مجلة آفاق علمية ISSN: 1112-9336
المجلد: 13 العدد: 05 السنة 2021 ص 443 - 459

تاريخ الإرسال: 2020/10/01 تاريخ القبول: 2021/05/29
تاريخ النشر: 2021/11/04

شعرية وحجاجية الخطاب الساخر في لافتات أحمد مطر
- ناقص الأوصاف نموذجا-

Saritical poetry and argumentation discourse in signs of ahmed mattar

سميرة قروي
جامعة خنشلة (الجزائر)، samira.garoui@univ-khenchela.dz

الملخص:

ينطلق بحث شعرية الخطاب الساخر من اعتبار أن قوام النص ليس فيما يقوله بذاته فقط، وإنما في نظام وكيفية وآلية قوله، لأن جوهر السخرية قار فيما يحدثه في المتلقي من مفارقات صادمة توقّع شعرية الاستقبال، فيما يحاول بهذه الشعرية إقامة نوع من المحاججة التي تتقصد الاستمالة والإقناع. لافتات أحمد مطر، تلك العريضة الساخرة الصادمة التي وضعت المشهد السياسي العربي على المشرحة لا أشدّ من اقتصادها واقتضابها، لكنها تشكّل نصوصا مكتنزة بالغة التركيز والشعرية، تتناسل المعاني فيها وتتكاثر لتوقّع سخرية لاذعة متمنّعة.

دراستنا تهدف بحث آليات تشكيل هذا "البيان الشعري" الساخر، والإمساك بمظان الشعرية الساخرة التي تستهوي قارئ اللافتات، ولا يمسك بسرّ أسرارها، وقد بيّنت النتائج أن ما وقّع الشعرية هو ضبط الشاعر أفكاره وفق سلسلة من الحجج المتتابعة، مجريا نقده الساخر باعتماد الإشارات الغامزة عبر شبكة مكثّفة من الوسائط الأسلوبية والروابط الحجاجية والتقابلات، فضلا عن إيقاع خاص يخضع لهندسة عاطفية موجِّهَة.

الكلمات المفتاحية: الشعرية الساخرة، اللافتات، البيان الشعري، المحاججة بالتقابل.

Abstract:

The poetry of satirical discourse's reserch is about the system and mechanism of its saying, because the essence of irony is related to the shocking paradoxes that occur to the recipient that anticipate the poetics of reception, while with this poetry he tries to establish a type of argumentation with the intention of persuading and convincing. The banners of Ahmed Matar, this sarcastic and shocking petition that put the Arab political scene on the morgue, its language forms chunky texts that are accurate and beautiful, in which meanings are concretized to produce a biting mockery.

Our study aims to know the faculties to establish this sarcastic text, and knowing the secret of satirical poetry that amazes the sign readers, and the results showed that the origin of poetry came from a series of consecutive arguments, winky signals, stylistic media, arguments links and the rhythm that is subject to emotional engineering.

Keywords: saritical poetry, signs, poetry statement, arguaing by opposite santences.

المؤلف المرسل: سميرة قروي، الإيميل: SAMIRA.GAROUI61@GMAIL.COM

1.مقدمة:

تركّز الشعرية على جوهر النص، باحثة في نظام وكيفية وآلية انبنائه، وتهتم أكثر بالنص المكتنز بالغ التركيز، المارق عن الاستنساخ والتقليد، الذي يتناسل المعنى فيه ويتكاثر ويتمنّع، وترى بأن محاولة تسييج مثل هذا النص بالقواعد والمقاييس أثناء عملية القراءة ستكون محاولة عقيمة، يقول أدونيس "القضية الحقيقية في الشعر ليست ما تقوله النظرية بل هي ما تقوله القصيدة، إن قصيدة عظيمة يمكن أن تلغي جميع النظريات في كتابة القصيدة، لكن جميع النظريات لا يمكن أن تلغي شاعرا عظيما، وفي

هذا سرّ الشعر"[1] فالشعر "خرق للقواعد والمقاييس"[2]. ومن باب هذا الخرق كان التفاتنا إلى لافتات أحمد مطر التي لا أشدّ من اقتضابها، لكن بنية المدلول فيها مراوغة، فهي تنفتح وتتناسل لتتوسّع وتتمدد، لذلك نلفي الشعرية مع هذا النوع من النصوص تلحّ لا على بحث المسكوت عنه في النص فقط، بل وبحث ما يوقّعها. ومن هنا كانت نظرتنا إلى هذه اللافتات التي تلونت شاعريتها على يد صاحبها بالسخرية المرّة من حياة الإنسان العربي وساسته وأنظمته.

وأما عن حدود الدراسة، فإنّها تسعى إلى استثمار كل مكوّن نصي من شأنه أن يكون علامة بانية للدلالة وموقعة للجمالية في اللافتات، وبخاصة ما تعلّق منها بما حاجج به الشاعر لرؤاه، لذلك سنجري مبحثا حجاجيا وشعريا في الآن ذاته حول قصيدة "ناقص الأوصاف"[3] نتوسل بها إلى مظان الشعرية التي تستهوي قارئ اللافتات، ولا يمسك بسرّ أسرارها.

