العراقيّ أحمد مطر

The symbolic deviation in the poem "GHAZEL BOLICIY (=Policial Flirting)" About Iraqi poet (Ahmed Matar)

محفوظ الكالدي*

جامعة خميس مليانة-عين الدفلى (الجزائر)

M.EL-KALDI@UNIV-DBKM.DZ

تاريخ الارسال2022/08/19 تاريخ القبول 2022/09/15 تاريخ النشر2022/09/23

ملخص:

يعدّ (الرمز) من أهمّ البنيات الأسلوبيّة التي تدخل في بناء الانزياح تطبيقا وتنظيرا، وذلك لأهمّيّته في شتّى الفنون، وكذا لبروزه كظاهرة أسلوبيّة عند الأدباء عامّة –وعند الشعراء بوجه أخصّ في إبداعاتهم– وكذلك عند النقّاد في تنظيراتهم. وقد سعينا في هذا المقال إلى كشف سيرورة (الرمز الشعريّ) في إحدى قصائد الشاعر العراقيّ أحمد مطر، وهي قصيدة من الشعر السياسيّ بعنوان (غزل بوليسيّ).

الكلمات المفتاحيّة: الشعر، الانزياح، الرّمز، الأسلوبيّة، أحمد مطر.

Abstract:

The term "Symbol" is one of the most important stylistic concepts forming (Deviation Theory) both theoretically and practically due to its importance in various arts, as well as, its prominence as a stylistic phenomenon used by writers generally and poets specifically (in their creative works), and critics (in their theorisings). Therefore, this article seeks to uncover the mechanisms (of the poetic symbolism) of the Iraqi poet Ahmad Matar's political poem entitled: GHAZEL BOLICIY = (Policial Flirting).

Keywords: Poetry, Deviation, Symbol, Stylistics, Ahmed Matar.

1. مقدّمة:

يعدّ أحمد مطر صوتًا شعريًّا عربيًّا مبدعًا، وصدىً له امتدادُه –عبر الزمن– منذ صرخة الشاعر الجاهليّ لقيط بن يعمر الإيَاديّ بقصيدته المنذرة والمحذّرة، وهي أقدم قصيدة طويلة وصلتنا من الشعر الجاهليّ في ستّين (60) بيتًا، وهي أجود قصائد النذير (التحذير)، والتي كانت سببا في قطع لسانه وقتله على أيدي الفرس (سنة 380م). والنذير غرض شعريّ سار عليه أحمد مطر في جلّ قصائده ولافتاته. ومن أجود أبياتها الموافقة لصرخة أحمد مطر المعاصرة قول لقيط:[1]

* المؤلف المرسل

يـا (دارَ عمـرةَ) مـن محتلّهـا الجَرَعـا هاجـتْ لـيَ الهـمّ والأحـزانَ والوجعـا

أبلـغ (إيَـادًا) وخلِّـلْ فـي سَـراتهمُ إنّي أرى الرأيَ –إنْ لمْ أُعصَ– قد نصعا

مـالي أراكـمْ نيَامًـا فـي بُلَهْنِيَـةٍ وقد ترون شهابَ الحرب قد سطعا؟!

هـذا كتـابي إلـيكمْ والنـذيرُ لكـمْ فمـن رأى رأيـه مـنكمْ ومـن سـمعا

لقـد بـذلْتُ لكـمْ نصـحي بـلا دخَـلٍ فاسـتيقظوا إنّ خيـر العلـم مـا نفعـا

من هذه الأبيات نرى العلاقة بين الماضي والحاضر، ونرى أنّ (دار عَمرة) صارت رمزًا لأيّ بلد عربيّ، وأنّ قبيلة (إيَاد) صارت رمزًا للوطن العربيّ، كما صار الشاعر العربيّ القديم (لقيط بن يعمر الإياديّ) رمزًا للشاعر العربيّ المعاصر في وعيه الذاتيّ وتوعيَته للحاكم والمحكوم. ومنهم أحمد مطر الشاعر العراقيّ المعاصر الذي «ارتبط...منذ بواكير حياته بواقع الشعب والأمّة، حيث كانت القضيّة السياسيّة في سلّم أولويّاته...يخاطب السّلطة على أساس أنّ الشاعر سلطةٌ فوق كلّ سلطة، فهو ضمير الأمّة والبوصلة الدقيقة الحسّاسة التي تشير إلى حقيقة الاتّجاهات...ولا قانون يحكمه إلاّ ما يحكم حركة مؤشّر البوصلة من قوانين. وهو يدرك أنّ هذا الفهم لا وجود له عند السلطة وعند معظم الشعراء، وأنّه يندرج ضمن أقلّيّة تدفع ثمن هذا الفهم...»[2]. وقد تصدّرت أشعار أحمد مطر المشهد السياسيّ العربيّ –منذ ثمانينات القرن العشرين– ولا زالت، «وانتشرت بين الجماهير...حيث بدا واضحًا أنّ الشاعر [أحمد مطر] يمتلك مميّزات خاصّة، جعلتْ منه صوتًا شعريًّا بارزًا، فهو يكتب القصيدة القصيرة، القائمة على المفارقة الساخرة...وكأنّه يسلك من خلال ذلك مسلكًا شعريًّا له دلالاتُه في عالم الشعر الحرّ المعاصر، الذي يطغى عليه النّكوص إلى الغموض والإبحار في محيطات الرّمز»[3].

وقد بدأ توظيف (الرمز الشعريّ المعاصر) –منذ خمسينات القرن العشرين– على يدي الشاعر العراقيّ بدر شاكر السيّاب (1926–1964)، و(جماعةُ شعر) وعلى رأسهم علي أحمد سعيد إسبر (أدونيس).

2–1–الرّمز لغةً: جاء في (لسان العرب): الرمز تصويتٌ خفيٌّ باللسان كالهمس. ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت. إنّما هو إشارة بالشفتين. وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم. والرّمزُ في اللغة كلّ ما أشرت إليه ممّا يبان بلفظ بأيّ شيء أشرتَ إليه بيد أو بعين. ورمَز يرمُز ويرمِز رمزًا. وفي القرآن في قصّة زكريّا عليه السلام: ﴿[آيتُك] أن لا تكلّم الناس ثلاثة أيّام إلاّ رمزًا﴾[آل عمران: من الآية41][4].

وبناء عليه فالرمز «نموذجه الأوّل هو الكلمة اللغويّة، وهذا النوع تخلو العلاقة فيه –بين الدال والمدلول– من أيّ رابط فعليّ خارجيّ، فإذا قلنا إنّ التجاور الفعليّ القائم بين الأصبع والسيّارة –عند الإشارة إليها– يمثّل العلاقة الإشاريّة، وصورة السيّارة –في الدعايات الإعلانيّة القائمة على التشابه الواقعيّ– تمثّل العلاقة الأيقونيّة، فإنّه لا

يوجد في الرمز تقارب فعليّ أو مباشر بين كلمة (سيّارة) وهذا الشيء الموجود في الشارع، [إذ] إنّ العلاقة –في الرمز– بين طرفي العلاقة اعتباطيّة تتمّ بالصدفة وليست ناتجة عن علاقة سببيّة ((وإن كان لها أن تكتسب بعد ذلك بأثر رجعيّ طبقا لكلّ ثقافة طابعا سببيّا ملتحما، فإنّها في البداية لم تكن بهذا القدْر من الارتباط العقليّ))...فنظام المرور مثلا تترجَم أشكالُه إلى كلمات...تعني ممنوع [أو مسموح أو تنبيه أو تحذير]»[5].

2–2–الرمز اصطلاحا: لقد تعرّض مصطلح الرمز –عبر تاريخه الطويل– إلى تصوّرات كثيرة ومختلفة، وهذا راجع لاختلاف زوايا النظر إليه بين الأدباء والنقّاد والفلاسفة من القدماء ومن المحدثين.

2–2–1–الرمز في الفكر القديم: إنّ (الرمز) من حيث توظيفُه قديمٌ قدم الإنسان، فقد عُرف منذ القديم تطبيقا ثمّ تنظيرا. و(الرمز) كغيره من المصطلحات قد تعدّدت مفاهيمُه واختلفت مناهج الباحثين وآراء الدارسين في تحديد ماهيته. ويتمظهر (الرمز) كمصطلح في علوم ونظريّات مختلفة، كالمنطق والرياضيات، والدلالة والإشارة، وفي الإلهيّات (علم اللاهوت)، وفي الفنون الجميلة وفي الشعر[6]. و(الرمز) يستقي من مجالات مختلفة وميادين متعدّدة أهمّها الدين واللغة والتاريخ والأسطورة والمجتمع والسياسة. والأصل –في الرمز– هو اللغة ذاتها، فقد رأى الفيلسوف والناقد اليونانيّ أرسطو (384–322ق.م) أنّ الكلمات المنطوقة رموز لمعاني الأشياء، ورموز لحالات النفس. والكلمات المكتوبة المخطوطة هي رموز للكلمات المنطوقة. وقد قسّم (أرسطو) الرمز إلى ثلاثة أقسام:

–الرمز النظريّ أو المنطقيّ (Theorical Symbol): وهو الذي يتّجه بواسطة العلاقات الرمزيّة إلى المعرفة.

–الرمز العمليّ (Pratical Symbol): وهو الذي يعني الفعل (=السلوك).

–الرمز الجماليّ (Poetical / Aesthetic Symbol): وهو الذي يعني حالة باطنيّة معقّدة من أحوال النفس، وموقفا عاطفيّا أو وجدانيّا[7].

2–2–2–الرمز عند البلاغيّين العرب: تناول بعض علماء البلاغة العربيّة مصطلح (الرمز)، وشرحوه –في مؤلّفاتهم– بحسب الأصل اللغويّ ثمّ بحسب استعمال الأدباء له في إبداعاتهم.

قال إسحاق بن وهب الكاتب (ت335هـ): «...وأمّا الرمز فهو ما أُخفي من الكلام...وإنّما يستعمل المتكلّم الرمز في كلامه فيما يريد طيّه عن [بعض] الناس...والإفضاء به إلى بعضهم...»[8].

وقد عدّ ابن رشيق القيروانيّ (ت463هـ) الرمز نوعًا من أنواع الإشارة[9]، ووافقه بعض البلاغيّين في ذلك. قال عبد القاهر الجرجانيّ (ت471هـ): «...كذلك إثباتك الصفة للشيء تثبتها له إذا لم تُلقه إلى السامع صريحا –وجئت إليه من جانب التعريض والكناية والرمز والإشارة– كان له من الفضل والمزيّة ومن الحسن والرونق ما لا يقلّ قليلُه ولا يُجهل موضع الفضيلة فيه»[10].

ورأى السكّاكيّ (ت626هـ) «تنوّع الكناية إلى: تعريض، وتلويح، ورمز، وإيماء، وإشارة»[11]. وقال عن بعض الكنايات: «...وإن كانت ذات مسافة غريبة مع نوع من الخفاء كنحو "عريض القفا" و"عريض الوسادة" كان إطلاق اسم الرمز عليها مناسبا، لأنّ الرمز هو: أن تشير إلى قريب منك على سبيل الخفية»[12].

وعدّ ابن الأثير (ت637هـ) الرمز أعمق من الكناية فقال: «...فما وقع من هذا الباب لقصد سمّي كناية أو تعريضا إذا قارب الظهور. وأمّا إذا أوغل في خفائه سمّي لغزا أو رمزا»[13].

ويتجلّى (الرمز) –عند الأدباء– في أن يكون القليل من اللفظ مشتملا على معانيَ كثيرة بإيحاء إليها أو لمحة تدلّ عليها[14]. أو هو اختصار وتلويح يعرف معناه مجملا من ظاهر لفظه.

2–2–3–الرمز عند البلاغيّين المحدثين: الرمز مصطلح مشترك بين الأدب والنقد والبلاغة. ويتجلّى «في استعمال لفظة معيّنة لها معانيها المحدّدة المعروفة والاصطلاحيّة ثمّ الانتقال من خلال هذا المعنى الأوّل إلى معنى أو إلى معان جديدة. والفرق في هذا الانتقال بين الرمز والاستعارة أو المجاز (المرسل والعقليّ) هو أنّ الانتقال في الرمز لا يتمّ نتيجة للمشابهة بين المعنى الأوّل والمعنى الثاني وليس للمجاورة بينهما وإنّما لعلاقة تدرك بالعقل وهي (التراسل = Correspondance)»[15]، فحدّ الرمز أنّه «صورة كسائر الصور المجازيّة من حيث وجوبُ الانتقال من مدلول أوّل إلى مدلول ثان لا يستقيم المعنى المقصود توصيله دونه»[16]. وهو بهذا الوصف والتعريف يشبه الكناية. وفي المنظور البلاغيّ الحديث والمعاصر نجد «الرمز يغدو جنسا تنضوي تحته أنواع تعبيريّة عديدة، كالاستعارة والمجاز المرسل والكناية...وبذلك يتّسع الرمز...ويمنح النصّ قوّة وتماسكا وسعة [=توسّعا واتّساعا] في الدلالة...»[17].

