الفصل الأول

المغامرة الإبداعية

وإعادة تأسيس حد المعنى

قراءة فى شعرية محمد عفيفى مطر

obeikandl.com

obeikandl.com

إن اللغة الشعرية تنطلق من المبدأ الأسلوبي القائم على انتهاك قوانين اللغة العادية ، وهذا معناه أن الشعرية ليست سمات ثابتة في النظام اللغوي المعياري بل هي سمات مرتبطة بغلبة الصفة الأسلوبية الجمالية على بقية الصفات اللغوية حتى تكون اللغة في بنية الأدب غاية في ذاتها وليست مجرد وسيلة لغاية ، لقد كان احتفاء الشعر المعاصر باللغة" احتفالا باللغة التي لا تطابق إلا ذاتها فهي لغة أولية متوحشة ، وصمت تتكلم فيه الكلمات في وجودها المتفرد الصعب ، ومن ثم كان التوتر الذي يلاحق الشعر الحديث في مغامرته نحو الأصالة " (١) .

فالوظيفة الجمالية في اللغة الشعرية تختلف عن كل الوظائف اللغوية الأخرى فيما يرى" موكاروفسكي " حيث لا توجه " الوظيفة الجمالية إلى ظواهر خارج القول ، أي المرسل أو المرسل إليه أو الشفرة أو السياق أو الواقع أو الاتصال ولكنها موجهة إلى القول نفسه ، فهي تجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتي " (٢) .

إن اللغة الشعرية مرتبطة بالهدف الذي يتوخاه المرسل اللغوي ، فإذا كان هدف المرسل هدفا علميا أو عمليا صرفا فالأمر متعلق هنا بنظام الفكر الشفوي اليومي ، أما إذا كان هدف المرسل هدفا جماليا مستقلا ، فعندئذ لا تحتل فكرة التواصل اللغوي اليومي صفة الصدارة ، بل تكون خلفية بعيدة ، على حين تتصدر اللغة الجمالية واجهة المشهد لتكن صاحبة الامتياز الأول ، بل تتحول إلى هدف في ذاتها ، وإذا كانت اللغة في النظام المعياري تتسم بالثبات والسكون وبأنها وجود جماعي عام ، فإن اللغة الشعرية تناقض في تكوينها الصفات السابقة إذ نراها تؤسس لسلطة الاختلاف والخصوصية والفرادة . وقد قرأت في سنى الجامعة دراسة لويس عوض في جريدة الأهرام المصرية عن مطر وكانت بعنوان " الشاعر العبوس " ، وقد قال فيها عن شعره " وكنت أقف أمام هذا الكلام الغريب ، فلا أفهم منه شيئا كثيرًا فهو مثل كلام الشعراء السرياليين الأوروبيين الذين كنت أقرأ لهم إسرافه في تجديد رموز الشعر بالقلق الدائم في التعامل مع اللغة والمعاني لما قامت بينه وبيننا نحن البسطاء هذه الحوائل التي تحجب كلياته الميتافيزيقية عن إدراكنا الجزئي الذي لا يفهم إلا ما تفهمه الحواس " (٣) .

ومنذ قرأت هذا الكلام وأنا في حالة من القلق على شعرية مطر أمام لويس عوض، وفى قلق أيضا من غرابة شعر عفيفي مطر أقتحمه فيصدني ، ولكني لا أمل هذا العالم الغريب الجميل ، وتحول تعلقي بشعره إلى رصد أي دراسة تصدر له أو عنه ، وعلى الرغم من الاجتهادات النقدية العديدة حول شعر مطر غير أنها جميعها ما زالت بعيدة للغاية عن حقيقة هذا العالم الغريب المتأبد في غابته الجمالية الوحشية ، غير أنني رأيت أن أغامر فأقطف بعض الثمار الناضجة في أحراشها البعيدة ، وقد كان ذلك مغامرة مني ، وكان البحث عن المغامرة الأسلوبية في شعر مطر. وسوف نعني في هذا البحث بأحد مظاهر الاختلاف الأسلوبي في الشعرية العربية المعاصرة لدى الشاعر محمد عفيفي مطر من حيث اعتبار أن " المغامرة الأسلوبية " لديه سعيا جماليا محموما لتأسيس حرية اللغة من جهة ، وحرية الوعي والوجود من جهة أخرى . وفي ممارسة هذه الحرية الجمالية يمارس الشعر سلطة الهدم الحيوي المقدس ، مقيما قانون الجدل الخلاق بين النفي والإثبات ، ولا أُصد بالنفي هنا التقويض ، كما هو شائع لدى مدعي الشعر وعديمي المواهب ، بل أقصد قدرة الشعرية على " النفي المنظم " لبنية اللغة المعيارية ، حيث لا يصير النفي اللغوي سلبا مطلقا ، بقدر ما هو إيجاب أسلوبي وجودي خلاق قادر على إيجاد الغائب المستحيل ، من خلال نفي الحاضر الممكن ، وربما أشار إلى هذا " موكاروفسكي " في مصطلحه عن "الانتهاك المنظم " بصدد تفرقته بين اللغة الشعرية واللغة المعيارية في قوله : " إن انتهاك قانون اللغة المعيارية " " الانتهاك المنظم " هو الذي يجعل الاستخدام الشعري للغة ممكنا ، وبدون هذا الإمكان لن يوجد الشعر ، وكلما كان قانون اللغة المعيارية أكثر ثباتا في لغة ما كان انتهاكه أكثر تنوعا ، ومن ثم كثرت إمكانات الشعر " (٤) .

من هنا يتضح بدقة ما نرى إليه من كون قانون النفي اللغوي الذي يمارسه الشاعر المقتدر وعفيفي مطر كذلك - إحدى صور الخلق الحيوي ، وذلك عندما يمارس سلطة " النفي المنظم " لا سلطة " الهدم المحطم " ، إن الشاعر المعاصر لا يبتكر من العدم اللغوي ، بل يبتكر من الوجود اللغوي والجمالي السابق عليه إنه يعدل الأصول ولا يمحيها ، يطورها ولا ينفيها فالقصيدة العظيمة كما يرى الدكتور " تليمة " ، " مجلى الطرائق والتشكيلات الشعرية الموروثة ، وهي في ذات الوقت تعديل لتلك الموروثات وإضافة إليها ، إن القصيدة

العظيمة حدث فني فريد يحكي الأبنية المتواترة المتوارثة ويزلزل أعمدتها بما يضيفه إليها من فتوح تشكيلية جديدة " (٥) . ومن المؤكد أن الشاعر الجاد إذا أراد أن يكون معاصرا بحق فعليه أن يكون تراثيا بحق . ومن هنا كانت القدرة الأسلوبية لمحمد عفيفي مطر رهينة هذا الاقتدار الفني من التراث اللغوي والشعري القديم . حتى ليعد محمود أمين العالم شعر مطر " معلقات شعرية أقرب إلى البنية التعبيرية الكلاسيكية الجاهلية الرصينة "(٦) وعلى الرغم من علمنا بأن هذا التوصيف النقدي لشعرية مطر ليس توصيفا دقيقا . وأحرى بشعرية مطر أن ينطبق عليها ما رآه لطفي عبد البديع بخصوصها وذلك في قوله .

" فهل يلام الشاعر على لغته ويقال إنه يحيا في الماضي وفي عصر أصحاب المعلقات . وأن مفرداته تحرمه من الانفتاح على الحياة والواقع ؟! أو نقول إنه يستدعي الماضي إليه ليقيم فيه وجوده . ويناجز الواقع التجريبي الذي لا معنى له ويناجز معه اللغة المزيفة ليتشبث بلغة الشعر التي يسميها " هيدجر " لغة الوجود الأصيل " (٦) . غير أنا ما يهمنا من رأي الناقدين محمود أمين العالم ولطفي عبد البديع . التحقق من قدرة الشعر والشاعر على إقامة مواجهة أسلوبية محتدمة بين الوعي الشعري الجمالي القديم من جهة . ووعيه الشعري المعاصر المجسد في بنيته الشعرية من جهة أخرى . وأقصد بذلك في البحث بالتحديد . قدرة الشعرية لدى مطر على تحقيق الانحرافات الصوتية والصرفية . وتجريب الشاعر صيغا وأساليب جديدة مبتكرة . تكون أقدر على تحسيد رؤاه للواقع . وللعالم المحيط به . وفي هذا المعترك الفني الحرج في محاولة الشاعر الابتكار يضطر الشاعر اضطرارا لخرق النظام اللغوي المعتاد لقنص ما ليس معتادا على القنص .

يقول الناقد الفرنسي " تيري موليديه " . " إن حقيقة الشعر ترفض اللغة التي تريد أن تقنصها رفضا قد يصل إلى درجة التعالي والتجاوز والاستشراف . ولعل اللغة إذ تحاول القبض على الشعر إنما تطفئ نوره . وتخنق روحه . وتجمد رعشته . وإذا بدا أن الشعر ليس إلا مظهرا من مظاهر الثراء في اللغة أو قوة من قواها الخاصة . فإن اللغة لا تستجيب له إلا بالتفوق على طبيعتها . والاستزادة من الحياة النابضة ؟ (٧) .

ويصبح التأسيس للشعرية هنا . تأسيسا للحرية والاختلاف فدائما النظام اللغوي المعياري يقنن للثابت والمتبع سواء على المستوى الجمالي أو المعرفي . فنحن أسرى لغة

ترمز إلى الواقع والأشياء والموجودات ، وتتركنا لا نعرف عنها إلا صورا رمزية تصنف ولا تحدد ، تصف ولا تقع على الكنه العميق للشئ ، ولن نستطيع أن نعي وجودنا وطبيعة علاقات الواقع المحيط بنا ، إلا إذا استطعنا أن نسكن أفكارنا ألفاظنا بدقة ، ولا مناص لدى الشاعر الجاد من قران اللغة بالحرية طارحا تأسيسهما من جديد وفق رؤاه الخاصة ، ومن هنا كان الشعراء كما رأى الدكتور " شكري عياد " : " هم الموكلون بإصلاح اللغة كلما فسدت ، تتغير الأشياء وتبقى اللغة ، ومن ثم فإصلاح اللغة يعني إعطاء الأشياء أسماءها ، والاسم نفسه يتغير معناه أو تتغير قيمته ما يطلق عليه ، وبذلك تتجدد اللغة ، فاللغة لا تتجدد من تلقاء نفسها ، بل بتفاعلها المستمر مع الأشياء ، والقصيدة لا تجدد بحوارها مع مثيلاتها بل بحوارها مع الحياة " (٨) .

والحياة بالطبع أكبر من معجم " الفراهيدي " وكتاب " سيبويه " و " خصائص ابن جني " ومتون " رؤبة والحجاج " ، ومقاييس " ابن فارس " " وألفية ابن مالك " ، الحياة أكبر من القواعد في أي صورة من صورها ، والقواعد في جميع أحوالها ملمح من ملامح الضرورة ، والحياة في جميع صورها هي الطلاقة والحرية ، قواعد اللغة هي القوالب والمعايير ، والانحرافات الأسلوبية الجديدة أو قل تأسيس أسلوبية الجمال والحرية لا تتأتى ثمارا دانية للنحاة والعروضيين وأصحاب المجامع اللغوية أو حتى أصحاب معاجم التطور اللغوي التاريخي فجميع أهل هذا الطراز من الفكر يراعون الثابت لا المتغير ، السائد لا المختلف والغة الشعرية إذ تمارس فعل الهدم والإنشاء ، إنما لتؤسس الاختلاف الحرفي الصيغ والأساليب والمعجم والتراكيب في ضوء الإبداع نفسه ، الذي يتمتع بالطلاقة والخيال والحرية ، شأنه شأن تجدد نبع الحياة نفسه ، وأزمة الإبداع هي في الحقيقة أزمة اللغة نفسها ، بل أزمة الحضارة كلها ، بل من الممكن رد أزمة الإنسان المعاصر في جميع تصوراته ومناحيه إلى أزمة اللغة وجهازها المعقد .