2. بين الشعرية والحجاج:

إن ما دعانا إلى إقامة هذه التوليفة بين الشعرية والحجاج هو طبيعة الشعر أولا، ثم طبيعة موضوع السخرية ثانيا، فأما الأول؛ فإن الشعر عموما تحضر فيه إلى جانب الوظيفة الانفعالية الوظيفة التوجيهية الإقناعية، مع ما يَرْفدها من صفة برهانية وحجج ووسائط بلاغية وأسلوبية تحمل على الاستمالة فالإقناع "فالصفة البرهانية خاصية تحضر في المثل والحكمة والشعر على حدّ سواء بل إن النظرية الحجاجية تذهب إلى أبعد من ذلك، فتعدّ أيّ نص شعري أو أدبي تكون له، إلى جانب الوظيفة الشعرية، وظائف أخرى، مثل الوظيفة الانفعالية والوظيفة التوجيهية الإقناعية، والتي يعبر عنها بالتعجّب .. والأمر والنداء أو بأسماء الأفعال والروابط التداولية الحجاجية"[4].

وأما الثاني، فإن طبيعة موضوع السخرية التي تحددت بأنها "لون أدبي موجه، يقوم على النقد الضاحك أو التجريح الهازئ، معتمدا على أساليب ووسائط فنية مختلفة

وغرض الساخر هو النقد أولا والإضحاك ثانيا"[5] وهذا ما يجعله من فنون القول الفَكِهِ المُبهج، والساخر المؤلم، والمحاجج بفنية عالية. وهي وليدة ذائقة جمالية قضت بالإعراض –في بعض المواضع– عن الهجاء المُسِفِّ والارتقاء به إلى شعرية خاصة نعتت بالسخرية واعتبرت أرفع درجات الهجاء، وهي فيما تحاجج لتقنع بالصورة الكاريكاتورية التي ترسمها لِسْنيا تستدعي في هذا طريقة معقلنة للكلام، تقوم على التأمّل الهادئ والواعي والمتبصّر للمظاهر السلبية ومزالق الأحياء والساسة وكل أشكال الانهزام العقلي والروحي، مترجمة حدّة الشعور بالمأساة بعد تبصّر الأشياء بالعين الثالثة.

وقد ارتأى شاعر اللافتات في هذا المقام اللجوء إلى حيل خطابية، وألاعيب قولية قائمة على الدحض والإثبات واستعمال الوسائط ذات الطبيعة العلائقية والحجاجية والتزيينية، قصد الظفر بأعلى درجات التسليم من المتلقي، فقد بسط فكرته وفق سلسلة من الحجج المتتابعة مجريا نقده الساخر باعتماد الإشارات الغامزة عبر شبكة مكثّفة من الوسائط الأسلوبية والروابط الحجاجية والتقابلات، فضلا عن إيقاع خاص مؤطر يخضع لهندسة عاطفية تُبَنْيِن للحالة النفسية، فالحجة "في النص الأدبي لا تنفصل عن طريقة صوغها، كما أن طاقتها الحجاجية لا تنفصل عن أثرها الجمالي الذي هو جوهر النص الشعري"[6] وفعل الحجاج كما يقول فليب بروطون "يختصر في نهاية المطاف، داخل المنظور الأدبي إلى عرض جمالي يحيل إلى جاذبية الجميل، أكثر مما يحيل إلى صرامة البرهان"[7].

والشعرية في حقيقتها التي تجسّد هذا العرض الجمالي، ترتبط بذلك النظام وتلك العلاقات التي تراهن بها على مستوى الشكل الذي تمارس عبره مغامراتها وإغراءها، وقد "شكّل الإغراء على الدوام إحدى الوسائل المتينة للحمل على الإقناع الذي يأخذ أشكالا مختلفة."[8] فبه حققت انجازاتها الكثيرة والمتنوّعة التي انتهت بها إلى شعر التفعيلة وقصيدة النثر، وقصيدة اللافتة، وقصيدة التوقيعة، محلّقة بالمعنى في لبوس متنوعة.

3. في مفهوم اللافتات:

اللافتة عبارة عن صورة أو كتابة أو الاثنين معا كعلامة مميزة للدلالة على شيء معين، وقد تكون لغرض الإرشاد أو الإعلان أو أغراض أخرى[9]. وتحضر اللافتات في المظاهرات والحركات الاحتجاجية لتجلي فكرة المتظاهرين والمحتجين (الأسباب والدواعي والمطالب)، بلغة أشدّ ما يميزها التركيز والاقتضاب. ولعل سرّ تسمية أحمد مطر لهذا النوع الجديد من الكتابة بهذا الاسم مردّه إلى هذه الخصوصية، وهو ما صرّح به في إحدى حواراته قائلا: "قصيدتي هي "لافتة" تحمل صوت التمرّد، وتحدد موقفها السياسي بغير مواربة، وهي بذلك عمل إنساني يصطبغ بالضجة والثبات على المبدأ، وعليه فإنني لا اهتم بصورة هذه المظاهرة وكيف تبدو بقدر اهتمامي بجدية الأثر الذي تتركه، والنتائج التي تحققها."[10] وقد أملاها عليه سأمه من طول النصوص الشعرية، وتعدد موضوعاتها في القصيدة الواحدة يقول: ".. فعزمت على أخذ نفسي بالشدة، بحيث لا أتعدى في القصيدة موضوعا واحدا، وإن جاءت القصيدة كلّها في بيت واحد، وذلك لكي أخدمه جيدا من ناحية الصياغة، ولكي أشحنه بكل ما لدي من طاقة فنية، تجعله سريع الوصول، سريع التأثير، دائم الحضور في الأذهان .. كما لم أتحلل من انتقاء اللفظة السهلة الدالة، والابتعاد، ما أمكنني، عن الألفاظ الصعبة الغريبة، والتعبير الغامض. وأعتقد أن هذه المواصفات التي تحملها قصيدتي، هي بصورة ما، نفس مواصفات "اللافتة" التي يحملها المتظاهرون، من حيث الإيجاز والسهولة والموقف المحدد والجاد، والهدف التحريضي. لكنها عندي تتخذ رداءها الفني."[11] بهذا لخص الشاعر للافتاته التي تتجه إلى أكبر عدد من الجماهير لتثير انفعالاتهم وبأقصر الطرق وأيسرها، وهي تمثّل ظاهرة جمالية جديدة في الشعر العربي نظرا لما فيها من سخرية* قاسية، ومن لمسات فنية فارقة.

وموضوع عملنا هنا هو بحث خصوصيات هذا الرداء الفني، أو هذا "البيان الشعري" –كما ينعته صاحبه– الذي يفضح الواقع ويعريه، داعيا القارئ إلى إعادة تشكيله وترميمه وإنتاجه، وهو –أيضا– "هذه العريضة السياسية التي تصدم الحاكم والسلطة، معبّرة مدمرة، منذرة متوعّدة من فاجعة النهاية، بعد أن وضع المشهد السياسي العربي على المشرحة، مصورا الأحزاب والحكام المسوخ"[12]، مجليا بؤرة مأساة العروبة والإنسان والوطن.

4. الاستراتيجيات الخطابية في اللافتات –قصيدة "ناقص الاوصاف"[13]–:

إن محاولة تقصي ما يوقّع شعرية نصوص اللافتات، يفضي بنا إلى بحث تلك الترتيبات والاستراتيجيات الخطابية التي يتقصدها الشاعر بغرض إقناع المتلقي والتأثير فيه عبر بنياتها المؤسسة، التي ترتبط بمفهوم النسق والنظام والكلية وتعالق العناصر، ويذهب اندري لالاند إلى أن البنية تستعمل "من أجل تعيين كل مكوّن من ظواهر متضامنة، بحيث يكون كل عنصر فيها متعلقا بالعناصر الأخرى ولا يستطيع أن يكون ذا دلالة إلا في نطاق هذا الكل."[14] لذلك يركّز البحث على تقصي معالم الجمال واستجلاء مواضع الشعرية، بتتبع خصائص وتعالقات العناصر التي يتشكّل منها المعمار الفني للافتات، التي تنتظمها علاقات تراصفية ومنسقية، علاقات تشابك وتقاطع وإضاءة داخلية، تنطلق من الصوت إلى المفردة إلى التركيب إلى الصورة إلى الدلالة. مع التركيز على كيفية انتظام كل هذا لتغدو وسائلا للإقناع التي يمكنها –كما يقول فيليب بروطون– "أن تستعمل بشكل خفي، بل من دون أن يعرف الآخر أنه هدف للإقناع .. إن التكوينات العديدة في مجال "التواصل"، ليست سوى تعلّم الطرائق التي تهدف إلى حصر الآخر في فخ فكري لا يمكن أن يتخلص منه إلا بتبني الفعل أو الرأي الذي نقترحه عليه."[15] فالحجاج في نهاية المطاف هو "وسيلة متينة لإشراك الآخر في الرأي"[16] وحمله على الإذعان.

وسنبدأ أولا بتتبع شعرية السائغ في الأذن وحجاجيته، التي تولّد الاستدراج فالإقناع من خلال عنصر الإيقاع.

1.4 إستراتيجية الشعرية المصوتة/ الإيقاع:

إن الإيقاع باعتباره نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية، يحدث في نفس المتلقي أثرا يشاكل ما في نفس الشاعر. ويتوزّع على المستوى الصوتي بقسميه الخارجي (الوزن والقافية)، والداخلي (التوازنات الصوتية، التجنيس، الترصيع، التكرار، التوازي...)، كما يحضر على مستوى المدى الصوتي، ومستوى الشكل الطباعي المتحدد في ذلك الصراع بين السواد والبياض، لأنه يوقّع حالات من الصوت أو كتمه وتغييبه، كما تسهم علامات الترقيم في تنظيم هذا الإرسال للصوت أو الكتم. فتحليل البنية المصوتة يتوخى رصد كل الهياكل التطريزية التي يعتمدها الشاعر في الدال الموسيقي، والظواهر التشكيلية للأصوات ونظام هندستها، فالخطاب أحيانا كما يقول فليب بروطون "لا يستمد ما به من إقناع مما يحاججه أو مما يستدل عليه، بل يستمده من حضوره السائغ في الأذن الذي يخلق إحساسا بالوضوح"[17] وبالجمال، لذلك وجب رصد الظواهر التشكيلية للأصوات والهيئات الهندسية للتقافي (هندسة القوافي) والتنسيقات الصوتية، لإظهار ما ينهض به الإيقاع في تجلياته المختلفة من وظائف تفصح عن شعرية السماع وحجاجيته عند الشاعر.