وعموما «...فالرمز يستدعي جانبين: الأوّل حسّيّ والثاني معنويّ، وباندماجهما معا يحصل الرمز، إضافة إلى أنّ العلاقة القائمة بينهما تعتمد على التشابه في العلاقات الداخليّة بين طرفي الرمز كالنظام والانسجام والتناسب، ممّا يجعل النتيجة المتحقّقة تقوم على الإيحاء وليس على التقرير أو الوصف»[18].

وعلى هذا الأساس فإنّ (الرمز الأدبيّ) أساسه علاقة اندماجيّة بين مستوى الأشياء الحسّيّة الرامزة، ومستوى الحالات المعنويّة المرموز إليها فهو يعتمد الإيحاء والإثارة ويقوم على علاقات خاصّة ليست حسّيّة مباشرة، فيمكننا أن نعدّ العلاقة فيه ذاتيّة تتجلّى فيها الصلة بين الذات والأشياء، فهو بهذا يعدّ كلمة أو عبارة أو تعبيرا آخر يمتلك مركّبا من المعاني المترابطة، وهو كذلك تركيب لفظيّ يستلزم مستويين: مستوى الصورة الحسّيّة التي تأخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنويّة التي نرمز إليها بهذه الصورة الحسّيّة[19]. ولهذا رأى بعضهم أنّ الرمز «شيء حسّيّ يشير إلى شيء معنويّ لا يخضع للحواسّ، يقوم على وجود مشابهة بين هذين الشيئين تمثّلت لمخيّلة الرامز»[20]، أي أنّه في الاستعمال الغالب «يكون الرمز –بهذا المعنى– شيئا ملموسا يحلّ محلّ المجرّد. مثل: الرجل الهرم كرمز للشتاء...»[21]. وربّما يحدث العكس في خلاف العادة.

وقد رأى بعضهم أنّ الرمز هو «محاولة تقديم حقيقة مجرّدة أو شعور –أو فكرة غير مدركة بالحواسّ– في هيئة صور أو أشكال محسوسة»[22]. أي أنّ الرمز هو «شيء محسوس يختار للدلالة على إحدى صفاته المسيطرة»[23] أو أنّه «هو الذي يمثّل شيئا بمقتضى علاقة المشابهة»[24]. وبناء على الصفات الغالبة –على هذا الشيء أو ذاك– نجد الشاعر يستخدم الرمز قصد إيصال فكرته بطريقة غير مباشرة، فيصير الماء رمزا للصفاء والنقاء والطهارة في سياق، أو رمزا للّيونة والمرونة والانقياد في سياق ثان، أو رمزا للقوّة والتطهير والتدمير في سياق ثالث.

وقد تصدّى الناقد الرمزيّ الأمريكيّ وليام يورك تندال (1903–1981) William York Tindall لتعريف الرمز فرآه «تركيبا لفظيّا، أساسه الإيحاء عن طريق المشابهة بما لا يمكن تحديده بحيث تتخطّى عناصره اللفظيّة كلّ حدود التقرير، موحّدة بين أمشاج الشعور والفكر»[25].

ومن تعريفات الرمز الاصطلاحيّة المعاصرة أنّه «دليل لا تحكّميّ...بين مختلف مستوياته –وبين أجزائه كذلك– علاقة منتظمة. وهذ الوفاق الداخليّ أيضا يصير شكلا جديدا للدلالة هو الدلالة اللازمة: تحيا بالفنّ ولا ترجمة لها بأيّ لفظ كان»[26]. والرمز باصطلاح آخر هو «كلّ ما يحلّ محلّ شيء آخر في الدلالة عليه لا بطريق المطابقة التامّة، وإنّما بالإيحاء أو بوجود علاقة عَرضيّة أو متعارف عليها»[27].

2–3–الرمز المعاصر في الأدب والنقد (بين اللغة الشعريّة والصورة الشعريّة): يرى النقد الأدبيّ المعاصر أنّ «الخطاب الأدبيّ –عموما– خطاب رمزيّ في الاعتبار الأوّل، فهو رمزيّ في محصّلته النهائيّة ورمزيّ –أيضا– في حلقاته الجزئيّة الناميَة. أي أنّه جهد تعبيريّ يحتشد بالدلالات الرمزيّة التي تتفاوت –حيويّة وفرادة– من شاعر إلى آخر...و(الرمز الأدبيّ) ما هو إلاّ عبارة أو كلمة تعبّر عن شيء أو حدث»[28] أو هو شيء أو حدث «يعبّر – بدوره– عن شيء ما أو يشتمل على مدى من الدلالات تتجاوز حدود ذاتها»[29] أو هو شيء محسوس «يرتبط به –عادة– مغزى تجريديّ وانفعاليّ»[30].

إنّ العمل الفنّيّ بنية تركيبيّة متماسكة، ورؤية رمزيّة محكمة مليئة بمعنى ضمنيّ نُظِمت وفق رؤية المخيّلة. إنّها طاقة نفسيّة مؤثّرة، فالقصيدة كعمل فنّيّ تمنحنا معرفة أنفسنا وتتطلّب منّا أن نضع لها تفسيرنا الخاص. وهنا تكمن الإثارة التي يخلقها الرمز في العمل الأدبيّ، ليصير الرمز هو ما يمثّل الإنسان حيث يشكّل علامات متنوّعة ترتبط ارتباطًا عشوائيًّا بالشيء الذي تمثّله. و«اللغة الشعريّة لغة تنمو –باطّراد– لكي تكون بالغة الكثافة، حارّة ومتحرّكة...ومن أولى سمات اللغة الشعريّة المؤثّرة...فرادتُها، كونها لغة شاعر بعينه، تجسّد رؤياه وحلمه وذهوله، ولا تختلط بلغة شاعر آخر سواه»[31].

إنّ (اللغة الشعريّة) لغة إيحائيّة تهتمّ كثيرًا بالكلمات الثريّة ذات الدلالات المتنوّعة، لا لأنّها كلمات شعريّة بالأصالة، فليس في اللغة كلمات شعريّة وكلمات غير شعريّة. وإنّما الأمر نسبيّ، فقد تكتسب كلمةٌ ما صفة الشعريّة عند شاعر وتنتفي عنها الشعريّة عند شاعر آخر. وحتى عند الشاعر الواحد قد تتراوح الكلمة بين الشعريّة واللاشعريّة، فالأمر منوط بالتجربة والسياق. والسلوك المعروف في الشعر هو أنّ الشاعر ينزاح باللغة عن الاستخدام المعجميّ المباشر، وينحاز إلى الاستخدام المجازيّ اللامباشر عبر استخدام تقنيّات أسلوبيّة –في فنّ الشعر– تتعدّد وتتجدّد عبر العصور. ومن بين هذه التقنيات أسلوب (الرمز)، الذي كان ولا يزال وسيلة من وسائل التعبير التي وظّفها الشعراء لبلوغ الإتقان الفنّيّ والقدرة التوصيليّة والتأثيريّة. وذلك لما في أسلوب (الرمز) من تعميق للمعنى في الشعر، وهو مصدر للتأثير وتجديد الدهشة مع تجسيد جماليّات التشكيل الشعريّ.

وبناء عليه فـ«...عندما يستخدم الشاعر كلمات مثل "البحر، الريح، القمر، النجم..."، فإنّه يستخدم عندئذ كلمات ذات دلالة رمزيّة...مشتركة بين معظم الناس، ولكنّ استخدامه لها لن يكون له قوّة التأثير الشعريّ ما لم يحسن الشاعر استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة لهذا الرمز، وما لم يضف إلى ذلك أبعادا جديدة هي من كشفه الخاصّ، فالرمز الشعريّ مرتبط كلّ الارتباط بالتجربة الشعريّة التي يعانيها الشاعر، والتي تعطي الأشياء معنى خاصّا...وعند استخدام اللغة في الشعر استخداما رمزيّا لا تكون هناك كلمة هي أصلح من غيرها لكي تكون رمزا، إذ المعوّل في ذلك على استكشاف الشاعر للعلاقات الحيّة التي تربط الشيء بغيره من الأشياء...ومن هنا تبرز أمام الشاعر إمكانيّة عظيمة الدلالة، هي أنّه من حقّه دائما أن يستخدم أيّ موضوع أو موقف أو حادثة استخداما رمزيّا، وإن لم تكن قد استخدمت من قبلُ هذا الاستخدام»[32].

وإذا وظّف الرمز بشكل جماليّ منسجم واتّساق فكريّ دقيق مقنع، فإنّه يسهم في الارتقاء بشعريّة القصيدة وفي عمق دلالاتها وشدّة تأثيرها في المتلقّي. والرمز الجماليّ الفنّيّ منشؤه ومرجعه أحوال وجدانيّة نفسيّة وانطباعات ذاتيّة شخصيّة يسقطها الشاعر على الموضوع، بحيث يرى الشاعر العالم الخارجيّ وعالمه الداخليّ برؤية عقليّة معمّقة لا برؤية بصريّة مجرّدة.

وعلى هذا أساس هذه الرؤية فإنّ الرمز يمثّل أحد وجوه (الصورة الشعريّة)، فقد طرح الشعر المعاصر مسألة (الرمز الشعريّ) بوصفه بنية تُصبّ فيها عناصر القصيدة. وبهذا يكتسب (السياق) الذي يرد فيه الرمزُ أهمّيّة خاصّة، ويكون سببا في نجاحه أو إخفاقه، إذ «للرمز الشعريّ...بعدان أساسيّان هما التجربة الشعريّة الخاصّة والسياق الخاصّ، فالتجربة الشعريّة بما لها من خصوصيّة في كلّ عمل شعريّ هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلّيّ لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعوريّة، وذلك عندما يكون الرمز المستخدم قديما...ومهْما تكن الرموز التي يستخدمها الشاعر ضاربة بجذورها في التاريخ ومرتبطة –عبر هذا التاريخ– بالتجارب الأساسيّة النمطيّة (أي بوصفها رموزا حيّة على الدوام) فإنّها –حين يستخدمها الشاعر المعاصر– لا بدّ أن تكون مرتبطة بالحاضر، بالتجربة الحاليّة، وأن تكون قوّتها التعبيريّة نابعة منها، فالقيمة كامنة في لحظة التجربة ذاتها، وليست راجعة لا إلى صفة الديمومة التي لهذه الرموز ولا إلى قدمها»[33].

وقد يتفاوت الرمز الواحد (باللفظ نفسه) و«يختلف –نوعا من الاختلاف– من سياق إلى آخر، لأنّ الرمز من حيث هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم في الشعر هو أشدّ حساسية –بالنسبة للسياق الذي يرد فيه– من أيّ نوع من أنواع الصورة أو الكلمة، فالقوّة في أيّ استخدام خاصّ للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق. وينبغي أن ندرك –بوضوح– أنّ استخدام الرمز في السياق الشعريّ يضفي عليه طابعا شعريّا، بمعنى أنّه يكون أداة لنقل المشاعر المصاحبة للموقف وتحديد أبعاده النفسيّة. و[لهذا] ينبغي تفهّم الرمز في السياق الشعريّ، أي في ضوء العمليّة الشعوريّة التي تتّخذ الرمز أداة وواجهة لها [في هذه القصيدة أو تلك]»[34].

إنّ الشعر المعاصر (الشعر الحرّ وشعر التفعيلة) حافل بالإيحاء عن طريق الصورة والرمز، فالرمز يعدّ وجها من وجوه التعبير بالصورة، وفي كثير من الأحيان تتكوّن الصورة بالرمز (الصورة الرمزيّة). والرمز طاقة مشحونة بالدّلالات والإيحاءات المتتاليَة، التي تستغرق القصيدة بأكملها. و«الرمز الشخصيّ هو ذلك الرمز الذي يبتكره الشاعر ابتكارا محضا أو يقتلعه من...منبته الأساس ليفرغه –جزئيّا أو كلّيّا– من شحنته الرمزيّة الأولى ثمّ يملؤه بدلالة شخصيّة أو مغزى ذاتيّ مستمدّ من تجربته الخاصّة. وفي كلتا الحالتين يصبح الرمز ذا نكهة شخصيّة، ويغدو مفتاحا مهمّا يساعد على فهم تجربة الشّاعر...وهذا الرمز قد يكون جزئيّا يستعمل في عمل محدود أو يكون مركزيّا...يستعمله الشّاعر في عمل كبير له، أو يعاود استثمار طاقته الرمزيّة في أعمال متعدّدة...[وقد] وجد الشاعر العربيّ –إذن– أنّ عليه أن يتجاوز الرموز الجاهزة، أو –على الأقلّ– أن يعيد شحنها بما يجعلها أكثر صلة به، وبتوتّرات عصره وضغوطه وطيشه، ذلك لأنّ الرمز الشخصيّ لا العامّ...هو ما يثري حداثة الشعر وحداثة الرؤيا على حدّ سواء»[35].