إن تحديد وعينا بالاشياء والموجودات والذات والعالم يتجرد في التحليل الأخير عبر جهاز رمزي لغوي يشيد بصورة جمعية طرائق وعينا ، وحدوده واللغة ترتبط ارتباطا عميقا بتطور نظرية المعرفة ، وتغير مفاهيم الزمان والمكان ، وانفجار بنوك المعلومات ، وتعقد شبكات الاتصال بفعل ثورة التكنولوجيا ، ونشأة العلوم البينية التداخلية ، وتهافت

مفاهيم الموضوعية ، والحياد الموضوعي في العلوم ، بعد أن صار " فعل العلم ليس مجرد النظر العلمي " ، بل صار " حقل العلم هو فعل إنساني كلي يتميز أساسا بفعلية نوع من التفكير يتصف بالتسلسل المنظم من الملاحظة إلى الغرض إلى التحقق إلى المراجعة إلى التكذيب إلى فرص التوسيع إلى إعادة صياغة الفرض (الفروض) وهكذا باستمرار ، وكثيرا ما يسمى فعل العلم باسم " التفكير العلمي " " وقد قصدت استعمال كلمة " فعل " هنا قصدا ، حتى أنفي أنها عملية تنظيرية معقلنة فقط " (٩) . فكل عالم يرى الحقيقة من زاويته العقلية والنفسية الخاصة به ، لتنتفي بذلك شروط الموضوعية الخالصة ، فتصير موضوعية نسبية أو قل موضوعية ذاتية . لقد تصدرت قائمة المنظومة المعرفية الجديدة تصورات جديدة عن دور المعرفة وحدود الجهل . لقد تخلت المعرفة عن وهم اليقين حتى لو كان نسبيا ، وصارت محصورة في ما يمكن معرفته وما لا يمكن معرفته ، لقد صار الوعي بالجهل علما عظيما تجاه تعقد العالم وتشابكه ، وصار العلم في أعمق معاقله التجريبية والإنسانية يسلم بتجليات " اللايقين " ويعترف بالإبهام والالتباس إزاء التنوع الهائل والتعدد اللامتناهي للعالم ، وصار استخدام آليات معرفية جديدة مثل " اللاتحديد – التضاد – التشوش – اللادقة – " الفئات الغائمة " إحدى الأدوات الذهنية الجادة في التعامل مع غموض العالم وتعقيداته الهائلة ، وثمة كتب رائدة تناولت هذه الأزمة العلمية في شتى التخصصات ، لعل أهمها خطورة فيما نرى كتب الفيلسوف الأمريكي المعاصر " فيرا أبند " الذي حاول أن يدخل الجانب الاجتماعي والإنساني معيارا أصيلا في الحكم على علمية العلم وموضوعية المعرفة حتى في أدق العلوم التطبيقية بما فيها الرياضيات البحتة " (١٠) . وبالطبع فإن كل ذلك أدى إلى تغير زاوية النظر إلى العالم المحيط بنا ، وبالتالي إلى تغير اللغة التي تعبر عن هذا العالم في الفكر المعرفي والفلسفي المعاصر . لقد كان وكد الفلسفة القديمة أن تتمكن من الوصول إلى حقائق الأشياء كما هي في ذاتها معزولة عن النظرة الإنسانية وطرائق وعيها بالأشياء ، وكانت هذه الفلسفات ترى للأشياء ماهيات قائمة بذاتها ، ثم تأتي علاقة الإنسان بالأشياء علاقة ثانوية تالية ، وكان دور العقل والوعي والإدراك دور المرآة العاكسة السالبة فتصير الحقيقة هي مطابقة عالم الأذهان لعالم الأعيان ، وحين أتى " ديكارت " قلب هذه الحقائق الشائعة فربط بين وجود

الأشياء وجود الوعي ، فلا وجود للأشياء في غيبة طرائق الوعي الذي يدركها . إن هذا الجدل المعقد بين الشئ في ذاته ، وطرائق إدراكه ووعيه هو ما دفع بنظرية المعرفة ، ومعها نظرية اللغة إلى تحول النظرة إلى العالم المحيط بنا .

وشئ من هذا الانقلاب المعرفي أصاب جهاز اللغة الشعرية نفسه ، فلم تعد التصورات القديمة للبلاغة والنحو والصرف والمعجم – لم تعد هذه التصورات ذات قيمة في ذاتها بوصفها بنى ثابتة في عالم يتغير كل يوم ، بل كل دقيقة ، خالقا هذا الجدل اللغوي الحي بين الحرية والضرورة ، لقد صارت الثورة اللغوية الشعرية المعاصرة رديفة الحرية والإبداع : " فثورة الشعر الحديث شأنها في ذلك شأن الفلسفة اللغوية الحديثة والنقد الحديث ، تتطلع إلى تأصيل اللغة الشعرية وتحريرها من طغيان الأشياء والذوات . فمحنة الإنسان مع اللغة ، أو محنة اللغة مع الإنسان أنه يضحي بالدال في سبيل المدلول ، وينسى أن الدال علة وجود المدلول فهو يتعاطى الكلمات ويظن أنه يتعاطى الأشياء ، وتتعرض له الأشياء فيتنكر لها ولا يلتمس منها إلا المسميات لأن قانونه هو ماذا يقال ، لا كيف يقال"(١١) .

إن التغير البنيوي الهائل في نظرية المعرفة قد أعاد سؤال فلسفة اللغة من جديد مما دفع بالشعراء إلى أن يعيدوا السؤال القديم الجديد : هل اللغة تمثيل للواقع أم مرآة له ؟ . فاللغة : " عالم مبتدع وتقف في مواجهة العالم ، حتى إنها أحيانا تريد أو تستطيع حجبه وأخذ مكانه ، ليعيش أفراد المجتمع الناطق بها في إطارها هي وليس في إطار العالم "(١٢)

إن اللغة تصنف وتحدد وتؤطر وتقولب وتجعلنا نعيش في سجون عقلية وروحية وفكرية ، أما الرجوع إلى الذاكرة الشعرية لا الذاكرة الرمزية المتبعة فيفتح لنا : " أبوابا من الحرية لأنها تجعلنا نطل على نوافذ أرحب من المعتقدات والمختلفات ، وتوفر لنا عناصر منوعة لتركيبات لغوية جديدة لم تخطر من قبل على قلب بشر ، إن اللغة ذاتها من سبل الحرية " (١٣) . ومن ثم كان صراع الشعر لدى مطر مع النظام المعياري العالم للغة صراعا بنائيا معقدا يستقطب سياقات عدة متراكبة متداخلة ، فهو صراع بين الحرية والضرورة ، بين الإبداع والاتباع ، بين السائد والمختلف ، وهو في هذا الصراع الدامي المبدع يحاول أن ينأى بالإبداع الطازج الحي أو (القدرة على الكتابة بالفعل) وليس " بالقوة " من خلال

الهروب من التردي في مهاوي القوالب الجاهزة ، والأكليشيهات الذائعة ، وهي قوالب عامة ملتبسة تفقد الإبداع طزاجته وحسيته وكينونته ، وفي هذا يقول " هيجل " بصدد حديثه عن احتياج الشعر إلى لغة خاصة للتعبير : " يمكن للشعراء إذن إما أن يلجأوا إلى الألفاظ العتيقة ، أعني إلى ما هو قليل الاستعمال في الحياة العادية وإما أن يضعوا ويبدعوا كلمات جديدة ، وبهذا يتبدى عن كبير جسارة ، وعظيم قدرة على الاختراع ، بشرط ألا يضع نفسه في تعارض مفرط مع روح اللغة "(١٤) .

إن هذه الجسارة الأسلوبية التي يدعو إليها " هيجل " لا يستطيعها أي شاعر بل لابد أن تتوافر لهذا الشاعر شروط عديدة منها المراس بلغة الجماعة وقواعدها ومعاييرها وأطرها المختلفة ، والتمكن من التركيبات الجمالية ، والطرائق والمقرات التعبيرية المختزنة في الذاكرة الفنية الجمعية ، ومنها الحس اللغوي المرهف القادر على استكناه طاقات اللغة ، وأسرارها ودقائقها ، بما يمكن الشعر من تعديل الموروث الجمالي الجمعي ، أو العدول به عن مجراه التقليدي إلى آفاق ابتكاريه جديدة ، تدخل به إلى ما يعرف بالقدرة على " المغامرة والتجريب " بدافع الإبداع الحقيقي الجاد ، وليس بدافع التحقق الشكلي العقيم من المصطلحات النقدية وهذا يضعنا في عمق قضايا عدة كالحداثة والوعي والحضارة والحرية ، ويدفعنا دفعا إلى تقديم الشعراء في الخطاب الشعري المعاصر إلى : " شعراء مستهلكين وشعراء منتجين " فالشاعر المستهلك تابع للسائد المألوف ، مجتر للقيم الجمالية الجمعية ، أما الشاعر المنتج فهو يؤسس للحرية في جميع أشكالها من خلال اللغة الشعرية نفسها .

المغامرة الأسلوبية ومفهوم الشعرية المعاصرة :

إذا أردنا أن نبحث عن مجمل الدوافع والأسباب التي دفعت عفيفي مطر لخوض مغامراته الأسلوبية في خطابه الشعري ، وجدناها عديدة ومعقدة ، تتحرك في سياقات متداخلة متباينة ، فمنها ما يعود إلى تقنية الإبداع نفسه لدى الشاعر ومنها ما يعود إلى التغيرات النوعية الكبرى التي طالت نظرية النقد ومصطلح الإبداع ، ومنها ما يعوج إلى هذه الرغبة الشعرية الحميمة لدى الشاعر في الإمساك باللحظة الشعرية المراوغة القادرة على

تجسيد رؤاه .أما من جهة ما جد على بنية " النص الشعري المعاصر" وجدنا هذه التقنيات الأسلوبية الجديدة ،