والبنية الإيقاعية في اللافتات فيما هي تحافظ على نظام الأوزان، توقّع نوعا من الهياكل التطريزية الخاصة على مستوى الهيئات الهندسية للتقافي، وعلى مستوى التوازنات الصوتية وهو أهم ما يسترعي الانتباه من مظاهر السلطة المصوتة المرتبة لهذا النص، إلا أن المقام لا يسمح بالالتفات إليها جميعا لذلك سنخص منها بالحديث عنصري التوازي والتكرار فقط.

– التوازي: هو إجراء تنسيقي ينتظم المختلف في صور متشاكلة إيقاعيا (صوتيا، صرفيا، عروضيا)، وهو عملية رصد لتقايسات إيقاعية تتساوى فيها المدد الزمنية أحيانا، ويشترط فيه الحفاظ على الموقعية التكرارية، أي تشغل الدوال المتوازية نفس الموقع سواء توزّعت أفقيا أو عموديا، وأهم ما نلمحه منها في نصنا:

التوازي التام والتوازي المقطعي: الذي يتكون من بيتين أو سطرين فأكثر في: (نُقادُ مثلها؟ نعم./ نُذْعِنُ مثلها؟ نعم./ نُذْبَحُ مثلها؟ نعم.[18]) إذ نجد تماثلا في صيغة الاستفهام والجواب، وفي الصيغة الصرفية (نُذعن، نُذبح) وتطابق في صيغة الجواب: (نعم)، وفي لفظة (مثلها). وهو توازي عمودي تتساوى فيه عدد الكلمات وصيغها، ما يحدث تكرارات صوتية في مدد زمنية متقايسة قائمة على التكافؤ في النسب والمقادير الصوتية والصرفية والعروضية، وهي تؤكد دور الإيقاع في استثمار الدال الصوتي في بناء الدلالة والهندسة لها، إذ تحقق به نوعا من الإثارة التي تجذب الانتباه إلى سمات الإذعان التي تتكرر في جواب الاستفهام بالتركيز على تكرار حرف الجواب ذاته، كبؤرة مبنينة لدلالة الخنوع والخضوع التي يبتغي الشاعر إقامة الحجة على امتدادها وتناسلها على مساحة المشبّه.

كما جاءت اللغة هادئة مسالمة وديعة وداعة المشبه به واستسلام المشبّه، لذلك لا صخب في حروفها ولا في كلماتها. حتى الجملة التقريرية بعدها نحت نفس المنحى في عدد الكلمات، وفي المحافظة على المدد الزمنية المتقايسة في السطر الشعري:

(تلك طبيعةُ الغنمْ.)

وجِدَّتها وطرافتها تتأتى من حيث غرابتها وإدهاشها ومفاجأتها للمتلقي في علاقة المشابهة التي تقيمها وتعقدها بين المتباينات. ثم في طرافة الالتفات إلى طبيعة العرق وحقيقته ثم عقد المفاضلة بين البشر والحيوان.

نزعم أنّا بشرٌ

لكننا خرافٌ! ← تماثل صوتي قائم على توافق الأواخر

ليس تماماً..إنّما

في ظاهرِ الأوصافُ ←

تكرار عمودي تام

نُقادُ مثلها؟ نعم.

توافق في الصيغة الصرفية للفعل ← نُذْعِنُ مثلها؟ نعم. ← التوازي والتطابق

نُذْبَحُ مثلها؟ نعم.

تلك طبيعةُ الغنمْ.

لكن.. يظلُّ بيننا وبينها اختلافْ

نحن بلا أرديةٍ..

توازي قائم على الجناس الناقص وتماثل الصيغ الصرفية والخواتيم ← وهي طوال عمرها تَرْفُلُ بالأصوافْ! ← توازي قائم على التكرار وتماثل الصيغة الصرفية

نحن بلا أحذيةٍ

وهي بكل موسم تستبدل الأظلافْ!