3–الرمزيّة مذهبا: إنّ اتّجاه بعض الأدباء في إبداعاتهم وذهابهم إلى استخدام مجال معيّن هو ما اصطلح عليه النقّاد بمصطلح (المذهب الأدبيّ)، فقد اتّخذ الأدباء –والشعراء بوجه خاصّ– من الرمز وسيلة للتعبير، حيث نجد جلّ قصائدهم تقوم عليه شأنُه شأنُ الأسطورة التي تعبّر عن شعور جماعيّ، فعند استدعائها يؤدّي إلى حضور دلالاتها الرمزيّة الموحيَة عن فكر جماعيّ (إنسانيّ)، وهذا ما جعل الرموز «تأخذ أشكالا متعدّدة من حيث إيحاؤها وتعبيرُها، فمنها ما يطول إلى أن يأخذ بعدًا كاملاً من أبعاد الرؤية الشعريّة، ومنها ما يقتصر على رؤية قصيرة المدى في الإيحاء والتعبير...»[36].

ومن منظور الرمزيّين يبدو الرمز «حاسّة منفردة بصفات تشفّ عن صفات الحواس الأخرى لا يتميّز منها أو تحلّ محلّ ما يمثّلها. هي ببساطة حاسّة إدراك الرمز»[37]، والذي يتميّز على حدّ قول الشاعر والناقد الإنغليزيّ ساموبل تايلور كولريدج (1772–1834) Samuel Taylor Coleridge بـ«شفانية الخاص (النوعيّ) في الفرد أو شفانية العام (الجنس) في الخاص...»[38]. وعلى هذا فالرمز حين لا ينقلنا بعيدا عن حدود القصيدة ونصّها المباشر لا يمكن الادّعاء بأنّه رمز، فالرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمّل شيئا آخر وراء النصّ، فالرمز هو –قبل كلّ شيء– معنى خفيّ وإيحاء. إنّه ما يتيح للوعي أن يستشفّ عالما لا حدود له. والرمز الشعريّ في أيّ عمل شعريّ جيّدٍ كامنٌ في التفاعل بين الرامز والمرموز إليه، ممّا يمكّننا من محاولة استنطاق دلالاته الداخليّة[39].

وقد رأى بعض النقّاد أنّ «الرمزيّة هي في بعض نواحيها امتداد للرومنسيّة (الألمانيّة بوجه خاصّ والفرنسيّة أيضا)»[40]، وما ذلك إلاّ لأنّ «الرمزيّة...اتّجاه فنّيّ يغلب عليه سيطرة (الخيال) على كلّ ما عداه سيطرة تجعل الرمز دلالة أوّليّة على ألوان المعاني العقليّة والمشاعر العاطفيّة بحيث ينبري الشاعر –أو الفنّان– إلى ترجمة أفكاره ومشاعره إلى إشارات تعبّر عن المعاني والعواطف بالصورة الرامزة فقط، وهي التي [تصير] وكأنّها وحدها لغة التعبير، وكأنّما العقل والشعور أضحيا يعملان في خدمة الرمز وتكثيفه...»[41].

و في مقال عن مسرحيّة هاملت (HAMLET) للمسرحيّ الإنغليزيّ وليام شكسبير (1564–1616) William Shakespeare قال الشاعر والناقد الأمريكيّ الإنغليزيّ توماس ستيرنز إليوت (1888–1965) Thomas Stearns Eliot: الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة –في شكل فنّيّ– هي إيجاد (معادل موضوعيّ) أي مجموعة من الأشياء أو المواقف أو سلسلة من الأحداث تكون –في النهاية– هي التركيبة المعادلة لهذه العاطفة أو هي تركيبة هذه العاطفة على وجه الخصوص. ومن قبل إليوت بثلاثين سنة قال الشاعر والناقد الفرنسيّ ستيفان مالارمي (1842–1898) Stéphane Mallarmé قولا مشابها لذلك في سنة 1891م، حيث عرّف (الرمزيّة) بأنّها فنّ إثارة موضوع ما شيئا فشيئا حتّى نكشف عن حالة مزاجيّة معيّنة، أو هي فنّ اختيار موضوع ما ثمّ نستخرج منه مقابلا عاطفيّا[42]. أي (المعادل الموضوعيّ).

وهناك من يرى أنّ «الرمزيّة –في أضيق معانيها– تدلّ على المجموعة الفرنسيّة التي دعت نفسها رمزيّة عام 1886م. وكانت النظريّة عند هؤلاء الشعراء في بداياتها، فقد أرادوا أن يبتعد الشعر عن الخطابيّة ...وأرادوا للكلمات ألاّ تقول فقط بل أن توحيَ، وأرادوا استعمال الكنايات و...الرموز لا كمحسّنات بديعيّة بل كأسس تنتظم حولها قصائدهم...و...الرمزيّة من منظور أوسع...تلك الحركة الفرنسيّة العريضة التي تبدأ ب(نرفال) و)بودلير) وتنتهي ب(كلوديل) و(فاليري)...وبوسعنا أن نصف الرمزيّة وصفا أكثر تجسيدا فنقول مثلا: إنّ الصورة في الشعر الرمزيّ تصبح شيئا، والعلاقة بين الناقل والمنقول في الكناية تنعكس. و...أنّ ما يقال ينفصل عن الموقف، أي أنّ الشاعر يقلّل من أهمّيّة المكان والزمان ومن التاريخ والمجتمع...»[43].

وأركان المذهب الرمزيّ –في الأدب– أربعة شعراء فرنسيّين عاشوا في القرن التاسع عشر (ق19م):[44]

شارل بودلير (1821–1867) Charles Beaudelaire.

بول فرلين (1844–1896) Paul Verlaine.

آرتور رامبو (1854–1891) Arthur Rimbaud.

ستيفان مالارمي (1842–1898) Stéphane Mallarmé .

إنّ الرمزيّة –بصورة عامّة– مذهب أو اتّجاه أو «لون من الشعر يبتعد عن كلّ ما هو واضح سطحيّ مألوف، وينفر من قيود المنطق وتحديداته في التعبير والتصوير، ويتطلّب المتخيّل –في أكثر الأحيان– فيحمل القارئ على الولوج إلى جوهر القصيدة عن طريق الوهم والخيال»[45]. وقد عرفت كلّ الآداب العالميّة (الرمزيّة العامّة)، وهي شائعة في الأدب العربيّ على اختلاف عصوره. أمّا (الرمزيّة الأدبيّة) فلم تشتهر إلاّ عند عدد قليل من الأدباء الغربيّين الذين اعتمدوا على القصّة الأسطوريّة والمجاز والاستعارة. كما أنّ مذهبهم الرمزيّ كان ردّة فعل على المذاهب الأدبيّة السابقة التي نزعت إلى إصابة المعنى وتدقيقه، وبالأخصّ على (المذهب الواقعيّ) الذي نزع أدباؤه إلى الواقع وربّما أغرقوا فيه، فثار بعض الأدباء وهربوا من الواقع ونزعوا بشعرهم نحو الحلم والأسطورة والدين والفلسفة.

إنّ الشعر العربيّ الحديث لم يولد رمزيّا بالمعنى المذهبيّ للرمزيّة، ومع عدم نفي وجود بعض المحاولات الرمزيّة –في الشعر العربيّ المعاصر– يتبيّن لنا أنّ هذا الشعر قد ولد رومنسيّا ثمّ لحق به الرمز بعد فترة.

4–وظيفة الرّمز: لقد اتّخذ الناس الرمز –منذ القديم– «ليبرزوا قيمة الفكرة بواسطة الاستعارة الحسّيّة، أو ليخفوها كما هو الشأن عند الصوفيّة. ومن غايته كذلك تزيينُ الفكرة وتجنّب الاعتراف الشخصيّ. ولذلك...يُظهر المؤلّف تجربته الشخصيّة في قالب موضوعيّ [=معادل موضوعيّ] سواء أكان البطل حكاية أم بطلا شبيها به. ويتركّب الرمز عندما يتّخذ الشاعر المظهر الواقعيّ رمزا إلى فكرة تختفي فيه أو يبحث في المحسوس عن استعارة تبرز فكرة سابقة لوجود المحسوس...»[46].

ولعلّ من غايات الشعراء الرمزيّين «أن يقحموا في الشعر أفكارا واسعة النطاق تعبّر عن أعمق ما يكمن في النفس الإنسانيّة وفي اللاوعي الباطنيّ، وأن يترجموا ترجمة إيحائيّة فنّيّة تلك الاهتزازات التي تثور في أعماق الكائن عند احتكاكه بمظاهر الوجود وإحساساته. ومن غايات الشاعر الرمزيّ أيضا أن يبدع فنًّا صرفا ينجذب إليه حدس المتذوّق فيتسرّبَ إلى أعماقه...»[47].

إنّ الرمز نوع من أنواع (الانزياح الدلاليّ)، الذي ينزاح فيه الدال عن مدلولاته الأصليّة المألوفة، فالمبدع يقلب الكلمات لتصير وظيفتُها الإيحاء والتلميح بدل المباشرة والتصريح. ولكنّها مرهونة في سياق تعريف الرمز بأنّه اللّفظة التي يشحنها الشاعر بطاقات إيحائيّة ذات دلالات متعدّدة، تختلف من شاعر لآخر، لتحقّق أغراضا متنوّعة من خلال وجودها في القصيدة وتوظيف الشاعر لها، وتتميّز بالإيحاء المحدِث للغموض الذي يفجّر تأويلات المتلقّي بسبب ذلك الغموض في الصورة الشعريّة للنص، حيث تفتح آفاقًا رحبة أمام القارئ الذي يعدّ منتجًا لدلالات أو مولّدا لمعاني جديدة. وبناءً على هذا التصوّر نقول إنّ الرمز تقنية أسلوبيّة من بين التقنيات التي يستخدمها الشاعر –خاصّة– لتجسيد (الوظيفة الإيحائيّة) التي تنزع إلى الانطلاق واللاتحديد. وبه يحقّق أغراضًا متنوّعة من خلال إيجاد الشاعر له ثمّ توظيفه في قصيدته، ممّا يجعله يحقّق الوظيفة الجماليّة في الشعر.

و«يمكن للرمز أن يقدّم للقصيدة عونا أساسيّا للتعبير عن موضوعها، إذ...يمتلك طاقة هائلة لخدمة الفكرة أو الموضوع الشعريّ. إنّ الفكرة التي يعبّر عنها بطريقة مباشرة تكون صعبة، فاترة، مطوّلة، أو راكدة. أمّا حين تستخدم الرموز في التعبير عنها فيمكن أن تصير جليّة، حيويّة، موجزة، ومؤثّرة وجدانيّا»[48]. كما أنّ «[الرمز] يعطي أثره خلال وجوده في لحمة فنّيّة متراكبة يكون هو أحد عناصرها... والرمز أداة قابلة للامتداد والتقلّص، فمن الممكن أن يمتدّ الرمز في النصّ كلّه»[49]، أو يتقلّص في حدود جزء من النصّ، وينكمش إلى حدود موضعيّة ضيّقة يؤدّي دورا محدودا في ذلك المكان[50]. وإن كانت «شخصيّة الشاعر وعاطفته تبقى حاضرة حتّى لو امتدّ الرمز من بداية النصّ حتّى نهايته»[51].

والرمز يستعمله الشاعر لغاية أن يمتع حاسّته الفنّيّة، ويعبّر –في الوقت نفسه– عن تجاربه الروحيّة الخالصة[52]. وباعتبار الفنّ شكلاً رمزيًّا للمعرفة فهو يحمل تعبيرًا حيًّا، ويعلمنا بحقيقة ذاتيّة، فهو بذلك يستقلّ

كعالم قائم بذاته ترتقي فيه الكلمة إلى مصافّ الرؤية والخلق. من هنا اقترن الرمز بالحقيقة والأسطورة، بالطريقة والرؤية، ذلك أنّ النشاط الفنّيّ هو التعبير عن رغبة. رغبة لم تتحقّق في عالم الواقع فانصرفت إلى عالم الخيال والرمز. لذا فالرغبة تحيا ضمن الأثر، ويصير لها صلةٌ مباشرة بالواقع ويصير للأثر قيمتُه الهامّة، فالقصيدة بنية لغويّة. واللغة رمز يستوعب الاتّجاهين الذاتيّ والموضوعيّ.

وقد باح الشاعر بدر شاكر السيّاب بأسباب توظيفه للرمز فقال: «لعلّي أوّل شاعر عربيّ معاصر بدأ باستعمال الأساطير يتّخذ منها رموزا. كان الدافع السياسيّ أوّل ما دفعني إلى ذلك، فحين أردت مقاومة الحكم الملكيّ السعيديّ بالشعر اتّخذت تلك من الأساطير –التي ما كان زبانية (نوري السعيد) ليفهموها– ستارا لأغراض تلك، كما أنّي استعملتها للغرض ذاته في عهد (قاسم)...»[53]، فالرمز هو أحد أساليب اللغة وتقنيّة من تقنيّات التعبير الشعريّ التي تشبه (اللغز). يستخدمه الأديب للتعبير عن حقائقَ ومعانيَ لا يستطيع بالتعبير المباشر أن يعبّر عنها، أو لدافع خوف نفسيّ، واحترام عرف اجتماعيّ، وتجنّب استبداد سياسيّ.