" اللبس والغموض – أسلوب التناقض الظاهري – الانزياح – التناص – المساحات البيضاء – إلغاء أدوات الربط وخلق شعرية الحالة – التركيب التصويري والصور المتراسلة سواء على المستوى التزامني الداخلي لشعر الشاعر أو على المستوى التعاقبي الخارجي مع شعر غيره – خلق مفهوم الفجوة – تغير أفق التوقع والانتظار – التكثيف والتبئير – تداعيات الحلم – تحقق مفهوم الاقتصاد اللغوي " . وأما من جهة ما جد على " اللغة الأدبية " في نظرة النقد المعاصرة فقد تنازعت النص الشعري المصطلحات التالية : " الأشياء والكلمات – تثبيت الدال وتعويم الدلالة ، بل إرجاؤها بشكل مطلق – الترميز والأسطرة – انسجام المتخالف – الإيقاع المكاني – العلاقات السياقية – الموقع والوظيفة – أسلوبية الموقف وأسلوبية المقام – القصيد النص – تداخل المعقول واللامعقول – النص الكلي – النص الومضة) . فإذا انتقلنا إلى ما جد على " نظريات النقد المعاصرة " وجدنا هذا التعدد الهائل في النظريات التي قد تتقاطع أو تتجاور ، وجميعها معني بمقاربة النص الأدبي من وجهة نظر معرفية وجمالية خاصة ، فقد تغايرت أنماط الخطاب النقدي المعاصر ، وتغيرت معها طرائق الوعي بالنص الشعري أيضا ، وتعدد أنماط الشعرية ، وتعدد طرائق قياس شعرية هذه النصوص ، مما أشاع هذا الحراك المعرفي الجمالي الهائل في المشهد الشعري المعاصر . لقد تغير سؤال الأدب في نظريات النقد المعاصرة جراء هذا التغير المعرفي الجمالي النوعي ، وأصبح التصور والمعيار الذي يجعل من عمل ما عملا أدبيا في غاية الصعوبة والتعقيد ، خصوصا بعد أن تداخلت الأجناس الأدبية وعبرت حدودها المعلومة إلى حدود غائمة عائمة ، تتداخل عبر سياقات مرنة معقدة توازي مرونة وتداخل العالم المعقد من حولها ، وصار مصطلح الشعرية نفسه مصطلحا متراكبا متعدد السياقات ، فهي عند الغذامي – على وفق ما رأى وليد منير – في بحثه عن شاعرية النص عند الغذامي من خلال كتابه " الخطيئة والتكفير " (فنيات تحول النص عن معناه الحقيقي إلى معناه المجازي) وعرفها وليد منير بانها " عملية انتهاك منظم لقوانين اللغة العادية وسننها

وإحلال التوازن محل التركيز على التحاور ونقل النص من مضمونه المعنوي إلى طاقته الإيقاعية " (١٥) .

وهي عند توفيق الزيدي، " مؤسسة على خاصيتي التحول الدلالي والإيقاعي ومفهوم الإيقاع يمثل لديه الطاقة التي يتم بها خلق مكونات النص الأدبي . وآليات الطاقة هنا هي كل ما يوفر الانسجام والتلاؤم " (١٦) . وهذا كلام قريب مما كان يدعو إليه سيد قطب من موسيقى الأفكار والظلال التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريا لكنه في السياق الذي نشأت فيه هذه العلاقات وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها . يخول إلى فاعلية خلق للشعرية إلى مؤشر على وجودها " (١٧) . وفي رأي أخر دفع أبو ديب بمفهوم الشعرية إلى النقيض من كل خصائص التجانس والانسجام والتشابه والتقارب . مما يخلق المدهش أو حس التوتر أو حس الفجوة بين مكونات النص . ويتجسد هذا التوتر في جملة من التجليات وهي (المفاجأة - والتغاير - والتحدي - والتميز - والأسطرة) . وهذا بالطبع يعيدنا إلى مفهوم الشعرية لدى " جون كوهين " الذي يقر أبو ديب بكتابة كتابه قبل أن يطلع عليه وهي شهادة مجروحة ليس الوقت كافيا هنا إقامة الدليل عليها . لكن الشعرية عند الناقد السوري نعيم إلياني فهي " مجموع المكونات والعلاقات التي تجعل من نص ما نصا شعريا "(١٨) .

والشعرية عند " جاكبسون " هي دراسة لسانية لوظيفة الشعر يتم بها تحويل أي فعل لفظي إلى أثر على وفق نسق من الأدوات التي تنجز هذا التحويل وهي التي تأول أثر الشاعر من خلال موشور اللغة . وتتمسك بالوظيفة المهيمنة للشعر "(١٩) . أما عند " تودوروف " فهي " إطار من القوانين والقواعد التي تنتظم ولادة العمل الأدبي . ورأى ضرورة البحث عن هذه القوانين والمبادئ داخل الأدب نفسه . فعد الشعرية مقاربة مجردة وباطنه في وقت واحد " . وعند " جون كوهين " " علم موضوعه الشعر الذي تطورت دلالة كلمته هذه فأصبحت تعني : الإحساس الجمالي الخاص الناتج عن القصيدة . ثم استعملت توسعا في كل موضوع من شأنه أن يثير هذا النوع من الإحساس . وقد أصبحت اليوم تحتوي شكلا خاصا من أشكال المعرفة . بل بعدا من أبعاد الوجود . وعلى الرغم من وجود شعرية

الأشياء فإن الثابت هو كون الشعر الأداة الأكثر فعالية "(٢٠) . ثم يؤسس كوهين هذا التصور وفق مبادئ جمالية متعددة : مستوى الصوت ، ومستوى الدلالة ومستوى التركيب والوظيفة ، ومن واقع التصورات الجمالية السابقة لمفهوم الشعرية نجد أننا أمام مفاهيم للشعرية ، وليس مفهوما واحدا ، وهذا راجع فيما نرى إلى طبيعة الخلفية الفلسفية والجمالية الكامنة وراء المصطلح ، فثمة علاقة معقدة متشابكة بين الشعرية وطبيعة الجهاز المعرفي الصادرة عنه شأن جميع تصورات العلم والفكر ، فالجهاز المعرفي للعصر شبكة من العلاقات المعرفية المتشابكة والمتفاعلة والتي تطبع جميع تصورات الفكر بطابعها فيما يعرف بالنسق المعرفي الذي يمثل الروح العلمي لهذا العصر دون سواه ، ولنا أن نلحظ هذه التواشجات الجدلية بين جميع مرامي الفكر والشعر والنقد ضمن هذا النسق الكلي الواحد ، ونستطيع أن نطبق هذا على التصور لو رحنا نكشف عن أشكال الشعرية في تراثنا النقدي والبلاغي العربي ، فلا نستطيع أن نطابق بين شعرية البديع عند أبي تمام وشعرية الاستقصاء التصويري عنه ابن الرومي مثلا ، أو شعرية العمود الشعري لدى القدماء وشعرية الأرابسك الشكلي في الشعر المملوكي . إن جميع ذلك له علاقات تركيبية سياقية معقدة بطبيعة الأنظمة الفكرية والفلسفية والجمالية المهيمنة على العصر ، وأنظمة العلاقات التشكيلية والتعبيرية الناجمة عنها .

وما يهمنا من العرض النقدي السابق لمفهوم الشعرية في الخطاب النقدي المعاصر ، هذا المكون المعرفي الجمالي التحويلي الكامن في معظم التصورات السابقة للشعرية سواء لدى النقاد العرب أو النقاد الغربيين ، والذي تقع شعرية عفيفي مطر فيما نرى في العمق منه . فهي – فيما نرى شعرية – " سياقية تداخلية بينية متجاوزة " يلعب فيها الخيال الخالف دورا تأسيسيا سواء على المستوى الجمالي الأسلوبي أو الحضاري في آن . فشعرية مطر أشبه بفكرة " النص التكويني المفرع " *Hypertext* في علوم الحاسب الآلي ، شعرية تترامى في تكويناتها الأسلوبية إلى آفاق من التشابه والتضاد ، والتعدد والتشابك ، والتقارب والتباعد ، وتداخل التقنيات الأسلوبية والعوالم الفكرية ، فهي على مستوى البنية الشعرية الموازي الشعري الجمالي لمصطلح " العلوم البينية التداخلية " في نظرية المعرفة المعاصرة حيث تتراكب هذه الشعرية من سياقات بينية تداخلية مفرعة ومتداخلة

، ولن يتمكن الناقد من الاقتراب من هذه الأحراش الشعرية الضخمة الملتفة لدى مطر بغير الاحتشاد بفكرة *gr . work . grope* على مستوى الجهاز المعرفي الجمالي للناقد ، فشعرية مطر من هذا الطراز الذي أطلق عليه ناقدنا العربي القديم أبو عبيدة البكري الوزير الأندلسي في تعليقه على أبيات شعرية للشاعر الحادرة وذلك في كتابه " اللآلي في شرح الأمالي للقالي " : " نمط صعب ، نمط مخيف " فالناقد قد تصور نص " الحادرة " مخلوقا جماليا هائلا مفعما بالمشاكسة والتخفي والتعقيد ، ومصطلح البكري ، يتطابق ومصطلح " القصيدة الهولة " لدى الناقد الإنجليزي " روبرت بن وارين " في تعليقه على شعر الشاعر الإيطالي : " بويباردو " " المسماد " " (21) *Orlando immamorais* " . وهذا النمط الأسلوبي الصعب المخيف يتوازى ، فيما نرى ، وطبيعة الأجهزة المعرفية والفلسفية المهيمنة على عصرنا الحاضر بعد أن تحولت نظرية المعرفة فيه تحولا كليا نوعيا ، واستبدلت نظاما ونسقا علميا من العلاقات والأنظمة يكون قادرا على مقاربة حقائق الأشياء لا فضها ومعرفتها ، وهذا يتوازى في نظرية المعرفة المعاصرة ، وطرح سؤال الجهل وليس سؤال العلم وقد تواشج جميع ذلك والحراك الفلسفي والفكري لطبيعة الوعي الجمالي والنقدي المعاصرين لدى مطر ، ولعل نظرة مدققة في أوجه التشابه والتقارب بين التصورات العلمية والفلسفية لنظرية المعرفة المعاصرة – والتي عرضنا لها آنفا في مدخل هذه الدراسة – وما جد على التصورات النقدية لمفهوم الشعرية يؤكد ذلك . لقد خرج الشعراء على كثير من المفاهيم والتصورات والأنظمة اللغوية والمعرفية القديمة وبدأوا يغامرون ويتجاسرون في رؤاهم وفي خلق الكيفيات الأسلوبية لتجسيد هذه الرؤى . لقد ارتبط الوعي المعرفي الفلسفي الجديد ، وما بثه من أنظمة علائقية جديدة في نظرية المعرفة المعاصرة ، بالمفاهيم الجديدة للشعرية والأدبية ، يقول " أوكتافيوباث " في كتابه " *The Homkey Gram* " " إن الرؤية الشعرية هي التي تقوم على المقاربة *(Convergence)* بين الأشياء المختلفة وفضلا عن ذلك فهي تلك التي تستجلي الكون ليس باعتباره تتابعا من الأشياء ولكن باعتباره منظومة من العوالم في حالة من دوران (*rotation*) ، وهذه الرؤية تتأسس على التفاعل المتزامن بين نظام يبدو ثابتا متتابعا على السطح ، وآخر يمور بالدوران والتعدد في الأعماق المحركة للسطح بشكل تجريبي يقارب النموذج العلمي لنظرية(الكوانتم) المعنية بمفهوم اللاتحدد

واللانظام جنبا إلى جنب مع التحدد والنظام ، حيث نجد تجليات هذا التصور كما يقول "مايكل فاندين هوفيل " في دراسته عن المسرح التجريبي ومفهوم اللاتحدد : " إن مثل هذه التجليات لمفهوم اللاتحدد أصبحت تستخدم في أشكال الأدب المختلفة ، وهذا ما نجده على سبيل المثال في مجموعة الروايات التي تنبني على نظرية الأنظمة مثل رواية بينشون وكوفر (*cover*) وديليلو (*delillo*) ومن خلال هذه الرؤية تتحول النظرة إلى اللانظام والمغايرة من مجرد صورة تعبر عن الفوضى إلى ضرورة أساسية في عملية التحول إلى أنظمة خصبة ومعقدة ، تلك الأنظمة التي تعيد تشكيل ذواتها بشكل دائم يخضع للمراجعة المستمرة والتفاعل والحوار الدينامي بين مراكز النظام القائمة ، وأشكال المغايرة ، وهذا التجمع لمنظومة العوالم المختلفة في حالة من الدوران يقترب مما قاله نيتشه عن الآفاق التي يمكن أن تقتحمها القدرة الإنسانية لتغيير الواقع الاجتماعي والسياسي " .