وهي لقاء ذبْحِها.. تثغو ولا تخافْ. ← تكرار عمودي

ونحن حتى صمتُنا من صوتِهِ يخافْ! ← تكرار عمودي

توازي قائم على توافق الخواتيم ← وهي قُبَيلَ ذبْحِها ← تكرار عمودي

تفوز بالأعلافْ. ←

ونحن حتى جُوعُنا ← تكرار عمودي

يحيا على الكفافْ! ←

هل نستحقُّ، يا تُرى، تسميةَ الخِراف؟![19]

كما يهيمن التوازي العمودي عبر باقي الأسطر، ويتوزع من خلال التطابق بين الألفاظ (مثلها، نعم، نحن، هي، الخراف) أو التراكيب (نحن بلا أردية/ نحن بلا أحذية) أو الأدوات والحروف (النفي، العطف والجر) أو الفونيمات (الفاء، النون، التاء) أو المواقع الفاتحة (نقاد، نذعن، نذبح)، أومن خلال الاتفاق في الصيغة الصرفية (الأوصاف/ الأصواف/ الأعلاف، نذعن/ نذبح)، وتوافق المواقع الأخيرة الصانعة للتقفية (الخراف، الأوصاف، الأصواف، الأعلاف، الكفاف، الخراف). وقد تظافرت الهندسات الصوتية؛ فنرصد تظافر الهندسة الفاتحة والهندسة الخاتمة... إن هذا التطريز السمعي النغمي يمثل إجراءً مطردا في اللافتات، وما عضد تجانس الأصوات والأبنية تصاقب الدلالة الذي حكم ائتلافها، فهي وإن كانت متأرجحة بين السلب والإيجاب؛ السلب مع ضمير الـ(نحن)، والإيجاب مع ضمير الـ(هي) إلا أنها جلّت نسب التشابه القائم والتباين الفاصل.

وحتى على مستوى التقافي فإن القافية المقيدة من مثل (لكننا خرافْ!) تفيد تقييد الصفة التي تلازم البشر، فلسان الحال يقول نحن كذلك وكفى.

كما نلمح أن إيقاع الوزن الصرفي متحرّك متحوّل، على ما فيه من لزوم على مستوى المقطع الواحد عبر الأسطر المتناوبة، فهو يقع في كل سطر تحت هيمنة بنية تنتظمه بشكل متقايس بحيث يوحي بالتطابق الإيقاعي فيغدو وحدة تعبيرية موقعة، وهذه الهيئة في هندسة المقاطع توحِّدُ الجمل المتباعدة؛ إذ تستقدم الأبنية المتناظرة مقاطع تشترك في القيم المعنوية التي تنضاف إليها بفعل البناء الصرفي، أو تستقدم الكلمات ذاتها فينشأ بين الجملتين المتباعدتين تداع في الصياغة والدلالة على اختلافهما في الغرض، وقد توزعت هذه أكثر بمعية التكرار.

التكرار: ونلمحه في النص يتجاوز حدود الشكل إلى جوهر المعنى والعاطفة، وبخاصة في التكرار المتناوب الذي نرصده في:

نحن بلا أرديةٍ../ وهي طوال عمرها تَرْفُلُ بالأصواف!

نحن بلا أحذيةٍ/ وهي بكل موسم تستبدل الأظلاف!

فتكرار الضمير وحرف الجر وأداة النفي، وتوافق الصيغة الصرفية والخواتيم (أردية/ أحذية، الأصواف/ الأظلاف) تعينه على شحن لغته بظلال المعاني الحافة، فضلا عن الدلالة المُبَئِّرَة.

أما الهيمنة الظاهرة لتكرار حرف الجواب (نعم) واسم التشبيه (مثلها) فتكسبه كثافة تجعل من اللفظ المكرر المركز في نسيج الدلالة، وما هذا إلا لسطوة المدلول وما يلازمه من الأثر الذي ينتشر عبر المتكرّر مؤكدا سمات السلب (بلا أردية/ بلا أحذية: نفي الملكية)، وما كَسْرُ وتيرة هذه التكرارات إلا للانتقال إلى ملمح آخر للتداعي والتدني، لذلك تستدعى هندسة صوتية وصرفية وتقفوية مغايرة في سطر: تلك طبيعةُ الغنمْ. التي تنتقل أسلوبيا من صيغة الاستفهام إلى صيغة الإخبار، لتقرير حقيقة طبيعة الاستكانة التي يلزمها البشري بأنها استكانة حيوانية (جبل الله عليها هذا الأخير بعد أن ذلله للإنسان)، أما أن يسم البشري نفسه بها مع من هو بشري مثله فهنا صميم المأساة. فهذه الجملة فيما تنهي بتوقيع الدلالة لا تنهي الدفقة الشعورية بل تفتح بابا للتشظي لتحيل على بشاعة ما تحياه الشعوب العربية.

ومن هنا فالتكرار يخضع لهندسة عاطفية، فهو يبنين للحالة النفسية التي تختار لفظا دون آخر وتركيبة دون أخرى، فالشعرية هنا يوقّعها ذاك التغيير الطفيف الذي يحدثه الشاعر فيكسر به تواتر التكرار الذي اعتاده المتلقي، فهذا الكسر يؤدي إلى نوع من المفاجأة التي يبطنها عمق الدلالة التي تثبتها الصياغة الجديدة والخبر الذي تقرره،

فسمة الانتقال الفجائي من صيغة إلى أخرى هو الشعرية البانية في اللافتات، ونقد الخنوع والخضوع هو جوهر الخطاب الشعري فيها.