وقد أفرط بعض شعراء الحداثة العرب في استخدام الرمز، فنجد الشاعر العربيّ يستخدم الرمز لمعرفة حقائق ومعاني لا يستطيع التعبير المباشر أن يلحق بها، فالشاعر بإمكانه أن يكمل عجْز اللغة وهذا عن طريق الإحاطة بتجربته، وحتّى يُكسب قصيدته الشعريّة السموّ الفنّيّ، ويبتعد بها عن السطحيّة، ولذا نجد الرمز هو أحد أساليب اللغة في التعبير الشعريّ شرط أن لا يتحوّل إلى لغز، بل يجب أن يظلّ الرمز على شفافيّة تنمّ عمّا خلفه أو توحي بمضمونه[54].

ومن خلال قصيدته (غزل بوليسيّ) سنرى كيفيّة تجلّي (الرمز) وطريقة توظيفه عند (أحمد مطر).

5–مقاربة تطبيقيّة لقصيدة (غزل بوليسيّ)[55] للشاعر أحمد مطر:

5–1–أسلوب قصيدة (غزل بوليسيّ): تعدّ قصيدة (غزل بوليسيّ) للشاعر العراقيّ أحمد مطر من قصائد الشعر الحرّ شكلاً (شعر التفعيلة)، السياسيّة غرضًا، والحواريّة أسلوبًا، فهي قصيدة مبنيّة على أسلوب (الحوار) الذي صار ضرورة فنّيّة في النصّ الأدبيّ، ومُهمًّا في الشعر الحرّ مثلما هو لا غنى عنه في المسرح، ونعني (الحوار الفنّيّ)، الذي يُلقي المزيد من الأضواء على طبائع الشخصيّات ودوافعها، ويستطيع الكاتب أن يرخي لمخيّلته العنان في كتابة حوار منظّم ساحر أو مؤثّر أو متدفّق حيويّة[56].

وقد تعدّدت أنماط الحوار وتداخلت مثلما تداخلت الأجناس الفنّيّة، كالأدب مع المسرح، والشعر مع النثر. وقد مزج أحمد مطر في شعره بين عدّة أنماط كتابيّة (أجناس أدبيّة) فحدث تداخل بين القصّة والمسرحيّة في أسلوب يمزج بين السرد والحوار، حيث يتجلّى الحوار عنده في قصائد كثيرة، معتمدا مبدأً مفاده أنّ «كلّ نصّ شعريّ هو حكاية»[57] أي حكاية تحكي قصّة الشاعر أو (رسالة تحكي صيرورة ذات)، و«إذا ما صحّت هذه المصادرة على كلّ أنواع الشعر فإنّها تصير غير مدافَعة في الشعر التاريخيّ الذي لا يقتصر على حكاية ما جرى لشاعر وإنّما يتعدّى ذلك إلى استعراض تاريخ أقوام متعدّدين...إذ قد أصبح من البديهيّات لدى دارسي الأجناس

الأدبيّة ونماذج الخطاب أنْ ليس هناك جنس أدبيّ نقيّ... والدراسة التطبيقيّة تبيّن أنّ الترابط بالمجاورة مكوّن أساسيّ لصياغة الشعر...القائم على السّرد...»[58].

لقد اعتمد أحمد مطر أسلوب (الحوار) انسجامًا مع إطار شعريّ عامّ يتوازى مع اقتراب القصيدة الحديثة في كثير من الأحيان من النزعة التمثيليّة المسرحيّة، التي أتاحت للقصيدة قدرة على الاستنباط النفسيّ والحوار الداخليّ، وهيّأت لها الانزياح من جوّ الغنائيّة والخطابيّة إلى حقل الحكاية المسرحيّة، واستخدام حبكات قصصيّة توظّف كإطار لأفكار الشاعر وعواطفه. وانسجاما مع إطار شعريّ خاصّ يتوازى مع أسلوب الحوارات الصحفيّة، فقد اشتغل أحمد مطر كصحفيّ –في جريدة "القبس" الكويتيّة– مع الرسّام الفلسطينيّ الساخر ناجي العليّ (1937–1987). ومن هنا «كانت القصيدة الحواريّة...قادرة على إبراز المغزى...فخلصت من الإفاضة الزائدة في المعنى، وتمكّنت من إحداث إيقاع إضافيّ يشبه الغناء المنطلق والتنوّعات (السّمفونيّة) مع قدرة –في الوقت نفسه– على ترابط نسيج القصيدة»[59].

والشاعر أحمد مطر يستخدم –في بعض لافتاته الشعريّة– أسلوبًا حواريًّا خالصًا، بحيث نجده يسأل ويجيب. وأحيانًا يستخدم الحوار بعد الاستغراق في الوصف والتصوير لتهيئة السامع وتشويقه واستحضار الأشياء أمامه، كما نجده يوظّف الحوار لتوثيق الأحداث وتحقيق التّأثير المباشر والتّفاعل المستمرّ مع المتلقّي. هذا من ناحيَة الحوار العاديّ (DIALOGUE)، وإن كان الشاعر أحمد مطر هو الذي يصنعه خدمة لأفكاره. وقد «يلجأ إلى الحوار الداخليّ...حيث يدير حوارًا ذاتيًّا ينشأ عن صراع حول قضيّة بعينها تستثير فكره، من ذلك صراعُه الفكريّ ما بين جدوى الشعر وعدم جدواه»[60] أو على الأقلّ يعالجُ نظرة الناس إلى الشعر ووظيفته كسلاح في مواجهة الظا لم أيًّا كان أخًا أو حاكمًا أو محتلاً. وهو في كلّ ذلك يَعجب لوضع المواطن العربيّ المظلوم، لماذا لا يشعر؟ (لا يقول شعرًا؟): ألأنّه لا يشعر؟

وقد أفاد أحمد مطر من عمله كصحفيّ –في جريدة (القبس) الكويتيّة– فكانت المناجاة (MONOLOGUE) حوارًا ذاتيًّا بين أحمد مطر الصحفيّ وأحمد مطر الشاعر، مبيّنًا فلسفته في الحياة وكاشفًا عن نظرته وتصوّره للشعر كما في قصيدته (حوارٌ على باب المنفى)[61].

5–2–أسلوب الرمز في قصيدة (غزل بوليسيّ): «إنّ لكلّ أدب طبيعتَه الخاصّة، ولكلّ لغة شعريّتُها التي تحقّق لها الاختلاف والتمايز عن سواها. كذلك فإنّ لكلّ شعر ثراءَه الجماليّ والتكوينيّ والإيقاعيّ الخاصّ. و...لكلّ شاعر موقفُه المتميّز من تراثه القوميّ»[62].

وقد تمرّدت تجربة الشعر المعاصر على أشكال التراث العربيّ القديم وقوالبه، فنجد علاقة الشاعر المعاصر بهذا التراث هي علاقة استيعاب وتفهّم وإدراك واع للمعنى الإنساني والتاريخيّ للموروث العربيّ من قرآن كريم ومرويّات شعبيّة وتاريخيّة وشخصيّات إنسانيّة وأساطير يونانيّة وفلسفة إسلاميّة ومذاهب دينيّة وصوفيّة وأساطير صينيّة وهنديّة[63]، ففي هذا النوع من الشعر نجد العمليّة ليست اقتباسا بل هي تفجير لطاقات كامنة في التراث القديم –

مثل شخصيّة السندباد وأيّوب- اهتمّ بها معظم شعراء التفعيلة فصارت رموزا لهم، وكذلك في شخصيّات التراث الشعبيّ والأدبيّ مثل عنترة والمتنبّي والمعرّي والحلاّج والرازي، نجد أنّ الشاعر المعاصر اعتبرها معالم نفسيّة لموقف شعوريّ في قصيدته، فشاعر التفعيلة يفتح نفسه للتراث الإنسانيّ كلّه قديمه ووسيطه وحديثه وشرقيّة وغربيّة دون مفاضلة أو تمييز وإن عرض نفسه للتّهم وخاصّة من ناحيَة الدين في بعض الأحيان[64].

إنّ دور المبدع ووظيفته أن يُكسب الرموز حياة أخرى عبر سياقات أخرى جديدة عندما يمدّنا بالذاكرة البيئيّة والجماعيّة التي تنحدر منها، وعندما يفرز رؤيته بالحلم ويعلي الواقع ليحيل مفرداته إلى وحدات من الرموز الجديدة، التي تشكّل الفعل المحرّك لكلّ إبداع. لذا لا بدّ من وعي النفس والوجود، فارتبط الشعرُ بهذا الوعي عبر مراحل فكريّة واجتماعيّة أرقى.

وبما أنّ الحقيقة المجرّدة قاصرة عن التعبير بصورة كافيَة عن المشاعر والتجارب يضطرّ الشاعر -في بعض الأحيان- لاستخدام (الرمز) أو توظيفه من أجل الإيحاء بأعمق الدلالات لمعنى معيّن، فالرمز تلميح إلى الأشياء، يمنح القصيدة أعماقًا تستثير الفكر وتفسح آماد الخيال. وقد لجأ الشاعر أحمد مطر إلى (الرمز اللغويّ) محاولا من خلاله أن يصل بالمتلقّي إلى أعماق المعنى الذي كثيرا ما يصطدم به واضحًا جليّا في نهاية القصيدة، ولا يصعب على المتلقّي فهمُ هذا الرمز، «فليس هو أكثر من نُصب ماثل أمامنا، ومغلّف بقشرة شفّافة جدّا، في إمكاننا أن ندعوها (القشرة الرمزيّة) التي غلّفت قصائده، والتي لنا أن نستغني عنها أو نزيلها ساعة نشاء، فالتّرميز هنا ليس أحجية أو ما يقرب ذلك، وإنّما هو طلاء وحسب...»[65]. وتتعمّق تقنيّة الرمز -في لافتات أحمد مطر الشعريّة- من حيث دلالتُه، لأنّ «الرمز يفترض علاقة مسبّبَةً بين الدال والمدلول، عرفت عبر تاريخ الإنسان العام أو الخاص عند جنس مّا (كالعرب) أو الأخصّ عند ذات مّا (كالشعراء)، كأن نقول: "إنّ الماء رمز الصفاء والتجدّد والحياة»[66]. وقد استطاع أحمد مطر صناعة رموزه الشعريّة بطريقته التعبيريّة الخاصّة، فبعضها يمتدّ عبر عديد من القصائد.

والشاعر (أحمد مطر) يستخدم الرمز من أجل الإيحاء بأعمق الدلالات، وقد لجأ -في شعره السياسيّ- إلى استخدام رموز لا يصعب على المتلقّي إدراكُها. ومن أمثلة ذلك: الدبّ (روسيا)، النسر (الولايات المتّحدة)، فرخ النسر أو اللقيطة أو خيبر (إسرائيل). أمّا الحاكم العربيّ فمعجمُه الرّمزيّ -عند أحمد مطر- أكثر ثراءً من غيره: (اللاّت، عبد الذّات، الأصنام، أبو لهب، الفيل، الحمار، الفهد، الأسد، إبليس، فرعون، وغيرها...). و«الشاعر يحقّق بالرمز المتعةَ الفنّيّة التي تهدف إلى خلق الوعي من خلال الأداء الجماليّ المتميّز، وهو يثري شعره بالرمز من خلال إضفاء التشخيص على الكائنات غير العاقلة»[67]، إذ «الرمز الشعريّ...معادل موضوعيّ لمصطلح لاعقلانيّة العبارة الشعريّة في الشعر المعاصر»[68]. ويبقى (الرّمز) في عالم الشعر عاملا مساعدا في البنية الجماليّة للنصّ الشعريّ وفي البنية الدلاليّة.

إنّ أحمد مطر شاعر مبدع لرموز شعريّة حديثة، كما هو حال شعراء معاصرين آخرين حيث اكتست رموزه طابعا فنّيّا خاصّا به، «ففي كثير من قصائده لا يحدّد معنى الرموز بل يدع القارىء يكتشفها عن طريق خلق حياة جديدة لها، فتَحوُّل الرمزيّة في شعره أدخل عقيدة جماليّة تحتمل التحقيق الرمزيّ بحلم فنّيّ من أفكاره»[69]. كما أنّه أكسب رموزه مغزى عميقا للنضال، ومحاولة لانعتاقه من قيود الواقع بالثورة على الظلم وعلى الحكّام. وبعض هذه الرموز مستوحاة من التراث, فنجد أنّه من توظيفه لبعض الشخصيّات المظلومة –كالحسين مثلاً– يهدف منه إلى إبراز هذه الشخصيّة المظلومة والطيّبة كمعادل موضوعيّ للشعوب العربيّة المظلومة. وكذا لأجل محاربة الحاكم الظالم بلغة يفهمها فيختار له كمعادل موضوعيّ شخصيّة (يزيد).

لقد صاغ الشاعر قصيدته (غزل بوليسيّ) في شكل تحقيق أمنيّ بين مخبر أمنيّ وشاعر سياسيّ ناقد ناقم على أوضاع الوطن العربيّ حكّامًا ومحكومين. وهو «في سنّ الرابعة عشر في أوائل السبعينات [1970م] بدأ يكتب الشعر، ولم تخرج قصائده الأولى عن نطاق الغزل والرومنسيّة والهيام والدموع والأرق، لكنّه سرعان ما تكشّفت له خفايا الصّراع بين السّلطة والشّعب من خلال عيون الناس وأحاديثهم والصّحف والكتب والإذاعة والتلفزيون، ومن خلال ما يراه من رقابة المخبرين ورصدهم لكلّ صغيرة وكبيرة...وقد اكتشف الشاعر مرارة الواقع من خلال ما عاينه من مرارة التحقيق، وقسوة التعذيب في زنازين المعتقل...»[70]. وهو ما يلمّح إليه –بأسلوب رمزيّ– في هذه القصيدة (غزل بوليسيّ).