إن تحول النص في الشعرية المعاصرة من معناه الحقيقي إلى معناه المجازي أو تحوله من النظام اللغوي المعياري إلى المغامرة الأسلوبية ، أو خلقه للفجوة الجمالية القائمة على التوتر بين مستويين جد متناقضين بما يخلق الحس بالدهشة والمغايرة ، كل ذلك يؤسس من وجهة نظرنا لهذا الحس التحويلي الأسلوبي الوجودي ، وما يخلقه من طاقات التحول والتطور والتغير والانسلاخ والرفض على كل المستويات الجمالية والحضارية معا ، فهو اختراق لكل الصور الرمزية الثابتة في المؤسسة الحضارية العامة ، سواء في اللغة والعادات والتقاليد والوضع السياسي والاجتماعي والاقتصادي . إنها شعرية الرؤية الكلية الشاملة معقدة السياقات والتداخلات ، وهي شعرية تؤسس لهذا الانزياح الأسلوبي الحضاري الكوني ، سواء كان انزياحا عن الماضي الجامد ، أو انزياحا عن الواقع الآني ، أو انزياحا على مستوى الوعي واللاوعي الجمعي باتجاه المستشرف الآتي ، وفي جميع هذه التحولات الكلية الشاملة تستبدل شعرية مطر بحس الإتباع حس المفارقة والخلق والإبداع ، والمخزون اللغوي المؤسسي العام ، بالجدة والابتكار الذي لا يكون إلاّ نفسه ، وتستبدل النضارة الأسلوبية الحية ، بالأكليشيهات الجمعية الجاهزة والمجاز السائد ، ومن هنا تتحول الشعرية لتكون موازيا جماليا للتحول الحضاري الخاص ، والوجودي العام ، فالنص الشعري في هذا التصور للشعرية لدى مطر ليس مجرد علاقات

جمالية خلاقة على مستوى بنية الفن ، بل يبدأ بالذات ليتجاوزها ومن المجتمع ليعلو على متناقضاته (ممارسة قدرة الهدم والإنشاء معا) ويتنقل من محطات حضارية معينة ليحلم ويحدس بمحطات حضارية أخرى مجهولة ، يحدس بها من خلال قوة الخيال الخالق وما تتمتع به من طاقات التحول والعبور من الحاضر إلى المستقبل ، ومطر إذ يصنع ذلك لا يمارسه من خلال حس الانقطاع عن السياقات الحضارية المتعددة ، وممارسة شعرية الحداثة والتجريد والتجريب الشكليين ، إن شعرية مطر تقع في العمق من شجرة الأسلاف العتيقة ، فهو ينفتح على العقيدة والفكر والفلسفة والبنية الثقافية العربية بصفة عامة ، كما ينفتح على البنية الجمالية والتقاليد الفنية المتوارثة سواء على المستوى المحلي والعالمي ، ومن هنا كانت القيمة المعرفية والجمالية للنص لدى مطر لا تقل - إن لم تزد - على القيمة المعفية للعلوم التجريبية فالعلماء والشعراء الكبار يستلهمون حدوسا متقاربة ، ومن هنا كانت شعرية عفيفي مطر فيما نرى تختلف عن معظم التصورات النقدية التي تناولت شعريته من قبل ، وكان معظمها يتناول هذا المفهوم عنده ضمن تصورات صحفية أو جزئية أو كلاسيكية تقليدية ، أو ضمن تصورات إعلانية تصف النص الشعري ولا تقاربه في بنيته المعقدة الحية من مثل وصف شعريته بشعرية " الغرابة والعبوس " كما كتب لويس عوض في جريدة الأهرام ، أو كما يراها محمود أمين العالم شعرية : " تتسم بالمغالاة والإغراق في الاستعارات المركبة والمكثفة البعيدة وبالانتقالات الرمزية المفاجئة ، وبارتباط الدلالة بالسياق أكثر من ارتباطها المباشر بالمعنى المعجمي للمفردات ، هذا فضلا عن الترابط في نسيجه الشعري بين التضمين من ناحية ، والبنية والمفردات الكلاسيكية من ناحية ثانية ، والتكثيف المجازي من ناحية ثالثة ، مما يضاعف من صعوبة التوصيل في شعره إلى حد الإبهام في كثير من الأحيان ، فدائما نجد هذه المعاظلة التركيبية المبهمة التي سرعان ما تشطه إلى رؤية ميتافيزيقية متعالية للعلاقات والأشياء والتجارب "(٢٢) أو شعرية " الفيض الدلالي والغموض "(٢٣) عند فريال غزول أو شعرية " الحلم والكيمياء "(٢٤) عند شاكر عبد الحميد أو " الشعرية البرزخية " عند عبد السلام سلام في دراسته " للخطاب الشعري عند مطر "(٢٥) ، وهو يعني بالبرزخية أن " مطر يقف في موقف المابين ، بين عالم يرفضه ويريد هدمه ، وعالم آخر يتطلع إليه ويريد أن

يوجده ، وهذا يفسر لنا أيضا الصور الشعرية الملحة عند الشاعر مثل صور الهبوط والصعود وفكرة الخلق والهدم وفكرة العقم والخصب "(٢٦) .

وأخيرًا يرى " صلاح فضل " شعرية مطر " شعرية الأرابسك الشعري " ويقصد فضل بها " تحقيق لون من الخصوصية المحلية ذات الطابع العريق ، بحيث يكون استجابة لمورفولوجيا الفنون العربية ، دون الاقتصار على الجانب الزخرفي المنبثق منها ، ويحق لنا أن نتساءل : أين موقع فن الأرابسك بين التعبير المعتمد على التشخيص وأساليب التجريد الفني ؟ ، إذ ليس بوسعنا أن نغامر جزافا بنسبته المريحة إلى أحد هذين القطبين المتباعدين ، فهو لا يقدم محاكاة لما يبدو في الحياة الخارجية ولا تمثلا عضويا لخواصها الطبيعية ، لكنه في الآن ذاته لا يلغي الخطوط الهندسية المنتظمة والمتوقعة بقوانينها المميزة وأثرها الوظيفي والجمالي ولا ينتهي إلى إطلاق التجريد وعفويته وصفائه ، إنه يقترح حله الخاص عبر تكرار عدد من الوحدات المتجانسة والمتطابقة لتكوين نماذج كلية تشير إلى ذاتها فيما تسعى إلى وظائفها الجمالية في قلب الحياة الخارجية ، من ثم فإنه يقع في منطقة وسط بين التعبير والتجريد لها خواصها الأصلية ، هكذا نجد شعر محمد عفيفي مطر ومعه عدد آخر من الشعراء المصريين والعرب ، منهم حسن طلب وغيره " (٢٧) ثم ينتقل صلاح فضل معمما فيرى أن العلاقة التي تربط فن الأرابسك بالتشكيل الشعري العربي المعاصر تصلح لأن تكون مدخلا جماليا قادرا علي تحديد خواص الأداء الفني في التيارات الشعرية الحداثية والمتأمل في توصيف فضل لمصطلح الشعرية عند عفيفي مطر يلحظ هذا التعميم والغموض ، فجميع ألوان الشعر الجاد لا تقدم محاكاة محضة لما يبدو في الحياة الخارجية ، كما أنها لا تلغى قوانينها الجمالية الخاصة ، بل تخلق هذا الجدل الجمالي الخلاق بين التجريد والتجسيد نرى هذا في جميع ألوان الشعر الحية الأصيلة ومن هنا فلا يصلح هذا التعريف العام الذي يقدمه صلاح فضل مدخلا لشعرية مطر التي تتمتع بخصوصيتها النافذة الفريدة ، بل إن الاختلاف العضوي العميق بين عمل إبداعي وآخر يمثل أحد الأسباب الكبرى التي تحول دون إنشاء " مورفولوجيا " علم الكائنات الأدبية الحية " هذا على مستوى الاختلاف الأسلوبي داخل ألوان الجنس الأدبي الواحد ، فما بالنا عندما نتحدث عن النصوص الشعرية التي تشير في جميع أحوالها إلى أشياء مختلفة

للغاية جماليا ودلاليا ، وهذا التصور نراه صادقا حتى لو نظرنا إلى المبدعات الشعرية الكلاسيكية ، فالنص الشعري عالم غير قابل للتكرار ، شأنه في ذلك شأن جميع ألوان الحياة التي لا تكرر نفسها أبدا ، سواء على مستوى التوائم الإنساني ، أو على مستوى أوراق الشجر فكيف نسلم بعد هذا لصلاح فضل بأن نقترح تصورا نقديا واحدا نراه مدخلا لتيارات الشعر الحداثي جميعها على اختلافاتها الأسلوبية والمعرفية ؟ ، وكيف تكون شعرية عفيفي مطر هي شعرية حسن طلب ، ينضم إليها أعداد غفيرة من الشعراء العرب والمصريين ، لا نستطيع أن نسلم بهذا لفضل إلا إذا سلمنا معه بأن النص الشعري ظاهرة طبيعية عامة لا جمالية شديدة الخصوصية والفرادة . أما من جهة غموض مصطلح الشعرية لدى " فضل " فنراه في قوله " ومن أبرز خواصه – يقصد شعر مطر بنيته الهندسية إذ يقوم بتوزيع هذه العناصر مثل (المشربية) طبقا لمورفولوجيا منتظمة وصارمة فلا مجال فيه لأي اختراق أخرق ، أو خروج نزق غير محسوب مادة وصورة معجونة بماء واحد ، هيكل مقاطعة مخروطة بذات الشكل المدور أو المربع أو التداخل ، قد يبدو ما يتراءى من ظلاله التصويرية عبثا أو معقولا ، غير أنه يكتسب قوامه من تشاكله وانسجامه "(٢٨) .

وهنا يبلغ مصطلح الشعرية لدى فضل أقصى مداه من الغموض واللالتباس إذ ما المقصود من كون الشعر يكتسب قوامه من التشاكل والانسجام من داخل شعرية مطر نفسها ؟! وما المقصود بدقة من تشبيه الشعرية بالمشربية الخاضعة بدقة لمورفولوجيا صارمة مكونة من المربع والمدور والمتداخل من داخل شعرية مطر نفسها ؟!إن جميع صور الكائنات الحية لا تخلو في بنيتها الحية من هذا الوصف العام الغامض ، إن صلاح فضل يجسد هنا أحد وجوه الأزمة التي يعاني منها المصطلح النقدي العربي المعاصر والتي تتمثل في الغموض والعمومية والهدر اللغوي الفادح . وإذا أردنا أن نتحقق من ذلك فعلينا أن نتابع الناقد في انتقالته النقدية من التحديد التنظيري للمصطلح إلى ممارسته النصية التطبيقية فنراه يجمل خواص الواقعة النصية التي تمثل تصوره السابق لشعرية مطر في الملامح الآتية :

١- استنفار الأعراق وبعث العناصر الحميمة في التراث .

٢- توظيف الطباق عبر تقنيات الإبدال النحوي والدلالي .

٣- تناسق الظلال اللونية والموسيقية في بنية هندسة القصيدة (٢٩).