إن هذه الظواهر، صيغها ومعالمها هي جزء من أفانين الشاعر في ملء اللغة بالشعر.

2.4 إستراتيجية تشغيل اللغة:

إن تخطيب اللغة يجعلها حقلا كلاميا ينشط فيه الحجاج وتتلبس الشعرية بألف لبوس؛ إذ تتكشّف اللافتات عن خيارات أسلوبية كثيرة تضطلع بها اللغة على المستوى الإفرادي، وعلى المستوى التركيبي، وعلى مستوى التصوير الفني، وكذا مستوى المحاجة، إلا أنّ ما يوقّع شعرية اللافتات ليست شعرية الكلمة ولا شعرية الجملة، بل شعرية الرؤيا التي تؤطرها مجانبة تكلّف الكتابة والترف الكلامي، يقول أحمد مطر موضحا طريقته في الكتابة "عندما أكتب لا أتذكر عبقرية الشعر، وإنما ينحصر همي في تركيب العبارة السهلة المستوفية للفكرة التي أريد إيصالها بكل صدق إلى القارئ. وأنا أؤمن في هذا السبيل بأن المفردة بذاتها لا تملك أن تكون رفيعة أو وضيعة، بل تكتسب صفتها من خلال اتحادها بمجموع مفردات العبارة .. أنا شاعر أستلهم روح النص، أو أتأثر بصدى اللفظ، أو أستهدي بعناصر القص، وأوظفها فنيا لإظهار المفارقة، أو تحقيق الصدمة، أو إبداء الاحتجاج."[20]

فعلى مستوى البنية الافرادية، فلا أشد من سلاسة ألفاظها ووضوحها، ولكن نوعا من التشغيل الذكي لصدى اللفظ والصور والروابط والأدوات الحجاجية وقّع شعرية خاصة فضمن تداولية أكبر؛ فقد أدخلت المفردات في سياقات أكسبتها حمولة جعلتها أكثر إضاءة بعد أن استثمر صداها، من ذلك لفظة (خراف) التي تشكّل تابل الدلالة التي تتفيأها القصيدة ملحقة أوصافها السالبة بالخانع من العرب، لكن سرعان ما تفاضل بينهما لتجعله دونها في ما حبتها به الطبيعة وفي ما حبته به لكنه آثر الازورار عنه. فقد رصدت البنية المعجمية تحاقلا دلاليا أطرته هذه اللفظة، قام على مواصفات توازن بين

البشر والغنم لا لتعلي من قيمة الأول بمقابل الثاني، بل لتفنّد حتى زعم المشابهة، لتزري في نهاية المطاف بقيمة الإنسان التي تردت إلى الحضيض (بشر/خراف، نقاد= نذعن= نذبح، بلا أردية/ترفل بالأصواف، بلا أحذية/تستبدل الأظلاف، لا تخاف/ يخاف، تفوز بالأعلاف/ يحيا على الكفاف)، وبهذا تغدو لفظة (خراف) مبئرة للنص وموجهة لكميائه، مفارقة معناها المعجمي، محلّقة في عالم الدلالات الرمزية المشحونة بعاطفة الازدراء ومشاعر الرفض.

وكل هذا إنما تأتّى من تشغيل الأدوات الحجاجية بقوتها البرهانية؛ إذ أحدث استحضار أداة الاستدراك (لكن)، بعد الفاتحة النصية التقريرية القاضية بالمشابهة في ظاهر الأوصاف نوعا من التمدد للمعاني والانحراف بالفكرة (نزعم أنّا بشر/ لكننا خرافْ! .. لكن يظلُّ بيننا وبينها اختلاف) فهي في هذا المقام حضرت مرتين؛ المرّة الأول (لكننا خرافْ!) لتفنّد الزعم الأول القاضي بملمح البشرية، والمرّة الثانية لتفتح أوجه المباينة والتفاضل (لكن.. يظلُّ بيننا وبينها اختلاف). ويحضر النفي والحصر بين الاستدراكين (ليس تماماً..إنّما في ظاهرِ الأوصافْ) ليحاجج للصفات المشتركة، ويرفد حرف الجواب (نعم) المحاجة ويعزز من طاقتها الإقناعية.

وقد مكنت أداة الاستدراك الثانية من انفتاح الدلالة وتمددها وتناسلها، وقد ضمنتها لفظة (اختلاف)، التي عملت على شدّ انتباه المتلقي إلى ترقّب أوجهه لتؤشّر المفاضلة على تردي البشري الذي أزرى ببشريته وأرداها في سخرية لا أقسى منها (نحن بلا أرديةٍ../ وهي طوال عمرها تَرْفُلُ بالأصواف!، نحن بلا أحذيةٍ/ وهي بكل موسم تستبدل الأظلاف!، وهي لقاء ذلّها.. تثغو ولا تخاف./ ونحن حتى صمتُنا من صوتِهِ يخافْ!...) وقد مكّن هذا من شحن القوة الشعرية بقوة عاطفية مضافة، أسهمت في توقيع شعرية خاصة عبر إنجاح العملية الحجاجية، وإقناع المحاجَج وبخاصة وقد كانت غايته كما أعلن عنها "إنني لست مطبلا في زفّة بعينها، ولا دلالا على باب دكان حزبي