يقول أحمد مطر في المقطع الأوّل:

شِعرُك هذا..شعرٌ أعورْ!

ليس يرى إلاّ ما يُحذرْ:

يبدأ الشاعر قصيدته الحواريّة (غزل بوليسيّ) بكلام على لسان مخبر أمنيّ أو شرطيّ (=بوليسيّ = Policier = Policeman) يصف فيه شعر الشاعر السياسيّ بأنّه شعر أعور. والأعور رمز لشخص قاصر النظر كأنّما ينظر إلى الدنيا بعين واحدة هي عين الشرّ، وهذا بافتراض أنّ إحدى عيني الإنسان يرى بها الخير، والعين الأخرى يرى بها الشرّ، وأنّ عين الشاعر السليمة هي العين التي يرى بها الشرّ (شعر = شرّ). أمّا العين السقيمة فهي العين التي يرى بها الخير. وهو ما يذكّرنا بقول الشافعيّ:[71]

و(عين الرّضا) عن كلّ عيب كليلةٌ ولكنّ (عين السخط) تبدي المساويا

كما نستذكر المقولة الشعبيّة الجزائريّة عند الشعور بعدم رضا شخص عن شخص آخر: (جيتك على العين العورا؟!). أي أنّ الملوم كأنّما يقف من جهة العين العوراء التي ترى الخير، ولكنّ صاحبها لم ير الخير في من هو بجانبه لأنّ عينه تلك عوراء. وهكذا هو أحمد مطر كرمز للشاعر الساخط الرافض في رؤيته لوطنه ولشعبه وبخاصّة للحاكم العربيّ. لا يرى الشاعر بشعره الأعور –حسب وصف الشرطيّ (=البوليسيّ)– إلاّ ما يُخاف (=ما يُحذر)،

أي أنّ الشاعر لم يعد يرى –في الوطن العربيّ– إلاّ أشياء هي رموز للشرّ بكلّ معانيه الاجتماعيّة والسياسيّة خاصة، كالظلم والطغيان والاضطهاد والاستبداد:

فهنا منفًى، وهنا سجنٌ

وهنا قبرٌ، وهنا منحرْ.

وهنا قيدٌ، وهنا حبْلٌ

وهنا لغمٌ، وهنا عسكرْ!

ما هذا؟

هل خلتِ الدّنيا

إلاّ من كرٍّ يتكرّرْ؟

في هذا المقطع تعميق دلاليّ بألفاظ موحية إشارة من المخبر إلى أنّ هذا الشاعر أعور لا يعرف من الشعر إلاّ الشعر السياسيّ بمفرداته المعجميّة ذات الحقل الدلاليّ الناقد للسلطة والدولة والحكّام العرب: (المنفى، السجن، القبر، المنحر، القيد، الحبل، اللغم، العسكر). وعلى هذا تكرّرت هذه الكلمات في جلّ لافتاته الشعريّة كلافتات وشعارات ومناشير سياسيّة تُرفع في المظاهرات التي تندّد بظلم الحكّام. ويبدي الشرطيّ تعجّبه من الشاعر الذي يكرّر مفردات بعينها كالببغاء. ثمّ يأمره ناصحا وموجّها بتعديل المسار الشعريّ، فيواصل الشاعر على لسان الشرطيّ:

خذ نفسًا..

إسألْ عن ليلى..

رُدَّ على دقّة مسكينٍ

يسكن في جانبك الأيسرْ.

في هذا المقطع ينصح الشرطيُّ الشاعرَ بالتأنّي والتروّي والاستراحة قليلا من هجاء الأنظمة العربيّة، وذلك بالالتفات إلى شعر الغزل والاستجابة لدقّات كائن مسكين يسكن في الجانب الأيسر من الجسم (كناية عن القلب)، والبحث عن (ليلى) التي هي أعلى مثل ورمز للمرأة الحبيبة المعشوقة في التراث العربيّ، وهو رمز تراثيّ يقابله (قيس) رمز الرجل العاشق الولهان. ويدعو الشرطيُّ الشاعرَ إلى أن يحذو حذو (قيس) الذي قصر شعره على الغزل وفي (ليلى) بالذات. وينبّهه إلى أنّه حتى في الحرب الحقيقيّة يتعب المتحاربون فتضع الحرب أوزارها وتنتهي أو تكون هناك هدنة بين الجيشين المتحاربين:

حتّى الحرب إذا ما تعبتْ

تضع المئزرْ!

ولكنّ الشاعر أحمد مطر –خلاف المتحاربين في الحرب– لا يتعب ولا يهادن، ولا يكلّ ولا يملّ من هجاء الأنظمة وأجهزتها الأمنيّة كالعسكر والمخبرين والشرطة، فأحمد مطر لا يضع مئزر النقد والهجاء حتّى وإن (وضعت الحرب أوزارها) كما تقول العرب. ولإقناعه بالتوقّف والاستراحة يضطرّ الشرطيّ إلى إعطاء مثال للشاعر أحمد مطر بشاعر عربيّ مشهور جمع في شعره وفي حياته بين الحرب والحبّ، وهو الشاعر الفارس الجاهليّ (عنترة بن شدّاد العبسيّ). يقول أحمد مطر على لسان الشرطيّ:

قبلك فرسانٌ قد عدلوا

في ما حملوا

فهنا ألمٌ .. وهنا أملُ.

خذ مثلاً صاحبَنا (عنترْ)

في يمناه يئنُّ السيفُ

وفي يسراه يغنّي المزهرْ!

لقد استدعى أحمد مطر –على لسان الشرطيّ أو المخبر– اسم الفارس الشجاع (عنترة) كشخصيّة وكرمز للإنسان الذي جمع فعدل بين أمرين لا يكادان يلتقيان وهما السيف كآلة حديديّة هي رمز للحرب والموت، والمزهر كآلة موسيقيّة هي رمز للحبّ والحياة. وبأنّ (عنترة) في خضمّ الوقيعة الحربيّة يتذكّر محبوبته عبلة (ابنة عمّه مالك). وهو ما عبّر عنه في البيتين المشهورين:[72]

ولقـــد ذكرتـــكِ والرمـــاح نواهـــلُ منّـــي وبـــيض الهنـــد تقطـــر مـــن دمـــي

فـــوددتُ تقبيـــلَ الســـيوف لأنّهـــا لمعـــت كبـــارق ثغـــرك المتبسّـــم

وبعد أن ينهيَ الشرطيّ نصيحته للشاعر لتعديل مساره الشعريّ من الهجاء السياسيّ إلى الغزل العاطفيّ، يتصدّى الشاعر لبيان موقفه والدفاع عن اتّجاهه الشعريّ، فيقارن بين عنترة وزمنه وقضاياه من جهة، وأحمد مطر وزمنه وقضاياه من جهة أخرى:

ذاك قضيّته لا تُذكرْ:

لونٌ أسمَرْ

وابنةُ عمٍّ

وأبٌ قاسٍ.

والحلُّ يسيرٌ .. والعُدّة أيسرْ:

سيفٌ بتّارٌ

وحصانٌ أبترْ.

لقد غضّ الشاعر المعاصر (أحمد مطر) من شأن الشاعر القديم (عنترة) ومن قضاياه التي تبدو بسيطة ولا تكاد تذكر إزاء قضايا الشاعر المعاصرة، ذلك أنّ معاناة عنترة تمثّلت في لونه الأسمر، وكذا عدم اعتراف والده به وعدّه من الأغربة السود (أبناء الإماء الحبشيّات)، وكذا محبّته لعبلة ابنة عمّه مالك ثمّ رفض أبيها تزويجها له لأنّه عبد وهي حرّة. ثمّ إنّ الحلّ في زمن عنترة كان يسيرا –في نظر أحمد مطر– قياسا إلى زمننا، فما هو إلاّ أن تمتلك الشجاعة مع عُدّة يسيرة (سيف بتّار وحصان...قويّ وسريع). أمّا الشاعر الرافض أو المعارض السياسيّ فيعيش مأساة لا تتصوّر. ولكنّه يصوّرها للشرطيّ بأنّه –أي الشاعر العربيّ المعاصر– على الأرض (=الدنيا) يتقلّب في عذاب يوم المحشر (يوم القيامة)، وفي هذا قمّة المبالغة في وصف مأساته ومعاناته:

أمّا مأساتي .. فَتصوّرْ:

قدمايَ على الأرضِ

وقلبي

يتقلّبُ في يوم المحشرْ!

ومع كلّ هذا الوصف البليغ، فإنّ الشرطيّ لا يعذر الشاعر في التزامه بشعر الهجاء السياسيّ فقط وهجرانه لشعر الغزل. وكلاهما من الشعر الغنائيّ الوجدانيّ (=العاطفيّ). ويدعوه ثانيةً للرجوع إلى (ليلى) وإعطائها ولو قدْرًا يسيرا من الاهتمام (بيت فقط لا معلّقة):

مع هذا .. مثلُك لا يُعذرْ.

لمْ نطلبْ منك معلّقةً..

غازلْ ليلاك بما استيسرْ.

ضعها في حاشيَة الدّفترْ.

صفْ عينيْها

صفْ شفتيْها

قلْ فيها بيتًا واتركْها..

ماذا تخسرْ؟

هلْ قلبكَ قُدَّ من المرمرْ؟!

فيستجيب الشاعر أخيرًا لإلحاح الشرطيّ، ويقرّر مغازلة ليلاه. ولكن كيف؟ ومن تكون ليلاه يا ترى؟

حسنًا .. حسنًا..

سأغازلُها:

عيناها ..كظلامِ المخفرْ.

شفتاها ..كالشّمعِ الأحمرْ.

نهداها ..كتورُّم جسمي
قبل التوقيع على المحضرْ.
قامتُها ..كعصا جلاّدٍ،
ضفيرتُها .. مشنقةٌ،
والحاجبُ .. خنجرْ!
ليلايَ هواها استعمارٌ
وفؤادي بلدٌ مُستعمَرْ.

لقد جعل الشاعر من شخصيّة (ليلى) رمزا جديدا –خاصّا به– رمز بها لشيء آخر، واستخدم لذلك ترميزات عن طريق أسلوب التشبيه بمختلف أنواعه، فلون عيني ليلاه مثلُ ظلام المخفر (وجه الشبه: السواد). وظلام المخفر رمز سياسيّ لظلم النظام المؤدّي إلى سجن المعارضين السياسيّين في زنزانات سوداء من أثر الظلام هي (الصحراء الكبرى) أو (الوطن العربيّ).

وشفتا (ليلى) كالشّمعِ الأحمر الذي يستعمل لإغلاق المحلاّت والمقرّات الممنوعة بحكم قضائيّ، وفي هذا التشبيه قدْر مشترك في اللون الأحمر ورمزيّته، بين حمرة شمع الختم وحمرة شفاه ليلى أو (أحمر الشفاه)، وفيه إشارة إلى رمزيّة اللون الأحمر الدال على الخطر والحظر (الإشارة الضوئيّة الحمراء وبعض لافتات المرور المخصّصة للمنع). وفي الشمع الأحمر إشارة ودلالة رمزيّة لغياب الحرّيّة وحظر الكلام كما تنغلق الشفتان (الحمراوان) على اللسان (الأحمر).

أمّا نهدا (ليلى) فهما ورمان طبيعيّان يشبهان الأورام التي خرجت من جسده من أثر الضّرب لإرغامه على التوقيع في محضر الاتّهام. والجامع بين الصورتين تكوّر النهد الطبيعيّ في صدر ليلى المرأة، وتكوّر بعض المواضع من جسمه من أثر ضربه وتعذيبه من قبل رجال الأمن، بغرض استنطاقه واستخراج المعلومات منه ومن أيّ مواطن معارض للنظام يقع بين أيدي رجال الأمن في (الوطن العربيّ).

أمّا قامة (ليلى) فهي –في الطول والقدّ والاستواء– كأنّها عصا جلاّدٍ، والجلاّد مصطلح تراثيّ يرمز به لرجل الأمن. والجلاّد تعلّق بالدّين ووظيفته الجلد الشرعيّ لمن أمر الشارع الحكيم بجلدهم كما في حالات زنا غير المحصن وقذف المحصنات وشرب الخمر. وقد يكون الآمر بالجلد ظالما. ولكنّ الجلاّد –في الأغلب الأعمّ– عبد مأمور، والجَلد وظيفته الرسميّة.

وشعر (ليلى) الطويل ضفيرة يراها الشاعر كمشنقة تلتفّ حول عنق أيّ معارض للنظام، والجامع بينهما هو الفتل والمتانة في ضفيرة الشعر أو في أيّ مادة أخرى تصلح لأن تكون حبلاً يعدّه أيّ نظام جائر –في تصوّر الشاعر– لشنق أيّ سياسيّ معارض أو شاعر رافض لنظام هذا البلد العربيّ أو ذاك.