ويدهشنا هذا التصور النقدي ثانية فنقول : هل هناك نص شعري جيد لا يمارس هذه التقنيات الأسلوبية في شعريته عبر جميع عصور التقاليد الشعرية العربية . لقد أدهشت شعرية مطر النقاد جميعا ، وأربكت أجهزتهم المعرفية والجمالية ، ودفعت بهم إلى محاولة تحجيم النص الشعري المطري البالغ الفرادة داخل أطر وحدود التصور الاصطلاحي الموضوعي المنهج ، وهذا يكشف عن صدور النقاد السابقين في معالجتهم لشعرية مطر عن تصورات مصطلحية ثابتة أكثر مما صدروا عن تصورات نظرية قادرة على التكييف والتطور والجدل من خلال الممارسة النصية التطبيقية داخل حدود النص ، وليس داخل حدود المصطلح النقدي .لكننا نرى أن إنتاجية الشعرية لدى محمد عفيفي مطر تمثل قدرة بنائية اتساقية ولااتساقية معا تتشابك فيها القدرة على الإيجاز والتجاوز والحرية من وجوه شتى فهي عودة باللغة المألوفة الشائعة إلى تجريبيتها الأسلوبية والوجودية الأصيلة وإعادة الشعر إلى ينبوعه اللغوي الجمالي الخلاق ، وإعادة للوعي الإنساني من التسليم المذعن إلى الدهشة المناورة ، والأصالة المنتجة ، والحرية المقتحمة . إن الكتابة لدى محمد عفيفي مطر فعل خلق وحرية ، ومن ثمة كانت صراعا كادحا ضد الضرورة في جميع أشكالها : الأدبية والثقافية والسياسية والوجودية . إن هذا الجهاد اللغوي الفادح ضد ضرورة المادة اللغوية السائدة ، هو القادر وحده على خلق حرية النص الشعري من جهة ، وحرية المتلقي من جهة ثانية ، وحرية الواقع الحضاري من جهة ثالثة ، أما من جهة جدل المتلقي بين الحرية والضرورة في تلقيه النص الشعري فهو إذ يتلقى النص يستنفر طاقاته الجمالية والمعرفية والخيالية حتى يضع النص الشعري حيث تكمن رسالته الفنية المبتغاة وهو إذ يتصارع مع النص في أثناء وعيه به قد يجلب إليه ما ليس فيه ، أو قد يخرج منه ما فيه ، أو قد يحوم حول حماه دون أن يقع فيه ، وفي جميع هذه الأحوال يمارس القارئ لمطر حريته في أقصى حدودها الممكنة .

المغامرة الأسلوبية في الخطاب الشعري المطري

صوغ الجموع الغريبة النادرة ،

دائما الشاعر المعاصر معني ، بلغة انقلابية جديدة تخرق السائد ، وتخلق الغريب حتى يعيد للغة جوهرها الأصيل ، وللوجود الإنساني أصالته وحريته وقد كانت الجموع الغريبة النادرة أو التي لم ترد في المتن اللغوي المعياري إحدى صور هذا الاختلاف الأسلوبي ، وهي تمثل إخصابا لغويا ، والإخصاب اللغوي يحدده محمد العبد بقوله : " الإخصاب عبارة عن بث شحنات وجدانية ونفسية في بعض الألفاظ الجامدة لتزود اللغة بإمكانيات تعبيرية جديدة ، وتغدو المشتقات الجديدة مثيرات لغوية مهمة في النص ، تتمتع بقيم أسلوبية عليا لما تقدمه من إمكانيات للتعبير عن المعنى تعبيرًا حركيًا أو تصويريًا جديدًا"(٣١) ، نضيف إلى ذلك قدرة الشعر والشاعر على حيازة حريتهما المفقودة في الإمساك بالإحساس البكر الشارد المستعصي على التحديد ، وبذلك يفتح الشعر بانحرافاته الأسلوبية كوى لغوية مستحدثة تؤسس لوعي إنساني جديد .

ويقول (محمد عفيفي مطر) في ديوانه ،

" رسوم على قشرة الليل " ،

أثمرت في " الروابيع "(٣٢)

فالمتأمل في " إثمار الروابيع " يحس هذه الطلاقة الخلاقة في الطبيعة يعضدها هذا الانسياب الصوتي الممدود في صيغة (الفواعيل) فكأن الربيع قد انطلق من جسده المحدود لينبثق في الوجود كله في صورة مطلقة غير محدودة ، توحي بها هذه الصيغة الصرفية الممتدة (الروابيع) ، إن الشعراء يجاهدون باستمرار مادة لغوية مغلقة بالقواعد والمعايير ليقنصوا بها حالات شعورية منفتحة على الكون كله .

الاشتقاق المبتكر من صيغة فعلوت ،

فقد وردت كلمات (الرهبوت ـ الطمعوت ـ الظلموت)

يقول الشاعر عفيفي مطر ،

والشاعر يستجلي حمأ الصرخة المضيئة

ومقام القصيدة بين الماء والطين

يحدق في أعلام ملكوته وانتماءات دمه

يخلع عنه الرهبوت والطمعوت

ويشاكس جبروت السيف بصدره العاري ويجالد القبائل بالقصيدة (٣٣).

وهذه الصيغة المبتكرة (فعلوت) تأتي للمبالغة والسعة في الشئ حين يبلغ ذروته. وتأتي هذه الصيغة في صور اشتقاقية توليدية مبتكرة لدى مطر عندما تبلغ اللغة سقفها النهائي فتخرج عن طاقتها وتتفوق على نفسها في هذه الصيغة المبتكرة، وأظن أن الوزن الصرفي للصيغة قد سرى إلى اللغة العربية من اللغة السامية القديمة.

- الاشتقاق من أسماء الأصوات : (هزيم)

يقول عفيفي مطر،

تجرفني النار، يتهزم صوت في الأغوار

- يطردني عبر مهالك نفسي (٣٤).

وفي هذا الاشتقاق المبتكر يقبض الشاعر بخياله السمعي اللغوي على هذا الاشتعال الشعوري المعتمل في داخله، فينقل إلينا هذا العالم في هذا الاشتقاق (يتهزم) بأصواته الانفجارية في حروف (التاء، والزاي والميم) الذي يسمعنا ضجيج قارة الأعماق الشعورية واللاشعورية المتأججة في عالمه، ومن المعروف في تراثنا البلاغي والنقدي أن العرب تشتق بعض الكلام من بعض ولكن ذلك لا يطرد فيه القياس، وابن فارس اللغوي يرى أن "الكلمات الدالة على الأصوات وكثيرًا من أسماء البلدان والأعلام والأماكن والحروف"(٣٥).

ونظرا لان الصوت أعرف إرثا من المعايير والقواعد الصرفية والنحوية، التي نشأت متأخرة في عصور التدوين، وأن اللغة الإنسانية نشأت أصلا من الأصوات الطبيعية وسارت في سبيل التقدم والرقي شيئا فشيئا تبعا لارتقاء العقلية الإنسانية، وتقدم الحضارة، فإن الشاعر المقتدر هو الذي يخرج على أصول هذه القواعد بغية تجسيد رؤاه ومرامي خياله. ولعل عدم اطراد القياس في الحكايات الصوتية كما يقول ابن فارس وغيره مثل ابن جني من علمائنا القدامى، لعل ذلك راجع إلى كونه من مبتكرات الانفعال النفسي الإنساني عندما يباشر الإحساس بالأشياء بصورة عفوية مباشرة، ولعلنا

نستحضر صورا من المغامرات الأسلوبية الصوتية لدى القدماء حيث نجد عبارة " غدائره مستشزرات إلى العلا " لدى امرئ القيس ، وهي العبارة التي كانت مثال جدل نقدي واسع بين النقاد والبلاغيين واللغويين القدامى ، ولكن ينتصر الإبداع في النهاية ، فالشعراء هم أمراء الكلام كما قال قديما الخليل بن أحمد الفراهيدي وسيبويه ، فالمتأمل في صوت الكلمة لدى امرئ القيس يلحظ قدرة الشاعر على تجسيد هذا الشعر الغجري الملتف النافر في أعماق هذه الكلمة الملتفة المتداخلة مثل خصل الشعر المتشابكة الملتفة ، وقل مثل هذا في (اطلخم – واقعنسس – واسلنطح الشئ) ، إلى آخر هذا الطراز الذي وقف أمامه ابن فارس وقفة شجاعة فقال بأن هذا " الكلام مشتق على غير أقيسة العرب وربما يكون مشتقا ولم يصل إلى معرفته ، وقد يكون اشتقاقه خفيا جدا "(٣٦) .

وهل ثمة شئ أخفى من الشعرية على عالم اللغة الخاضع لقواعده ، ويظل الشعر قادرًا على الانتقال بالمادة الكثيفة الغليظة من الحجوم إلى الجسوم إلى الرسوم إلى الموسيقى في النهاية ، وهي العالم الذي يدركه الوجدان ولا تؤديه الصفة وهنا يلتحم الحس الصوتي المبدع بالشعرية الخلاقة ، حيث يسيطر الشعر بوصفه مغامرة روحية خلاقة على الحسي فيخضعه لرؤاه البعيدة ، وهذا ما نراه لدى مطر في قوله ،

- اشتقاق صل (يصل – صلصلة) :

يقول محمد عفيفي مطر ،

أي سكينة هذي التي ابتلت بروح الماء

جلجلت المآذن ، قلت : مسرجة وبحة ظلمة في خيط مسبحة الدهور وغيمة ترغو أم الإبريق (صلصلة) من الظمأ المفضض في العراء (٣٧) .

إن الشاعر محمد عفيفي مطر في الصورة الشعرية السمعية السابقة (أم الإبريق صلصلة من الظمأ المفضض في العراء) يتحول عالم الإبريق المادي إلى محض صلصلة لاهثة في هجير العراء الفضي (ولنتذكر هنا المجاز الرومانسي) لدى الهمشري في تعبيره عن العطر المجنح الشفقي ، وينبوع لحن في الخيال مفضض).