محدد. أنا شاعر من عامة الناس، أعيش محنة كل الناس، فأعبّر عنها، وأستنهضهم للخلاص، وليعمل كل على شاكلته."[21]

وعلى المستوى التنسيقي، فإنّ الذكر والحذف للروابط الحجاجية كان عنصرا بانيا للشعرية؛ ففي توصيفته للمتواليات الفعلية القائمة على إهمال حرف العطف بين الأفعال المتوالية التي تؤشر على المفعولية (تُقادُ/ تُذْعِنُ /تذْبَحُ) نلفي الشاعر يضعنا أمام حركة فعلية تترابط داخليا لا خارجيا عبر حركة النفس، ويعدّ هذا عاملا لغويا يساهم في بناء شعرية تقوم على خلق المثير الأسلوبي من خلال هذه المراكمة المتوالية للأفعال في شكل عمودي والتي تحقق وجودا شعريا مكتنزا سخرية وتهكما. فضلا عن تقصّد تلك الصيغ الاسمية وغلبتها بما لها من طبيعة سكونية وثبات يهب الإيقاع الصوتي للتركيب بطئا يلائم حركة توصيف الخذلان والخنوع.

وأما اللعب على الرتب المحفوظة الذي شغّله بتقديم ما حقه التأخير عبر تأخير الخبر وتقديم الجار والمجرور في (وهي بكل موسم تستبدل الأظلاف!)، أو تقديم الظرف في (وهي طوال عمرها تَرْفُلُ بالأصواف!، وهي قُبَيلَ ذبْحِها تفوز بالأعلاف)، فإنه كان سر تشغيل الشعرية المصوتة.

وعلى مستوى الأساليب، فإنّ حركية التعبير الشعري تفيد من قوة الأسلوب الإخباري الذي يرتفع في النص معلنا تقرير حقائق يعدّها الشاعر حقائق قارة، ويبنين خطابه على إقامة المحاجة لتأكيدها، فالشاعر في مقام إخبار لكنّه إخبار تهكمي يتقصى له أبلغ أفانين التفكّه الواخز الذي يجريه عبر تحاسين البديع طباقا ومقابلة، تسهم في تنوّع الدلالات على مساحات هذه المتقابلات باعتماد تقنية "المفارقة التصويرية" حتى تتجسد الأوصاف وتتمرأى بيّنة ظاهرة كصدى للعنونة التي تجعل البشري من جنس الخراف، بل هو دونها ناقص عنها حتى في الأوصاف. هكذا يتموضع البشري والحيواني، تموضعا تقابليا بإعمال أسلوب نفي فعل الملكية (بلا أردية، بلا أحذية)،

بمقابل أسلوب إثبات الملكية مع بذخ الاستعمال (ترفل، تستبدل)، وهذا يحقق الإدهاش على المستوى الدلالي والعاطفي، ويرسم وجودا شعريا مكتنزا سخرية، وفائضا جمالية.

على أن قفل الخاتمة، الذي جلاه النقد الضاحك، والتهكّم الجارح الموجِّه لتابل شعرية النص في الاستفهام الإنكاري في (هل نستحقُّ، يا تُرى، تسميةَ الخِراف؟!)، فقد أعطى به الخطاب الشعري سَمْتَه المفارق، فبه تم الانحراف بالصيغة بعد تلك المراكمة في السياق الإخباري، وهذا الخيار يمثّل ذكاء تشغيل عنصر السخرية، وينهض على تطويرها كأرفع درجات الهجاء وأقساها، لعلّه بهذا يسهم في مضاعفة الاستنكار لكل تلك الأوصاف ولتلك المسافات الشاسعة التي تحجبه عن إنسانيته، ما قد يحمل المتلقي على الاقتناع بالتغيير الذي يتقصّده الشاعر. وبهذا نستطيع القول مع العزاوي "إن تسلسل الأقوال والجمل في الخطاب لا يعتمد المعنى الإخباري أو المحتوى الإعلامي (فقط) ، وإنما يعتمد بالأساس المعنى الحجاجي، أو القيمة الحجاجية للقول"[22]

بهذه الاستراتيجيات –وبغيرها مما لم نذكر– استثمر الشاعر طاقات اللغة بجهد أقل وشعرية أكبر، وقد قال تودوروف: "توجد وسائل لانهاية لها لتشكيل عالم فني له خواصه ومعاييره وملامحه"[23] وقد كانت إحدى وسائل الشاعر في بناء شعرية النص، وإقامة شبكة من العلاقات الفنية بين عالم الواقع وعالم اللغة هو تلك المحاجة التي شغّلها، وتلك الشعرية التي حرس على توقيعها، وتلك السخرية التي تقصدها وهو يسبر أغوار الواقع القائم، ويفصّل حدود العلاقات البشرية.