وحاجبُ (ليلى) يشبه في تقوّسه شكل الخنجر الذي يطعن به رجل الأمن –حسب تصوّر أحمد مطر– كلّ معارض للنظام. وفي هذا المثال تشبيه بليغ (الحاجبُ خنجر).

ليلايَ هواها استعمارٌ: في هذا السطر الشعريّ يشير الشاعر أحمد مطر إلى أنّ ليلى –التي يهواها– تهوى الاستعمار. والاستعمار مصطلح سياسيّ يتعلّق بسيطرة دول قويّة على شعوب ضعيفة، كما يذكّرنا هذا السطر بما قاله ابن خلدون (1332–1406م): «المغلوب مولع أبدًا بالاقتداء بالغالب...»[73] ، والتي يتناصّ معها مقولة تنسب للمفكّر الجزائريّ مالك بن نبيّ (1905–1973) وهي وجود دول وشعوب لها جاهزيّة للاحتلال أو قابليّة للاستعمار أكثر من غيرها. وفي هذا السطر إشارة من الشاعر إلى أنّ ليلاه هي (الوطن العربيّ) وفي هذا رمز جديد أضافه الشاعر لاسم (ليلى).

وفؤادي بلدٌ مُستعمَر: يشبّه الشاعر فؤاده –العامر بحبّ ليلى العربيّة– بالبلد المستعمر من قبل الأجانب. ويقصد الشاعر –في هذا السطر– أنّه كما فؤاده أو قلبه مستعمرٌ ومعمورٌ بحبّ ليلى، فإنّ الوطن العربيّ –الذي هو ليلاه– هو أيضًا مستعمَر بحبّ المستعمِر سواء أكان هذا المستعمِر من الأقارب أو من الأجانب. وفي هذا أكثر من إشارة. منها أنّ كثيرا من أفراد الأوطان المستعمَرة صاروا يحبّون المستعمرين –الذين كانوا جلاّدين لآبائهم وأجدادهم بالأمس القريب– وما زالوا يهاجرون إليهم، وبعضهم يوالونهم كالسياسيّين الذين يمتلكون جنسيّة مزدوجة (جنسيّة بلده الأصليّ وجنسيّة البلد المستعمِر). وفيه إشارة –من الشاعر– إلى أنّ مواطني بلده (الوطن العربيّ) مستعمرون من قبل حكّامهم، وحكّامهم بدورهم مازالوا خاضعين لمستعمر الأمس الأوربيّ، ثمّ جاءت هيمنة القطب الثنائيّ (الروسيّ–الأمريكيّ) وصولاً إلى القطب الأحاديّ والمستعمر الجديد المتسلّط الطاغيَة (أمريكا) وابنتها المدلّلة المستعمِرة لفلسطينَ وللفلسطينيّين. ولكن يبقى أخطر استعمار هو الاستعمار الفكريّ العقديّ (IDEOLOGIC). وفي هذا الشأن يقول أحمد مطر:[74]

وأقول: كلّ بلادنا محتلّة لا فرق إن رحل العدا أو رانوا

ماذا نُفيد إذا استقلّت أرضُنا واحتُلّت الأرواح والأبدانُ؟!

ستعود أوطاني إلى أوطانها إن عاد إنسانًا بها الإنسانُ!

لقد انعكس ارتباط الشاعر أحمد مطر بتجربته الواقعيّة على شخصيّته الفنّيّة، حيث «تخلّى عن ذاتيّته ليتحلّل ذاتيّا في شخصيّة الوطن، فأصبح الشاعر هو الوطن، وليس الشاعر الذي ينطق باسم الوطن...حيث تحوّلت قضيّته الخاصّة والقضيّة العامّة من خلال التفاعل بينهما في بوتقة الانصهار إلى قضيّة شخصيّة وشعريّة»[75].

ويواصل الشاعر سرده الشعريّ عن علاقته بليلاه الجديدة (الوطن العربيّ) في إطار حواره مع الشرطيّ:

فالوعدُ لديها معروفٌ

والإنجازُ لديها منكرْ.

في هذين السطرين يشير الشاعر إلى بنية سلوكيّة نفسيّة اجتماعيّة تحكم المرأة بصفة عامّة في إطار علاقتها العاطفيّة مع الرجل، فالمرأة تعد الرجل بالوصل والوصال ولكنّها غالبا ما تخلف وعدها لحبيبها، فوعدها معروف (معلوم) بأنّ إنجازه لا يتمّ (منكر). وهو هاهنا يذْكر المرأة بصفة عامّة، ويذكر ليلى بصفة خاصة ويرمز بها إلى (الوطن العربيّ) بصفة أخصّ، فقد أسقط الشاعر شخصيّة ليلى العاشقة المعشوقة على الوطن والمواطن، فالوطن العربيّ –يشبه ليلى المرأة– فهو معروف بكثرة الوعود على لسان أولياء الأمور رؤساء ووزراء وولاة ومحافظين. ثمّ تغدو هذه الوعود حبيسة أدراج مكاتب المسؤولين، مؤجّلة الإنجاز، وكأنّ (الإنجاز منكر). ثمّ يواصل الشاعر رموزه وتشبيهاته:

كالحاكم..تهجُرني ليلى.

كالمخبر..تدهمني ليلا!

وفي هذين السطرين إشارة ورمز من الشاعر لعلاقة الحاكم بالمحكوم في الوطن العربيّ والقطيعة بينهما، فكما هو مشهور –في بنية العلاقات العاطفيّة– أنّه دائما ما يحدث جفاء من المرأة تجاه الرجل لسبب من الأسباب في إطار مقولة (يتمنّعن وهنّ الراغبات). وبخاصّة عندما تحسّ المرأة وتشعر أنّ الرجل قد وقع في شباك حبّها وصار متيّما بهواها، فتجفوه وتهجره مؤقّتا أو مؤبّدا. وكأنّ العلاقة السياسيّة بين الحاكم والمحكوم –في الوطن العربيّ– تشبه العلاقة العاطفيّة بين المرأة والرجل. وهو ما نراه من قطيعة وهجران في الواقع السياسيّ والواقع الانتخابيّ بين الطرفين.

ويستمرّ أحمد مطر في بيان القدْر المشترك بين (ليلى) و(الوطن العربيّ) وبخاصة في السلبيّات:

كمشاريع الدّولة تغفو

كالأسطول السّادس أسهرْ.

يرى الشاعر أنّ كثيرا من المشاريع المختلفة في الوطن العربيّ لا يتمّ إنجازها، وإن تمّ إنجازها فبعد زمان طويل يفوق بأضعاف مضاعفة مدّة الإنجاز المفترضة –حسب الدراسات المسبقة– لهذا المشروع أو ذاك، فكأنّ هذا المشروع يغفو وينام بينما يسهر المواطن المسكين الليالِيَ مشغول البال وحيران الفكر ينتظر الفرج أو ينام ليحلم بسكن يأويه وأسرته، أو بطرق تفكّ العزلة وتسهّل التنقّل بين مختلف مناطق الوطن. لكنّ المشروع يغفو وينام مثلما تغفو ليلى وتنام، ويسهر المواطن كالرجل العاشق يفكّر ويقدّر ويبني مشاريع ويصنع أحلاما في يقظته. وقد صاغ الشاعر تشبيها (ثلاثيّ الأبعاد): فرمز للرجل وللمواطن العربيّ المسكين بالأسطول السادس[76] (United States Sixth Fleet)، الذي مَهمّته السهر على حراسة مصالح الولايات المتّحدة الأمريكيّة، وضمان الأمن والاستقرار في أوربا وإفريقيا والبحر المتوسّط.

ثمّ يواصل الشاعر المغبون وصفه وترميزه فيقول:

ما لي منها غيرُ خيالٍ

يتبدّدُ ساعةَ أن يظهرْ

كشعار الوحدة .. لا أكثرْ!

في هذه الأسطر يشير الشاعر إلى مواعيد المرأة (ليلى) التي هي مجرّد أوهام لخيالات، وأحلام لمنامات لا تكاد تتحقّق، فوعد (ليلى) مجرّد خيال بدا لناظريْ (قيس) ثمّ تبدّد في رمشة عين. والشاعر يشبّهه ويرمز له بشعار (الوحدة القوميّة العربيّة) ودعاواها السياسيّة الحزبيّة التي تبنّاها (حزب البعث) في سوريّة، وفي العراق (بلد الشاعر أحمد مطر) بزعامة المفكّر النصرانيّ السوريّ ميشال عفلق (1910–1989).

ليلى غامضةٌ .. كحقوقي،

ولعوبٌ ككتابٍ أخضرْ!

في هذين السطرين يختم الشاعر وصف (ليلى) و(الوطن العربيّ) ببيان أهمّ بنيتين معنويّتين تتّصف بهما المرأة بالنسبة للرجل، ثمّ إسقاطهما على الوطن والمواطن، وهما صفتا الغموض واللعب، فكما أنّ المرأة غامضة الفهم على الرجل، فإنّ الوطن العربيّ غامض الفهم على المواطن العربيّ وبخاصّة في حقوق المواطن الغامضة (صعبة التحقيق). وكذا في العلاقة بين الحكّام والمحكومين. وكما أنّ المرأة لعوب بلبّ الرجل الحازم، فهناك حكّام يلعبون بمصالح المواطن العربيّ، ومنهم الرئيس الليبيّ معمّر القذّافي (1942–2011) الذي ألّف (الكتاب الأخضر)[77]، الذي صار أساس النظام الجماهيريّ في (ليبيا).

وبعد هذا النقد الاجتماعيّ والهجاء السياسيّ –من شاعر ناقد ناقم على واقع الوطن العربيّ– يتدخّل المخبر الأمنيّ لإيقاف الشاعر عن تشريحه لجسد الواقع العربيّ المريض، فيقول الشرطيّ (=البوليسيّ):

يكفي يا شاعرَنا..

تُشكرْ!

قلّبتَ زُبالتنا حتّى

لمْ يبقَ لمَزبلةٍ إلاّ

أنْ تخجلَ من هذا المنظرْ!

هلْ هذا غزلٌ يا أغبرْ؟!

وفي هذا المقطع يستعمل الشاعر –على لسان الشرطيّ– كلمتي (زُبالة) و(مزبلة)، ويبدو كأنّه يرمز بهما للحاكم العربيّ أو لكلّ مظهر سلبيّ يستحقّ أن يرمى (=الزُّبالة)، وللوطن العربيّ (=المَزبلة). وهو ما جعل الشرطيّ يشمئزّ من هذا المنظر المخجل المقزّز المصوَّر من الشاعر، فيتساءل الشرطيّ مندهشا من الشاعر: هل هذا هو شعر الغزل الذي طلبتُه منك؟! ألا تفرّق بين الغزل والهجاء؟! فيتصدّى الشاعر –في المقطع الأخير– لتبرير بنية شعره ومفهومه للشعر وتصوّره للحرّيّة، فيقول:

قلتُ لكم:

"أعذرَ من أنذرْ".

هذا ما عندي..

عقربةٌ

تلهمُني شعري .. لا عبقرْ!

مُرٌّ بدمي طعمُ الدّنيا

مُرٌّ بفمي حتّى السُّكّرْ!

لستُ أرى إلاّ ما يُحذرْ.

عيناىَ صدى ما في نفسي

وبنفسي قهْرٌ لا يُقهرْ.

كيف أحرّر ما في نفسي

وأنا نفسي .. لمْ أتحرّرْ؟!

لقد بيّن الشاعر للشرطيّ أنّه شاعر ملتزم، وأنّ شعره ينبع من الالتزام بقضايا وطنه وأمّته، ومن معاناة مواطنيه من القهر (=الظلم)، ولا ينبع من شيطان الشعر أو من الجنّ الذين في (وادي عبقر) في صحراء شبه جزيرة العرب كما ورد في التراث العربيّ. وهو يعبّر عن مرارة العيش في الوطن العربيّ، فيقول:

مُرٌّ بدمي طعمُ الدّنيا

مُرٌّ بفمي حتّى السُّكّرْ!

لستُ أرى إلاّ ما يُحذرْ.

ويعبّر عمّا يراه بعينيه في الواقع لا عمّا يدور في الخيال، فهو شاعر واقعيّ لا يخالف الواقع ولا يخادع نفسه فيكذبَ عليها ويجمّل الواقع القبيح. وهو يعيش القهر -كأيّ مواطن عربيّ محروم من الحرّيّة والعزّة والكرامة- ويريد لهذا القهر أن يُقهر بما يجعل ليل القهر ينجلي وقيد القهر ينكسر. ولكنّ هذا المراد لم يتحقّقْ. وعلى هذا فلا تتوقّعوا أن أُخرج الماء لكم من جذوة النار، ففاقد الشيء لا يعطيه:

عيناىَ صدى ما في نفسي

وبنفسي قهْرٌ لا يُقهرْ.

كيف أحرّر ما في نفسي

وأنا نفسي .. لمْ أتحرّرْ؟!