وذلك في قوله عن أحلام النارنجة الذابلة ،

خنقـت جفـوني ذكريـات حلـوة من عطرك القمري والنغم الوضي

فانساب منك على كليل مشاعري ينبوع لحن في الخيال مفضض

ولنتذكر أيضا بيتا جميلا لدى الشنفري بلغ به الخيال السمعي لدى الشاعر شأوا بعيدًا ، وذلك في قوله عن " القطا " ،

وتشرب أساري القطا الكدر بعدما سرت قربا أحناؤها تتصلصل

ولقد كان مطر ممن وعى شعرية الصعاليك وعيًا دقيقًا مما سنعرض له بعد قليل ولكن ما يشدنا هنا أن الصورة السمعية السابقة لدى مطر، تقربنا من صلصلة أحناء القطا في هجير الصحراء ، حتى لنرى في بيت الشنفري أن باقي الوحدات الجمالية والتركيبية والصوتية قد جاءت لتتواشج مع هذا المركز الجمالي المشع في البيت كله والمتمثل في الخيال السمعي المركوز في الفعل المضارع اللاهث (تتصلصل) وما يتخلله من تضعيف صوتي يطيل أمد العطش اللاهث بما يرسم خيالا صوتيا بارعا في تجسيم موران الصلصلة الداخلية للظمأ في جوف القطا جراء معاناة الصدى ، فالامتداد الصوتي المضعف هو الموازي الجمالي الرمزي لامتداد العطش اللاهث ، بينما لدى عفيفي مطر لا يأتي الاشتقاق الصوتي فعلا مضارعا بل مصدرًا مضافا إليه تاء التأنيث ، وربما كان ذلك من سمات اللهجة العامية المصرية ، لكن تعبير الشاعر بالاسم بديلا عن الفعل المضارع عند الشنفري في بيته السابق ، يعمق من خيال الصورة السمعية لدى مطر ، إذ يتحول الوجود المادي للإبريق إلى محض وجود سمعي تصويري غير محدود ، إذ يختزل الإبريق كيانه المادي كله إلى محض صلصلة لاهثة لا يقر لها قرار ، ولا تنتهي إلى حد معلوم ، ولعل الذاكرة الشعرية المطرية تختزن المجازات الصوتية والمرئية لتراثنا الشعري القريب والبعيد حيث تمتد بنا صورته السابقة إلى صورة شعرية صوتية مشابهة في التراث الشعري الجاهلي تتمثل في شعرية الذئاب لدى الشنفري في " لاميته الشهيرة "حيث يصورها بقوله :

فلما لواه القوت من حيث أمه دعا فأجابته نظائر نحل

مهلهلة شيب الوجوه كأنها قداح بكفي ياسر تتقلقل

وهنا نلحظ البراعة الصوتية لقدرة الشنفري الخيالية في إصاخته لأنساغ الصوت الدفينة في الذئاب ، حتى لنراه يجرد وجودها كله إلى طاقات صوتية خيالية قادرة على

تجسيد نحولها المميت ، وذهولها الضارع من وحشة الصحراء المترامية ، فهي " نظائر نحل ، شيب الوجوه ، تختصر إلى مجرد قداح تتقلقل " لقد تحولت الذائب الجوع المغتربة إلى حفنة من العظام المتصلصلة ، ولم نكن قادرين على تصور ذلك لولا رهافة الخيال السمعي لدى الشنفري ، وشئ من هذا الطراز الصوتي البالغ الرهافة نجده لدى ذئب البحتري أيضا في استجماعه عالمه المشحون بالقلق والجوع والخوف والحقد في هذه الأصوات ،

يقضقض عصلا في أسنتها الـــردى كقضقضة المقرور أرعـــده البـــرد

وأغلب الظن أن الشعراء المعاصرين خصوصا الجادين منهم ، كانوا على وعي دقيق بالقيم الصوتية الهائلة في تراثهم الشعري ، وقد كان محمد عفيفي مطر أحد هؤلاء الشعراء ، لذا نراه مجليا في صورته السمعية السابقة المتمثلة في" والإبريق صلصلة من الظمأ المفضض في العراء " التي حاول القبض فيها على روح المادي حال تصلصل جوفها ، وانغمارها في ذهول الحاجة ، والتنازع اللاهث بين الموت والحياة إن تسمع الشاعر للإيقاع الخفي للموجودات والأشياء دفع به إلى جرح قشرة الحياة السطحية المرئية ، والانغلال بعيدًا في حواشيها السرية غير المرئية ، مستثمرًا الطاقات الصوتية الكامنة في السلم النغمي للألفاظ محاولا تشقيقها ، وتطويعها بعيدا عن أصولها اللغوية المعيارية ، بما يقربنا بما يعرف بالأسلوبية الصوتية وهي تؤسس لسلطة الاختلاف الأسلوبي عن البنية الصوتية المعيارية وقد برع " محمد عفيفي مطر " في هذا الطراز من الابتكار الصوتي كل البراعة ، فالشاعر يعدد من صور الخلق الصرفي في بنيته الشعرية بين الأسماء والأفعال والصفات وأسماء الزمان والمكان ، ولعلنا نقع لديه على هذا الطراز الصوتي البديع في الابتكار الاشتقاقي في صيغة (جلجلوت) .

(اشتقاق صيغة جلجلوت) من فعل الصوت (جلجل) ،

وهي صيغة صرفية لم تعهد عن العربية وأطرها الصرفية المعهودة ولعلها تكون قريبة النسب الصوتي بصيغة فعلوت ذات البنية الصرفية السريانية ، لكنها تظل تحفظ لنفسها حق الابتكار والاختلاف الأسلوبي ، يقول الشاعر في مطولته الرائعة ،

إيقاعات الوقائع الخنومية ·

- شعب خنومي ، وجيش مشترى من صيد نخاسين ، والباشا يقدم في رطانته جلائبه.
- الطواشي ، القضاة المخبرين ، السادة الخصيان ، أعيان التسول .
- " جلجلوت " المنبريات الزواني ، البزرميط المدعى .
- درع من الشرق المفتت ، والسيوف مباعة كي يملك الغرب الرقاب .
- بين الرميلة وانفساح القلعة انتشرت وحوش الطير .
- إن دم الذبائح يستثير الطير قبل ملاحم الموت .
- البنود على رءوس الجند .
- (هل يدري الخليفة أن هذا السيف مرتهن : معه .
- زمنا ، وأزمنة عليه) (٣٨) .

إن اشتقاق مطر المصدر " جلجلوت " من الفعل الرباعي الصوتي (جلجل) يدفع بالصخب الإعلامي الزائف الذي يؤسس لوعي السلطة إلى حده الأقصى من الزيف والمراوغة وتأسيس شروط الحقيقة على القهر والوهم والمصادرة ، ولعل الصيغة الصرفية المبتكرة قريبة النسب بصيغة " فعلوت " (رهبوت وظلموت) وهي صيغة سريانية قديمة ، ومطر يمتح من وعي موسيقي مترع بالأصوات الظاهرة والباطنة وهو يعيد تأسيس شروط الحقيقة وفق رؤية شعرية انقلابية تخرج على النسق اللغوي الرمزي المعتاد في " جلجل " ليصير صوت السلطة الغاشمة جلجلوتا زائفا يستمد مصداقيته من تسلط الصوت المدوي ، وليس من همسات الوجود الحي المنتج ، ومطر هنا يعود بنا في اشتقاقه المبدع لهذه الصفة إلى ما أشار إليه ابن جني قديما في باب " قوة اللفظ لقوة المعنى " ، فكل تحول في بنية اللفظ الصرفية يوازيه تحول في معناه ، وهو ما يكسب الدلالة قوة تتفاوت من حالة إلى حالة تبعا لدرجة الانحراف الأسلوبي عن الصيغة الصرفية المعتادة ، إن خلق الاستطالة الصوتية السابقة في " جلجلوت " هو خلق لحقيقة شعرية مناوئة للحقيقة السلطوية السائدة والتي صارت حقيقة بحكم شيوعها وليس بحكم شرعيتها ، عندئذ يعيد الشعر للغة صدقها الحميم بأن يخلع عنها شيوعها الرنان الأجوف ، ولعل الترامي الصوتي الأصيل في

صيغة " جلجلوت المنبريات الزواني " يستحضر غائبات الوجود وخفيات الضمير، مثل زمزمة وترانيم الكهان القدامى في استحضار الروح الغائبة للموجودات والأشياء، فالشعر يخلق من الأصوات أكثر مما يخلق من دلالات الكلمات. إن مطرا لم يعد مكتفيا باختيار أجود الألفاظ في أجود نسق كما كان حال البلاغة الرومانسية، بل أضاف إلى ذلك إطلاق يد التحوير والتبديل في بنية اللغة نفسها لتقول ما لا يقال، كي يحدث التأثير العميق في نفوس وعقول قارئيه من جهة، وزلزلة الترميز السلطوي للغة من جهة ثانية.

إن إيثار مطر لاختيار أسلوبي خاص دون سواه، معناه إحساسه العميق بقدرته على التأثير، ولعل اشتقاق هذا الاسم " جلجلوت " من " أفعال الأصوات " ينشر في وجداننا تعدد سياقات الصخب اللغوي المخادع المحيط بنا ليلفتنا عن الحقيقة إلى وهم الحقيقة المتدثر بهذا الجلجلوت المدوي، فالغرابة اللغوية في هذا الاسم الصوتي، تكافح الغرابة الخبيثة " لهذه السلطة الرمزية المناوئة للشعر والشاعر، إنها سلطة لغو لا لغة"(٣٩) سلطة شقشقات منبرية سفسطائية تحجزنا عن اللغة المستقيمة المنتجة، يبلور الشعر ذلك في هذه المفردة المبتكرة جلجلوت. إنها سلطة شعرية تناوئ سلطة اللغو الشائع، وبذلك فالشعر كما يقول فاليري يكسر فينا الاستخدام العادي للغة، ومن ثم نستطيع أن نواجه الأشياء. كما هي عليه في الواقع بغير توسط بقدر الإمكان – من قبل حجاب اللغة الذي يقيدها في مفهوم ضبابي أحيانا (٤٠).

إن هذا الجلجلوت المدعي في منبرياته " الزواني " أوسع كثيرًا من الجلجلة التي اعتدنا على القياس عليها في لغتنا المألوفة التي حبست الحقيقة فيما اعتاده التعبير اللغوي الشائع أن يقوله. بينما الحقيقة أكثر حيوية وتدفقا من قواعد اللغة وضرورات المعجم وقوالب الأبنية الصرفية والنحوية معا، ومن ثمة يمكننا أن نقول بأن الشعر في ذروة تشقيقه للغة يخضعها إلى أن تقول ما لم تعتد قوله، حينئذ تبدع اللغة أزهارا لغوية جديدة سواء في أفعالها أو مصادرها وأسمائها من أجل شق كوى جديدة للوعي الإنساني فالشعر في انحرافه عن البنية الصرفية للغة المعيارية وخلقه للغته الخاصة يمارس في الحقيقة مهمتين أساسيتين في الحياة : مهمة التحرر، ومهمة التحرير، تحرير اللغة وقواعدها ومعاييرها من ربقة النظام المعياري الثابت المعتاد، ويوازي ذلك تحرر لوعي الإنساني

نفسه على كل المستويات الوجودية ، والشعر إذ يمارس هذه الوثبات الأسلوبية الخلاقة يؤسس قواعده الخاصة ، ولن يستطيع علم اللغة ولا فقه اللغة بقواعده ومعاييره وتصوراته التي تقنن للصواب والخطأ – لن يستطيع جميع ذلك أن يعلل أو يفسر هذه الوثبات الأسلوبية الاشتقاقية الخلاقة التي يثبها الشاعر على اللغة باللغة نفسها ، وربما ترمي لنا القواعد المعيارية ببداية الخيط في وعي الاختلاف الأسلوبي ، لكنها لا تستطيع بحال من الأحوال أن تستشرف مرامي الخيط ومطامحه في الاشتقاق السابق ، ولا يمكن تفسير بلاغة الابتكار ببلاغة الأفكار والمنطق : " فالانتقال من إطار قديم إلى إطار جديد لا يعد عملية يجب دراستها من منظور منطقي لأنها في جوهرها ليست عملية عقلية بصورة كلية ، ولا حتى بصورة أساسية ، بل تدرس من منظور سيكولوجي وسسيولوجي "(٤١) .