5.خاتمة:

نخلص في نهاية الدراسة التي حاولنا فيها رصد معالم الشعرية في لافتات الشاعر أحمد مطر، وأهم العناصر التي توقّعها إلى ما يأتي:

*– صدور الشاعر عن ذائقة جمالية تأبى التكرار والاستنساخ جعله يبتكر فن اللافتات الذي لم يسبقه إليه أحد.

*– اللافتات نصوص متلاحمة الأجزاء، يضيء بعضها بعضا، وجانب كبير من الشعرية والحجاجية مركوز في إيقاعها الداخلي والخارجي.

*– امتلاء اللغة شعرية وسخرية مرده عامل تشغيل الأفانين الحجاجية، والخواص الأسلوبية للخبر، والاستدراك، والاستفهام، والنفي، والحصر بالإثارة والإدهاش والتهكّم اللاذع.

*– الامتداد والاستطالة في عملية التوصيف، وجعل الصور طالعة من رحم بعضها البعض عن طريق التطابق والتقابل.

ولعل أهم ما نقترحه هو ضرورة الالتفات إلى الطاقة الحجاجية للافتات، التي توقّع شعرية السخرية فيها بدراسات مكثفة.

6.المراجع:

[1] – أدونيس, زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، ط6، 2006، ص 317.

[2] – نفسه، ص312.

[3] – أحمد مطر، ديوان لافتات 6، لندن، ط1، آب 1996، ص 63–64.

[4] – محمد إقبال العروي، من قضايا النقد القديم (الحكمة والمثل؛المفهوم والعلاقة والتفريض)، مجلة آفاق الثقافة والتراث، الإمارات، ع 34، 2001، ص62.

5 – طه نعمان محمد أمين، السخرية في الأدب العربي حتى نهاية القرن الرابع الهجرية، دار التوفقية للطباعة، القاهرة، 1978، ص10.

[6] – محمد عبد الباسط عيد، في حجاج النص الشعري، أفريقيا الشرق، المغرب، 2013، ص 52.

[7] – فيليب بروطون، الحجاج في التواصل، ترجمة: محمد مشبال، عبد الواحد التهامي العلمي، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، 2013، ص24.

[8] – نفسه، ص 25.

[9]- ينظر اللافتات الإرشادية والتوجيهية، https://speedline-eg.com/ 01-08-2020 .

[10]- حوار مع أحمد مطر، مجلة (العالم)، لندن، ع 185: 29–8–1987 حاوره عبد الرحيم حسن.

[11] – نفسه.

[*] – وعندما سئل عن أسلوبه الساخر المتهكم شديد الاتصال بالكاريكاتير قال: ".. أما عن كونها (القصيدة) تتسم بالتهكمية والقرب من أسلوب الرسم الكاريكاتيري، فأقول أنني بطبيعتي ساخر، والذين يعرفون أن السخرية من طبيعتي حتى في المواقف الدامية. لا ادري لماذا؟ هل السخرية نوع من الدفاع عن النفس؟ .. من خلال مطالعاتي ومعايشتي لشرائح من المجتمع، وجدت أن من يحسنون السخرية والإضحاك هم أكثر الناس امتلاء بالأحزان. أنا بالطبع لا أرمي إلى إضحاك الناس، بل أكتب على سجيتي من خلال مخزون كلي، فأستعرض شر بليتنا، وشر البلية ما يضحك أحيانا، لكنه ضحك مرّ، لأن النكتة مرّة سوداء، فهو ضحك من شدة البكاء. ولعل هذه الصفة قد عبرت إلى شعري بطريق موهبة أخرى، هي الرسم الكاريكاتيري، الذي مارسته منذ سنين في الصحافة، صحيح أنني تركته، لكنه كما يبدو أقوى من أن يتلاشى، فهو يختبئ في أعماقي، وكلما انفتح باب الشعر، مدّ رأسه إلى الخارج ليثبت وجوده." نفسه.

[12] – حفناوي بعلي، راهن الشعر في نهايات القرن: أصوات الملحمة وأصداء التوقيعة والصوفية، دار اليازوري، د.ت، ص147.

[13] - أحمد مطر، ديوان لافتات، ج6، لندن، ط1، آب 1996، ص 63-64.

[14] – عمر مهيبل، البنيوية في الفكر الفلسفي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2، 1993، ص 16.

[15] – فيليب بروطون، الحجاج في التواصل، ص 25.

[16] – نفسه، ص 26.

[17] – نفسه، ص 25..

[18]- احمد مطر، ديوان لافتات، ج6، ص63.

[19] - المصدر السابق، ص 63-64.

[20] – حوار مع أحمد مطر، موقع الساخر، السعودية، حاوره: أبوسفيان، بتاريخ 09-11-2006 الساعة: 08.33، http://www.alsakher.com/showthread.php?t=108783

[21] – نفسه.

[22] - أبو بكر العزاوي، اللغة والحجاج، العمدة في الطبع، ط أولى 2006م ، ص42.

[23] – أحمد درويش، ملامح التجسيد الفني لظاهرة الحرية في شعر محمود درويش، مجلة فصول، المجلد الحادي عشر، العدد الأول، ص97.