خلاصة:

من خلال تحليلنا لهذه القصيدة بدا لنا أنّ الشاعر أحمد مطر يؤمن بأشهر مقولات الناقد لوسيان غولدمان Lucien Goldman (1913–1970) منظّر (البنويّة التكوينيّة)، والتي مفادها أنّ البنى النصّيّة تتولّد من البنى

اللاّنصّيّة، أي أنّ النصّ الشعريّ –مثلا– يولد من تجربة الواقع المعيش في الحياة (خارج النصّ). وهذا ما يفسّر النزعة الشعريّة التي انتهجها أحمد مطر الذي يطبّق مقولة (لكلّ مقام مقال). وتطبيقا لهذا المبدإ يرفض أن يضحك فرحا أو أن يرقص طربا في مأتم شعبه العربيّ الذي يعيش المأساة بأشكالها المختلفة. وقد عبّر عن هذا السلوك في قصيدة أخرى تتناصّ في موضوعها وفي أسلوبها الحواريّ مع قصيدة (غزل بوليسيّ)، وهي قصيدة (أعرف الحبّ ولكن)[78] التي يخاطب فيها محبوبته التي عاتبته على عدم التغزّل بها.

لقد شقّ الشاعر (أحمد مطر) طريقه في الحياة والإبداع بإرادة صلبة، فتحدّى الفقر والنفي، وبحث عن ملجأ هربًا من سطوة السلطة، وكان الوطنُ حاضرًا في وجدانه أينما حلّ وارتحل. وقد تجرّع –كما قال– فراق الأمّ مزدوجًا: فراق الأمّ والوطن، وحاول أن يقابل كلّ ذلك بالرفض والتحدّي والمواجهة بجرأته، فكانت السخرية من الواقع شعاره، بإيقاعات شعريّة تتّفق مع الأحداث وتنبع منها بتلقائيّة، فضلاً عن تدفّق آهاته التي تفرض عليه النثريّة أحيانا لأنّ آلامه كبيرة لا تستوعبها حدود التفعيلة، فكانت هموم الشاعر أحمد مطر هي هموم الوطن العربيّ المستقلّ المحتلّ في آن، لأنّ استقلاله غير مكتمل، ففي نظره نحن أسرى في أوطاننا العربيّة لارتباطنا حكّامًا ومحكومين بالأعجميّ الأجنبيّ، مردّدًا مقولة (ابن خلدون): «المغلوب مولع أبدًا بتقليد الغالب...»، وكأنّنا مازلنا نعيش القابليّة للاستعمار.

إنّ مهارات (أحمد مطر) ومواهبه أعطت القصيدة العربيّة دفقًا جديدًا ولونًا متميّزًا في ساحة الشعر العربيّ المعاصر. ومثّل (الرّمزُ)لديه براعة ولعبة ذكيّة لا يجيد استخدامها إلاّ الأذكياء المبدعون. وقد شكّلت براعته في استعمال الرّمز –وتقنيات أخرى– حقيقة ميّزته عن غيره من الشعراء العرب المعاصرين، لأنّه وظّفها بوعي شديد لبناء نصّ عربيّ جديد، حتّى إنّ (الرّمز) قد شكّل طابعا مميّزا لأعماله الشعريّة، وصار علامة مسجّلة يمكن أن يتلمّسها القارئ لشعره.

الهوامش:

[1]لقيط بن يعمر الإيَاديّ، ديوانه (رواية هشام بن الكلبيّ)، شرح وتحقيق: محمد التونجي، دار صادر، بيروت، ط1/1998، ص74–89.

[2]كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1/1998، ص45–46.

[3]كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1/1998، ص07.

[4]ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د–ت)، مج5، ص356 (مادة رمز).

[5]عبدالقادر علي باعيسى، في مناهج القراءة النقديّة الحديثة، سلسلة دفاتر أدبيّة6، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ط1/2004، ص74–75.

[6]رينيه ويليك وأوستن وارن، نظريّة الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 1987، ص196.

[7]ينظر: عاطف جودة نصر، الرمز الشعريّ عند الصوفيّة، دار الأندلس (بيروت) ودار الكنديّ (بيروت)، 1978، ص19.

[8]ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان (=نقد النثر)، تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثيّ، جامعة بغداد، ط1/1967، ص137. نقلا عن: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها، الدار العربيّة للموسوعات، بيروت، 2006، ج3 (د–و)، ص23.

[9]ابن رشيق القيروانيّ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حقّقه وفصّله وعلّق حواشيَه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5/1981، ج1، ص305.

[10]عبدالقاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجيّ، القاهرة، ط2004/5، ص306.

[11]السكّاكيّ، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1987/2، ص415.

[12]السكّاكيّ، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط1987/2، ص411.

[13]نجم الدين بن الأثير، جوهر الكنز (مختصر كتاب كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة)، تح: محمد زغلول سلاّم، منشأة المعارف، الإسكندريّة، (د-ت)، ص106. نقلا عن: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها، الدار العربيّة للموسوعات، بيروت، 2006، ج3 (د-و)، ص24-25.

[14]قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1985، ص155-156.

[15]صبحي البستانيّ، مسألة اللاوعي في الصورة الشعريّة، مجلّة الفكر العربيّ المعاصر، ع23/كانون الأوّل1982-كانون الثاني1983، ص102.

[16]ينظر: نبيل أيّوب، البنيات الجماليّة في القصيدة العربيّة الحديثة (نظريّات جماليّة ونقديّة: نصوص حديثة)، منشورات المكتبة البولسيّة، بيروت، ط1992/1، ص340.

[17]حاتم الصكر، مرايا نرسيس (الأنماط النوعيّة والتشكيلات البنائيّة لقصيدة السرد الحديثة)، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات (مجد)، بيروت، ط1999/1، ص113.

[18]أحمد محمد فتّوح، الرمز والرمزيّة في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط1978/2، ص40.

[19]ينظر: محمّد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربيّ الحديث (السيّاب ونازك والبياتيّ)، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، 2003، ص53.

[20]عدنان الذهبيّ، سيكولوجيّة الرمزيّة، مجلّة علم النفس، القاهرة، مج4، ع9/فبراير1949، ص364-365. نقلا عن: سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربيّ الحديث (دراسة في النظريّة والتطبيق)، مطبعة كنعان، إربد (الأردن)، ط1995/1، ص18.

[21]عليّة عزّت، معجم المصطلحات اللغويّة والأدبيّة، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، 1994، ص144.

[22]علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة دار العروبة، الكويت، 1981، ص110.

[23]Henri Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Presses universitaires de France, Paris, 1975, p70-71.

نقلا عن: صبحي البستانيّ، الصورة الشعريّة في الكتابة الفنّيّة (الأصول والفروع)، دار الفكر اللبنانيّ، بيروت، 1986، ص182.

[24]Michel Le Guern, Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Librairie Larousse, Paris, 1972, p39.

نقلا عن: صبحي البستانيّ، الصورة الشعريّة في الكتابة الفنّيّة (الأصول والفروع)، دار الفكر اللبنانيّ، بيروت، 1986، ص183.

[25]إبراهيم رمّاني، الغموض في الشعر العربيّ الحديث، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون (الجزائر)، ط1991/1، ص273-274.

[26]تزفيتان تودوروف، نظريّات في الرمز، تر: محمد الزّكراويّ، مراجعة: حسن حمزة، المنظّمة العربيّة للترجمة، بيروت، 2012، ص510.

[27]مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1994، ص552.

[28]علي جعفر العلاّق، في حداثة النصّ الشعريّ (دراسات نقديّة)، دار الشروق، عمّان، ط2003/1، ص45.

[29]Meyer Howard Abrams, A Glossary of literary terms, Holt Rinehart and Winston, New York, Fourth Edition/1981, p195.

نقلا عن: علي جعفر العلاّق، في حداثة النصّ الشعريّ (دراسات نقديّة)، دار الشروق، عمّان، ط2003/1، ص45.

[30]Jacob Korg, An Introduction to Poetry, Egmont, London, UK Ltd, 1965, p14.

نقلا عن: علي جعفر العلاّق، في حداثة النصّ الشعريّ (دراسات نقديّة)، دار الشروق، عمّان، ط2003/1، ص45.

[31]علي جعفر العلاّق، في حداثة النصّ الشعريّ (دراسات نقديّة)، دار الشروق، عمّان، ط2003/1، ص24.

[32]عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربيّ المعاصر (قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة)، دار الفكر العربيّ، بيروت، ط1966/3، ص198-199.

[33]عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربيّ المعاصر (قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة)، دار الفكر العربيّ، بيروت، ط1966/3، ص199-200.

[34]عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربيّ المعاصر (قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة)، دار الفكر العربيّ، بيروت، ط1966/3، ص200.

[35]ينظر: علي جعفر العلاّق، في حداثة النصّ الشعريّ (دراسات نقديّة)، دار الشروق، عمّان، ط2003/1، ص47.

[36]عمر أحمد الربيحات، الأثر التوراتيّ في شعر محمود درويش، دار اليازوري العلميّة، عمّان، ط2006/1، ص44-45.

[37]مصطفى السعديّ، البنيات الأسلوبيّة في لغة الشعر العربيّ الحديث، منشأة المعارف، الإسكندريّة، 1987، ص70.

[38]مصطفى السعديّ، التصوير الفنّيّ في شعر محمود حسن إسماعيل، رسالة ماجستير بإشراف: د/ علي عشري زايد، دار العلوم، جامعة القاهرة، 1980، ص136.

[39]مصطفى السعديّ، البنيات الأسلوبيّة في لغة الشعر العربيّ الحديث، منشأة المعارف، الإسكندريّة، 1987، ص70-71.

[40]رينيه ويليك، مفاهيم نقديّة، تر: محمّد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ع110/فبراير1987، ص236.

[41]ميشال عاصي، الفنّ والأدب (بحث جماليّ في الأنواع والمدارس الأدبيّة والفنّيّة)، مؤسّسة نوفل، بيروت، ط3/1980، ص201.

[42]تشارلز تشادويك، الرمزيّة، تر: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1992، ص40.

[43]رينيه ويليك، مفاهيم نقديّة، تر: محمّد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ع110/فبراير1987، ص233.

[44]ينظر : نور سلمان، معالم الرمزيّة في الشعر الصوفيّ العربيّ، رسالة أعدّتها وقدّمتها إلى الدائرة العربيّة في الجامعة الأمريكيّة لنيل شهادة (أستاذ في العلوم)، بيروت، حزيران 1954، ص50-54.

[45]نور سلمان، معالم الرمزيّة في الشعر الصوفيّ العربيّ، رسالة أعدّتها وقدّمتها إلى الدائرة العربيّة في الجامعة الأمريكيّة لنيل شهادة (أستاذ في العلوم)، بيروت، حزيران1954، ص60.

[46]فاطمة الزهراء هدّي، جماليّة الرمز في الشعر الصوفيّ (محي الدين بن عربيّ نموذجا)، ماجستير بإشراف الدكتور: محمد مرتاض، قسم اللغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة أبي بكر بلقايد (تلمسان)، 2006، ص62.

[47]نور سلمان، معالم الرمزيّة في الشعر الصوفيّ العربيّ، رسالة أعدّتها وقدّمتها إلى الدائرة العربيّة في الجامعة الأمريكيّة لنيل شهادة (أستاذ في العلوم)، بيروت، حزيران 1954، ص71.

[48]علي جعفر العلاّق، في حداثة النصّ الشعريّ (دراسات نقديّة)، دار الشروق، عمّان، ط1/2003، ص45.

[49]علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة دار العروبة، الكويت، 1981، ص129-136.

[50]محسن أطيمش، دير الملاك (دراسة نقديّة للظواهر الفنّيّة في الشعر العراقيّ المعاصر)، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982، ص107.

[51]سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربيّ الحديث (دراسة في النظريّة والتطبيق)، مطبعة كنعان، إربد (الأردن)، ط1/1995، ص20.

[52]درويش الجنديّ، الرمزيّة في الأدب العربيّ، دار نهضة مصر، القاهرة، 1972، ص19.

[53]جريدة صوت الجماهير، العراق، ع26/أكتوبر 1963. نقلا عن: يوسف الحنّاشي، الانزياح الشعريّ عند الصادق شرف (أبو وجدان) وبدر شاكر السيّاب ومحمود درويش وسعدي يوسف ومحمد الماغوط، مجلّة الأخلاّء (مجلّة المجتمع المدنيّ)، سلسلة النقد الأدبيّ المقارن، السنة الثلاثون، ع289/2008، ص45-47.

[54]محمّد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربيّ الحديث (السيّاب ونازك والبياتيّ)، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، 2003،ص58.

[55]أحمد مطر، أحدث قصائد أحمد مطر، مركز يافا للنشر والتوزيع، فلسطين، 2006. وينظر: أحمد مطر، قصيدة (غزل بوليسيّ)، شبكة الفصيح لعلوم اللغة العربية، المكتبة الشاملة الحديثة، نشر: الحارث السماويّ، 2006/12/25م (15:53سا).

[56]فرد ميليت وجيرالد بنتلي، فنّ المسرحيّة، تر: صدقي حطّاب ومراجعة: محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، 1986، ص482-483.