إن الشعراء في وثباتهم الخيالية الخلاقة في الإمساك بروح الحقيقة المتأبية بطبيعتها عن كل تصور عقلي مسبق ، فنحن نعيش باستمرار في حدود لغوية متعارف عليها ، ترسم لنا حدود الحقيقة التي يجب أن نعيشها ، ومن ثمة فنحن مسجونون في سجون فكرية وشعورية من نوع ما صنعته القواعد والأطر اللغوية ونحن لا نعي بأننا مسجونون بحكم العادة ، لكن الشعراء عندما يصدموننا باشتقاقاتهم الخارجة عن النظام اللغوي المعياري ، يخرجوننا من سجون القواعد إلى رحابة الحياة ، وفي ممارسة هذا الخروج ننشق آفاق الجدة والدهشة والغرابة فإلف الآذان للأسماء والأفعال والأبنية الصرفية المعهودة يفقدها كثيرا من المعنى ولابد للشاعر والشعر أن يستقيا من نبع متجدد ، فالشعر كما يقول محمود السعران " يقع على هذا النبع في غريب الألفاظ ، وقد تكون الغرابة نتيجة الجدة أو الندرة أو أن الكلمة أجنبية أو محلية أو صعبة أو مركبة ، أو غير مألوفة الاشتقاق "(٤٢) .

ولعل هذا ما حققه عفيفي مطر في اشتقاقاته المبتكرة من أسماء الأعيان سواء كانت عربية أو معربة أو دخيلة ، وهو ما سنعرض له في الورقات التالية .

الاشتقاق من أسماء الأعيان العربية والمعربة والدخيلة :

لقد تعددت صور هذا الاشتقاق وتنوعت في المشهد الشعري المعاصر لدى شعراء الوطن العربي من محيطه إلى خليجه ، كما تعددت الصور البنائية الصرفية لهذا النوع من الاشتقاق بما يكشف عن ثراء لغوي خصيب في المعجم الشعري المعاصر ، ولعل ذلك الخروج

الصرفي الأسلوبي في بنية الاشتقاق له علاقة متعددة السياقات بالشعرية المعاصرة ، وتغيير مفهوم الشعر لدى الشعراء ، واستيعابهم العميق لمفاهيم الحداثة سواء على المستوى اللغوي ، أو المستوى الثقافي الحضاري العام . لقد تصور الشعراء الشعر نوعا من الفعل الوجودي فهو ليس استهلاكا لفظيا بل إنتاج لغوي وجودي معا ، ولم يعد الشعراء المعاصرون يستنيمون " للهذر اللغوي " غير المحسوب في التعبير ، بل توجهوا إلى نوع من الأداء اللغوي الصارم نستطيع أن نطلق عليه " الاقتصاد اللغوي المنتج " والاقتصاد اللغوي نجده في المفردة كما نجده في التراكيب والأبنية الصرفية والصورة الشعرية ، لقد عاش الشعراء جوا حضاريا مغايرا لكل المراحل الحضارية السابقة ، فهم يعيشون عصرا معقدا كل التعقيد عصر التقنيات التكنولوجية الهائلة التي غيرت كثيرا من المفاهيم الكبرى كالذات والزمان والمكان والفراغ واليقين والعلوم البينية التداخلية والتعددية والاحتمالية كل ذلك قد أسس لخطاب معرفي مغاير جذريا لما سبقه من تصورات ، بل مناقض له أحيانا ، بما يعيد به تأسيس الوعي الإنساني وفق مفاهيم الاحتمالية والنسبية لا المطلق ، المغايرة لا المشابهة ، الهوامش الفعالة لا المراكز المستعلية ، الطليعة العاملة لا المجموع الآمن في سربه ، المخالفة المبدعة لا الإجماع التابع ، الأفق المفتوح المتعدد السياقات ، لا الأفق الأوحد المغلق ، الطلاقة المبدعة ، لا العقلانية المحددة الصارمة ، وكل ذلك قد انسحب بدوره على علاقة الشعراء باللغة وتصوراتهم للتراث اللغوي والصرفي والمعجمي والدلالي بصورة عامة ، وكان من جراء ذلك أن اختفت النزعة اللفظية الإنشائية وحلت محلها نزعة " الاقتصاد اللغوي المنتج " اختفت ظاهرة اللفظية والسطحية والكلام الكبير العائم الذي يكتفي بالسطوح دون الأغوار وقد اختفت على إثر ذلك السلبية اللغوية ، والتبعية التعبيرية ، والاستهلاك الفج للمعايير السائدة ، دون خروج عليها ، لقد خرج الشعراء على كثير من المفاهيم والتصورات والأنظمة اللغوية والمعرفية القديمة ، وبدأوا يغامرون ويتجاسرون في رؤاهم وفي الكيفيات الأسلوبية لخلق هذه الرؤى ، ولقد رأينا كيف عد " نزار قباني الكتابة الشعرية عملا ثوريا انقلابيا ، ورأى محمد عفيفي مطر الكتابة تأسيسًا وتجسيدًا ، فهو في قصائده يكتب الجوع والأرض ، فللكلمة عنده قداستها وفعاليتها ، وهو ضد الكلام المهجن ، يبحث عن لغة تشعل النار في الحطب "(٤٣) .

كما رأى " يوسف الخال " أن أزمة الحياة العربية إجمالا هي " أزمة لغة كما هي أزمة عقل ، ومهما طال الوقوف في وجه الحياة فلابد عاجلا أو آجلا من الانصياع إلى نواميسها ، وإلى أن يتم ذلك يظل الأدب العربي المعاصر أدبا قديما مصطنعا محدودا لا يتجاوب مع نفس القارئ ولا يعبر تعبيرًا صادقا عن حياته "(٤٤) بينما يتحول الواقع ومعطياته ، والعالم وموجوداته إلى وجود لغوي مستقل يضاهي الواقع العيني لدى أدونيس الذي لا يرى الشعر " انعكاسا بل فتحا فليس الشعر رسما بل خلق "(٤٥) .

إن عمق المعاناة في معظم التصورات السابقة للشعراء يكمن في كيف نقنص هذا العالم المعقد المتراحب في أضيق نطاق لغوي ممكن ، أقصد بذلك النص الشعري ؟! وأين النص الشعري من رحابة العالم وتعقيده الهائل ؟! هنا تواجهنا محنة التعبير ، وأزمة اللغة ، وقد بيننا وجوها من هذه الأزمة في بدايات هذا البحث والآن نعود للشعراء أنفسهم في معاناتهم الخاصة مع بنية اللغة وقواعدها وأصولها وأطرها العامة ، فاللغة المعيارية قد تمت تصوراتها وانغلقت وفق قواعدها وصار يحرصها الإتباع أكثر من الإبداع ، في حين أن اللغة الشعرية انفتاح وانطلاق وبحث دءوب عن الخروج والانزياح عن القوالب اللغوية السائدة سواء في عصر الشاعر أو ما قبله من عصور ، أضف إلى ذلك تغير مفهوم الشعر ، بل تغير النظرية الأدبية والنقدية معا ، فلم يعد الشعر انعكاسا ولا تعبيرا ولا محاكاة ، بل خلقا وإيجادا ، ولن يستطيع المبدع أن يصور الجديد إلا بلغة جديدة في جميع متونها سواء المعجمية والتركيبية والإيقاعية والدلالية ، وتكمن ذورة الصعوبة الإبداعية في الخلق المعجمي أي القدرة على الوضع اللغوي المبتكر ، وهذا يحتاج من المبدعين مواهب متعددة وإمكانات متعددة السياقات والتصورات ، لعل أعلاها التمكن من التراث اللغوي والشعري القديم ، واستيعابه وهضمه هضم تمثل و " استنساغ " إن صح التعبير ليصير جزءا عضويا من شعور الشاعر ولا شعوره على السواء ، ذلك أن الواضع اللغوي المبتكر هو ثورة على المتن اللغوي المعياري ، ولن تتحقق هذه الثورة في عافية وأمان ضامنين لها أصالتها الحقة إلا إذا تمت داخل معايير وقوالب وأصول اللغة المعيارية نفسها ، فلا شئ ينبع من العدم .إن الشاعر المعاصر لا يبتكر من العدم اللغوي ، بل يبتكر من الوجود اللغوي والجمالي السابق عليه ، إنه يعدل الأصول ولا يمحوها ، يطورها ولا ينفيها ، فالقصيدة العظيمة كما يرى الدكتور "

تليمة " " مجلى للطرائق والتشكيلات الشعرية الموروثة ، وهي في ذات الوقت تعديل لتلك الموروثات وإضافة إليها ، إن القصيدة العظيمة حدث في فريد يحكي الأبنية المتواترة المتوارثة ويزلزل أعمدتها بما يضيفه إليها من فتوح تشكيلية جديدة"(٤٦).

ومن المؤكد أن الشاعر الجاد إذا أراد أن يكون معاصرًا بحق فعليه أن يكون تراثيا بحق ، ولقد حظيت (بنية الكلمة) في الموروث البلاغي والنقدي والشعري بنصيب وافر من التأصيل والتجديد والاختراع ، ودارت معارك نقدية خصيبة في تراثنا النقدي بهذا الخصوص ، ليس مجالا كافيا الآن لبسط القول فيها ، فلا يخلو كتاب نقدي أو بلاغي ، أو لغوي في تراثنا النقدي من التعرض إلى ذلك ، لكن ما يهمنا هنا هو التأكيد على أن قدرة الشعر المعاصر على الابتكار والاختراع في بنية الكلمة مرهونة بالقدرة على استيعاب وتمثل الموروث البلاغي والنقدي القديم بخصوص ذلك ، ولعل ذلك يفسر لنا بوضوح نضوب معين الابتكار لدى الأجيال الشعرية المتأخرة من شعراء الحداثة الجدد ، ذلك أنهم لا يمتلكون تراثهم النقدي والبلاغي بحق ، ومحصولهم الشعري القديم قليل ناضب ، علاوة على انشغالهم الدءوب بالخصومات المفتعلة والحذلقات اللغوية الشكلية الفارغة ، ولعل شاهدنا المؤكد على صحة ما نقول هو وقوف استشهادنا النقدي على الابتكار الاشتقاقي لدى جيل أو جيلين لاحقين لجيل الرواد ، وهذا لا يمنع وجود وجوه شابة جديدة كانت من الأصالة بمكان لكنها نادرة بالقياس إلى الجيل اللاحق عليها ، فالأجيال الشابة المعاصرة من الشعراء المحدثين لم يفرقوا كثيرًا بين (الإبداع الجسور) و(الإبداع الاستهلاكي) فهم مستهلكون للنظريات الحداثية الغربية والعربية غير قادرين على شق حداثتهم الخاصة وفق رؤاهم الخاصة ، وبذلك فقد انكمشت لديهم الحداثة الحقيقية وتنامت الحداثة (الكربونية الاستنساخية) الزائفة حتى وإن هلل لهم بعض النقاد المعروفين في أرجاء الوطن العربي ، فليس مجرد الوعي النظري بالمصطلح الحداثي أن شعراءنا قد صاروا حداثيين ، فالثورة الحداثية الحقة لا تستورد ولا تستهلك ، ولعل عكوف الشعراء الشبان الجدد على وعي المصطلح النقدي وهجر الإبداع المنتج كان وراء هذا الانحسار الإبداعي الذي يتزايد يوما بعد يوم ، وقديما قال العقاد إن مجرد ذكر الطائرة أو السيارة في الشعر لا يعني أن الشاعر صار مجددًا ، فالشعر قبل كل شئ تجربة كادحة في عالم اللغة واللغة لن

تعطي نفسها طبيعية سمحة إلا لمن تملكها حق التملك . وراضها بالمراس والدربة كما هو الحال لدى الشاعر محمد عفيفي مطر . وحتى لا نطيل في هذا الباب نود بالتأكيد على ما قلناه آنفا بخصوص ربط القدرة على الخلق اللغوي لدى مطر بالقدرة على هضم وتمثل التراث البلاغي والنقدي والشعري بخصوص (بنية الكلمة) . فكلما كان الشاعر أعلم بدقائق وخفايا الإمكانات اللغوية القديمة اتسع مجال حريته في إمداد لغته الشعرية بإضافات أسلوبية جديدة . إن البنية اللغوية المعيارية مادة غفل ملقاة في الطريق يعرفها كل الشعراء . وتظل هذه اللغة بأطرها وقواعدها ومعاييرها منطوية على نفسها . ملتوية على أسرارها كالمحار البحري الدفين . منتظرة الشاعر الجسور المقدام الذي لم يغلها مهر الكد والعرق الإبداعي . فيشتق منها ما يريد كيفما يريد دون تردد أو وجل من وطأة الأصول والمعايير السائدة . فإن شاعرًا واحدًا عظيمًا قادرًا على أن يهدي للغة كما تقول نازك الملائكة ، " ما لم يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين "(٤٧) .