[57]محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعريّ (إستراتيجيّة التناصّ)، المركز الثقافيّ العربيّ (بيروت-الدار البيضاء)، ط3/1992، ص149.

[58]محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعريّ (إستراتيجيّة التناصّ)، المركز الثقافيّ العربيّ (بيروت-الدار البيضاء)، ط3/1992، ص149-150.

[59]كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1/1998، ص176.

[60]كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1/1998،ص177.

[61]ينظر: أحمد مطر، لافتات (الأعمال الكاملة)، ومبلي، لندن (إنغلترا)، ط1/2000، ص195-199.

[62]علي جعفر العلاّق، في حداثة النصّ الشعريّ (دراسات نقديّة)، دار الشروق، عمّان، ط1/2003، ص36.

[63]أحمد قبش، تاريخ الشعر العربيّ الحديث، دار الجيل، بيروت، 1994، ص649.

[64]أحمد قبش، تاريخ الشعر العربيّ الحديث، دار الجيل، بيروت، 1994، ص650.

[65]كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1/1998، ص126.

[66]صلاح فضل، نظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ، دار الشروق (القاهرة-بيروت)، ط1/1998، ص39.

[67]كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1/1998، ص128.

[68]عبدالله حمّادي، الشعريّة العربيّة بين الاتّباع والابتداع، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريّين، دار هومة، الجزائر، ط1/2001، ص132.

[69]محمّد فؤاد السلطان، الرموز الدينيّة والتاريخيّة والأسطوريّة في شعر محمود درويش، مجلّة جامعة الأقصى، غزّة (فلسطين)، مج14، ع1/2010، ص32.

[70]كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1/1998، ص50.

[71]الشافعيّ، ديوان الإمام الشافعيّ، شرحه وضبط نصوصه وقدّم له: عمر فاروق الطبّاع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، 1995، ص123.

[72]عنترة بن شداد العبسيّ، ديوانه، بنفقة: خليل الخوريّ صاحب المكتبة الجامعة، بمطبعة الآداب لصاحبها أمين الخوريّ، بيروت، 1893، ص84.

[73]ابن خلدون، المقدّمة (ج1: كتاب العبر وديوان المبتدإ والخبر في أيّام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر)، تحقيق وشرح وفهرسة: سعيد محمود عقيّل، دار الجيل، بيروت، 2013، ص138.

[74]أحمد مطر، ديوان (العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأوّل)، ومبلي، لندن (إنغلترا)، ط1/1990، ص21.

[75]كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1/1998، ص47.

[76]الأسطول السادس (United States Sixth Fleet)، الذي تأسّس في 12 شباط (فبراير) 1950م. وهو أسطول تابع لسلاح البحريّة الأمريكيّ، يتّخذ من قاعدة الإسناد البحريّ في المياه الإقليميّة الإيطاليّة المحاذية لمطار نابولي (NAPOLI) قاعدة له. ومَهمّته ضمان الأمن والاستقرار في أوربا وإفريقيا والبحر المتوسّط.

[77]الكتاب الأخضر هو كتاب فلسفيّ ألّفه الرئيس الليبيّ معمر القذّافي عام 1975م. وفيه يعرض أفكاره حول أنظمة الحكم، وكذا تعليقاته حول التجارب الإنسانيّة كالاشتراكيّة والحرّيّة والديمقراطيّة، حيث يعدّ هذا الكتاب أساس النظام الجماهيريّ الذي ابتدعه معمر القذّافي. ينظر: معمر القذّافي، الكتاب الأخضر، المركز العالميّ لأبحاث ودراسات الكتاب الأخضر، طرابلس، 1975.

[78]أحمد مطر، لافتات (الأعمال الكاملة)، ومبلي، لندن (إنغلترا)، ط1/2000، ص332–336.

مصادر البحث ومراجعه:

1. إبراهيم رمّاني، الغموض في الشعر العربيّ الحديث، ديوان المطبوعات الجامعيّة، بن عكنون (الجزائر)، ط1/1991.
2. ابن خلدون، المقدّمة (ج1: كتاب العبر وديوان المبتدإ والخبر في أيّام العرب والعجم والبربر ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر)، تحقيق وشرح وفهرسة: سعيد محمود عقيّل، دار الجيل، بيروت، 2013.
3. ابن رشيق القيروانيّ، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، حقّقه وفصّله وعلّق حواشيَه: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ط5/1981، ج1.
4. ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، (د–ت)، مج5.
5. ابن وهب الكاتب، البرهان في وجوه البيان (=نقد النثر)، تح: أحمد مطلوب وخديجة الحديثيّ، جامعة بغداد، ط1/1967.
6. أحمد قبش، تاريخ الشعر العربيّ الحديث، دار الجيل، بيروت، 1994.
7. أحمد محمد فتّوح، الرمز والرمزيّة في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، ط2/1978.
8. أحمد مطر، أحدث قصائد أحمد مطر، مركز يافا للنشر والتوزيع، فلسطين، 2006.
9. أحمد مطر، ديوان (العشاء الأخير لصاحب الجلالة إبليس الأوّل)، ومبلي، لندن (إنغلترا)، ط1/1990.
10. أحمد مطر، قصيدة (غزل بوليسيّ)، شبكة الفصيح لعلوم اللغة العربية، المكتبة الشاملة الحديثة، نشر: الحارث السماويّ، 2006/12/25م (15:53سا).
11. أحمد مطر، لافتات (الأعمال الكاملة)، ومبلي، لندن (إنغلترا)، ط1/2000.
12. أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغيّة وتطوّرها، الدار العربيّة للموسوعات، بيروت، 2006، ج3 (د–و).

13. تزفيتان تودوروف، نظريّات في الرمز، تر: محمد الزّكراويّ، مراجعة: حسن حمزة، المنظّمة العربيّة للترجمة، بيروت، 2012.
14. تشارلز تشادويك، الرمزيّة، تر: نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، القاهرة، 1992.
15. جريدة صوت الجماهير، العراق، ع26/أكتوبر 1963.
16. حاتم الصكر، مرايا نرسيس (الأنماط النوعيّة والتشكيلات البنائيّة لقصيدة السرد الحديثة)، المؤسّسة الجامعيّة للدراسات (مجد)، بيروت، ط1/1999.
17. درويش الجنديّ، الرمزيّة في الأدب العربيّ، دار نهضة مصر، القاهرة، 1972.
18. رينيه ويليك، مفاهيم نقديّة، تر: محمّد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، ع110/فبراير1987.
19. رينيه ويليك وأوستن وارن، نظريّة الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، 1987.
20. سامح الرواشدة، القناع في الشعر العربيّ الحديث (دراسة في النظريّة والتطبيق)، مطبعة كنعان، إربد (الأردن)، ط1/1995.
21. السكّاكيّ، مفتاح العلوم، ضبطه وكتب هوامشه وعلّق عليه: نعيم زرزور، دار الكتب العلميّة، بيروت، ط2/1987.
22. الشافعيّ، ديوان الإمام الشافعيّ، شرحه وضبط نصوصه وقدّم له: عمر فاروق الطبّاع، شركة دار الأرقم بن أبي الأرقم، بيروت، 1995.
23. صبحي البستانيّ، مسألة اللاوعي في الصورة الشعريّة، مجلّة الفكر العربيّ المعاصر، ع23/كانون الأوّل1982–كانون الثاني1983.
24. صلاح فضل، نظريّة البنائيّة في النقد الأدبيّ، دار الشروق (القاهرة–بيروت)، ط1/1998.
25. عاطف جودة نصر، الرمز الشعريّ عند الصوفيّة، دار الأندلس (بيروت) ودار الكنديّ (بيروت)، 1978.
26. عبد القادر علي باعيسى، في مناهج القراءة النقديّة الحديثة، سلسلة دفاتر أدبيّة6، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، ط1/2004.
27. عبد القاهر الجرجانيّ، دلائل الإعجاز، قرأه وعلّق عليه: محمود محمّد شاكر، مكتبة الخانجيّ، القاهرة، ط5/2004.
28. عبد الله حمّادي، الشعريّة العربيّة بين الاتّباع والابتداع، منشورات اتّحاد الكتّاب الجزائريّين، دار هومة، الجزائر، ط1/2001.
29. عدنان الذهبيّ، سيكولوجيّة الرمزيّة، مجلّة علم النفس، القاهرة، مج4، ع9/فبراير1949، ص364–365.
30. عزّ الدين إسماعيل، الشعر العربيّ المعاصر (قضاياه وظواهره الفنّيّة والمعنويّة)، دار الفكر العربيّ، بيروت، ط3/1966.
31. علي جعفر العلاّق، في حداثة النصّ الشعريّ (دراسات نقديّة)، دار الشروق، عمّان، ط1/2003.
32. علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربيّة الحديثة، مكتبة دار العروبة، الكويت، 1981.
33. عليّة عزّت، معجم المصطلحات اللغويّة والأدبيّة، المكتبة الأكاديميّة، القاهرة، 1994.
34. عمر أحمد الربيحات، الأثر التوراتيّ في شعر محمود درويش، دار اليازوري العلميّة، عمّان، ط1/2006.
35. عنترة بن شداد العبسيّ، ديوانه، بنفقة: خليل الخوريّ صاحب المكتبة الجامعة، بمطبعة الآداب لصاحبها أمين الخوريّ، بيروت، 1893.
36. فاطمة الزهراء هدّي، جماليّة الرمز في الشعر الصوفيّ (محي الدين بن عربيّ نموذجا)، ماجستير بإشراف الدكتور: محمد مرتاض، قسم اللغة العربيّة وآدابها، كلّيّة الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة أبي بكر بلقايد (تلمسان)، 2006.
37. فرد ميليت وجيرالد بنتلي، فنّ المسرحيّة، تر: صدقي حطّاب ومراجعة: محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، 1986.
38. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلميّة، بيروت، 1985.

39. كمال أحمد غنيم، عناصر الإبداع الفنّيّ في شعر أحمد مطر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1/1998، ص07.
40. لقيط بن يعمر الإيَاديّ، ديوانه (رواية هشام بن الكلبيّ)، شرح وتحقيق: محمد التونجي، دار صادر، بيروت، ط1/1998.
41. مجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت، 1994.
42. محسن أطيمش، دير الملاك (دراسة نقديّة للظواهر الفنّيّة في الشعر العراقيّ المعاصر)، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1982.
43. محمّد علي كندي، الرمز والقناع في الشعر العربيّ الحديث (السيّاب ونازك والبياتيّ)، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، 2003.
44. محمّد فؤاد السلطان، الرموز الدينيّة والتاريخيّة والأسطوريّة في شعر محمود درويش، مجلّة جامعة الأقصى، غزّة (فلسطين)، مج14، ع1/2010.
45. محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعريّ (إستراتيجيّة التناصّ)، المركز الثقافيّ العربيّ (بيروت–الدار البيضاء)، ط3/1992.
46. مصطفى السعديّ، البنيات الأسلوبيّة في لغة الشعر العربيّ الحديث، منشأة المعارف، الإسكندريّة، 1987.
47. مصطفى السعديّ، التصوير الفنّيّ في شعر محمود حسن إسماعيل، رسالة ماجستير بإشراف: د/ علي عشري زايد، دار العلوم، جامعة القاهرة، 1980.
48. معمر القذّافي، الكتاب الأخضر، المركز العالميّ لأبحاث ودراسات الكتاب الأخضر، طرابلس، 1975.
49. ميشال عاصي، الفنّ والأدب (بحث جماليّ في الأنواع والمدارس الأدبيّة والفنّيّة)، مؤسّسة نوفل، بيروت، ط3/1980.
50. نبيل أيّوب، البنيات الجماليّة في القصيدة العربيّة الحديثة (نظريّات جماليّة ونقديّة: نصوص حديثة)، منشورات المكتبة البولسيّة، بيروت، ط1/1992.
51. نجم الدين بن الأثير، جوهر الكنز (مختصر كتاب كنز البراعة في أدوات ذوي اليراعة)، تح: محمد زغلول سلاّم، منشأة المعارف، الإسكندريّة، (د–ت).
52. نور سلمان، معالم الرمزيّة في الشعر الصوفيّ العربيّ، رسالة أعدّتها وقدّمتها إلى الدائرة العربيّة في الجامعة الأمريكيّة لنيل شهادة (أستاذ في العلوم)، بيروت، حزيران1954.
53. يوسف الحنّاشي، الانزياح الشعريّ عند الصادق شرف (أبو وجدان) وبدر شاكر السيّاب ومحمود درويش وسعدي يوسف ومحمد الماغوط، مجلّة الأخلاّء (مجلّة المجتمع المدنيّ)، سلسلة النقد الأدبيّ المقارن، السنة الثلاثون، ع289/2008.

المراجع الأعجميّة:

54. Henri Morier, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, Presses universitaires de France, Paris, 1975, p70-71.
55. Michel Le Guern, Sémantique de la métaphore et de la métonymie, Librairie Larousse, Paris, 1972, p39.
56. Meyer Howard Abrams, A Glossary of literary terms, Holt Rinehart and Winston, New York, Fourth Edition/1981.
57. Jacob Korg, An Introduction to Poetry, Egmont, London, UK Ltd, 1965.