وهذا متوقف بطبيعة الحال على عمق الإطار الثقافي اللغوي للشاعر وعلى خبرته الجمالية والأسلوبية . وطرائق صياغاته الصرفية . بما يجعلها متوحدة وانفعاله الشعري وطبيعة رؤاه وصوره . ومن الطبيعي أن تتفاوت القدرات الإبداعية بين الشعراء في تحقيق ذلك ونظرا لثراء المعجم الشعري الخاص بالاشتقاق من " أسماء الأعيان عربية ومعربة ودخيلة " في الخطاب الشعري لدى محمد عفيفي مطر فقد اشتق الشاعر على جميع حروف المعجم . ولولا ضيق المساحة المتاحة لهذا البحث لأوردت المبتكرات اللغوية المعجمية مرتبة على حروف المعجم لديه . ولكني سوف أختار بعض النماذج الأسلوبية الدالة على هذا الطراز.

- الاشتقاق وبلاغة الاقتصاد في أسماء الأعيان العربية والمعربة والدخيلة ،

اشتقاق " تصعلكت " من الصعاليك ،

يقول الشاعر من قصيدة " خطوات مقتلعة " :

رأيتني ملتحما بالأرض في عراك

ملتحما بالشمس في عراك

ملتحما بالقمر الثلجي في عراك

فمن يخلص الأشياء من دمي المشاغب الذي " تصعلكت " خيوطه في طرق الهلاك أو يقطع الحبل الذي تشده في عنقي أصابع الأشياء (٤٨) .

لقد قلنا في مدخل هذه الدراسة أن شعرية مطر هي شعرية السياقات البينية المتداخلة ، ونظرا لتعقد هذه السياقات وتعددها ، حرص الشاعر على التركيز والتكثيف البالغين ، فنجد بعض الكلمات لدى مطر تختصر عوالمها بأكملها حتى لنسميها النص الأصغر في تجادلها مع النص الأكبر الذي يمثل بنية النص الشعري ويكثر مطر من هذه العوالم الشعرية المشعة والمعلقة في بنية النص بما يدفعها إلى أقصى قدر ممكن من الإنتاج الدلالي ، ففي الصورة الشعرية السابقة تلعب المفردة المبتكرة " تصعلكت " في الصورة الشعرية دورًا تأسيسيًا حيث يقوم فعل المضارعة بالحركة والتجدد المستمرين في هذا التصعلك الدموي بين الشعر والواقع .

إن الشاعر يلتحم بالأشياء والموجودات ، ينصهر في دمائها وتنصهر فيه ليصير جزءًا لا يتجزأ من نبض واقعها الحي ، ويلعب اسم الفاعل المتكرر دورًا مركزيا في تخليق الصورة الشعرية حيث يأتي ثلاث مرات متشابه الصيغة متغاير الدلالة " ملتحما بالأرض – ملتحما بالسماء – ملتحما بالقمر " هذا الالتحام المتكرر يحمل قدرًا هائلاً من الإيجابية المتصاعدة بين الشاعر والواقع ، وتتعدد هذه الحركة من الأرض إلى السماء ، ومن السماء إلى الأرض لتنطق عن فاعليتها واتساعها في وقت واحد ، ويصور الشاعر هذا العراك الدموي المقصود والخاضع لمشيئته بنمط التصعلك الكوني في صورة الدم المشاغب المتصعلك في طرق الهلاك بدوام العراك مع واقع يناوئه ويناقضه ، ويأتي الفعل المبتكر في تصعلكت بؤرة مركزية في خلق الصورة الشعرية إذ يأتي الفعل بعد عراك وكفاح جاهدين بين الشعر والواقع حتى ينتهي هذا الصراع إلى مرحلة من النفاذ والحدة والإقدام المقتحم بين الواقع بمؤسساته المتسلطة والشعر بقدرته الناقضة لها ، وتأتي مفردة التصعلك لتنشر هذا العالم الكامل من التحدي والمناوأة داخل بنية الصورة الشعرية ، فلكل كلمة في السياق الشعري مجال من التأثيرات المشعة تختلف حسب السياق الذي ترد فيه وصيغة الفعل السابقة " تصعلكت دماي " تطلق الزمان المتجدد في المناوئة ، وتطلق معه عدة سياقات مستكنة في طواياها التصويرية ، فهناك السياق اللغوي لمعنى الصعلكة ، وهناك السياق العاطفي ،

والسياق الموقفي ، والسياق الثقافي العام ، هنا تقوم المفردة تصعلكت بخلق بلاغة الاقتصاد في الأداء الشعري حيث تختصر عوالم كاملة من السياقات اللغوية والشعرية والتراثية المتباينة ، إن الكلمات في الشعر أكثر من إشارات ، فهي تستعمل بصورة استحضارية أو شعائرية أو ثقافية فالكلمات تحمل دائما إرثا حضاريا " إن مسألة المعنى في الأدب لا يجوز النظر إليها على أنها مسألة تتعين بسهولة وإيجاز ، فالشاعر يفصل لغته كما يفصل الخياط اللباس ، وإن معنى الكلمات لدى الكاتب ليست عوامل ثابتة كالحجارة وبالعكس فإن ما ندعوه معاني كلماته نتائج لا نتوصل إليها إلا من خلال تفاعل الإمكانات التفسيرية لكامل الكلام "(٤٩) .

إن الصورة الشعرية السابقة تتمركز في محورها الدلالي المشع من خلال الصورة الشعرية الفعلية " تصعلكت دماي " فالصورة تستدعي وتستحضر عبر الذاكرة الثقافية والشعرية أكبر قدر ممكن من الثقل التاريخي الكامن فيها من تاريخ الشعراء الصعاليك حيث تقترن المغامرة الشعرية لدى الشاعر المعاصر بالمغامرة الشعرية والوجودية لدى الشعراء الصعاليك القدامى ، فقد كانت الصعلكة لديهم خروجا على القيم الجائرة للقبيلة ، وتمردا على التفاوت الطبقي والمظالم الاجتماعية وتجاوزات القبيلة ، قد بدأت الصعلكة حركة فردية ثم تعقدت حتى صارت عملا جماعيا منظما بين هؤلاء الشعراء يتجمعون ضد أعراف المجتمع الجاهلي يستبدلون بالخضوع الفروسية ، وبالانصياع للحس الجماعي العام الخصوصية والفرادة ، وتتداعى الصعلكة المعاصرة بالصعلكة القديمة في قران تتناوبه الأضداد ، حيث يناقض الشاعر المعاصر سلطة مجتمعه ممثلة في أعرافه وأسسه ونظمه التي تناوئ أحلامه ، وتسلط المؤسسة الرمزية التي استبدلت الدولة بالقبيلة ، والحرية بالاستلحاق ، والحرية بالتعصب ، وتحقيق الذات لفرادتها الطليقة ، بالانغمار في العقل الجمعي العام ، ومن هنا فقد طلب الشعر والشاعر على سبيل الوهم لا الحقيقة أن يقطع الحبل الفاصل بينه وبين الأشياء إن التناقض الظاهري في الصورة يؤكد حرص الشعر على ديمومة هذه الصلة للأبد فالأشياء المحيطة بالشاعر هي دائرة انتمائه وتجاوزه في آن ، وهي الحبل السري الذي يربطه بالحقيقة الشائعة والوهم المسيطر ، المتمثل في غلبة القناع على القناعة والعشائرية المقيتة على المدنية الرحيبة ، والمصالح التكتيكية الرخيصة ، على

الأهداف الاستراتيجية الخلاقة . واجترار الاستهلاك الاستحلابي الفارغ على الإنتاج المؤسس . ومن هنا كان طلب الشعر والشاعر هذه القطيعة طلبا مزدوج الدلالة . فهي قطيعة منبتة في الظاهر السطحي المباشر . موصولة في الباطن المستسر العميق . حيث يستبدل الشعر الصورة الحقيقية المسكوت عنها . بالصورة الوهمية المذاعة التي تدشنت في الأشياء وبالأشياء . وفي هذه القطيعة مع المؤسسة الرمزية . وأعرافها العامة المتبعة . يتواصل الشاعر مع أعماق الواقع الأصيل الخبئ . هو واقع فردي أصيل نصنعه بدمائنا وعراكنا كما قال الشاعر . ونجاهد لنجعله واقعا عاما فعالا عبر الشعر . وهذه الصورة لدى عفيفي مطر تستدعي صورًا مشابهة من معجمه الشعري التصويري نرى هذا في هذه الصورة الشعرية من قصيدة " نوبة رجوع " حيث يقول الشاعر .

وأعاهد الموتى.

وأضحك إذ أراني أمة – وحدي – من الخلف الكثير . وأحبك المقلاع.

أختل للشوارد من " مصعلكة البهائم والبنات "

وخطفة الغربان للكيزان والثمر المبشر (٥٠) .

هذه الرؤيا التي تعاهد الموتى للأحياء . وتتجانف عن الاحياء الموتى مستبدلة الوحدة الملاء . بالكثرة الخواء حيث يفتح الشعر عينيه على الكثير ولكنه لا يرى أحدا . تذكرنا بعناقيد الصور الشعرية الماثلة لدى شعر الصعاليك حيث يصاحبون المخلوقات والأشياء الحرة بديلاً عن صحبة الذين دجنتهم الأنظمة والقوانين والأعراف . فالشنفري يلاحق طرائده القصية في قوله .

وكل أبي باسل غير أنني إذا عرضت أولى الطرائد أبسل

مما يذكرنا بمصعلكة البهائم التي يطاردها مطر . إن الصعاليك طلاب غرابة ومغايرة في كل شئ حتى في لحظة الموت يختارون المكان المتأبد العصي عن الابتذال يقول الشنفري .

ومن يك مثلي يلقه الموت خاليا من المال والأهلين في رأس فدفد

وتتواصل المجازات والتصورات لدى مطر مع العالم الشعري للصعاليك فالشعر يترامى إلى الشعر يغتذى به عبر تقاليده الجمالية والفكرية المتعددة إن محمد عفيفي مطر

مشغول بشعرية السياقات المتعددة المتباينة المتداخلة . وهذا الاحتدام المشاغب بالأرض والسماء والقمر لدى مطر يستدعي لنا المعجم الشعري والدلالي للخطاب الشعري لدى الصعاليك ، حيث يقول الشنفري الأزدي مستبدلا انتماء المخلوقات والأشياء بانتماء القبيلة والقوانين :

أديم مطال الجوع حتى أميته ... وأضرب عنه الذكر صفحا فأذهل
وأستف ترب الأرض كي لا يرى ... على من الطول امرؤ متطول
فإما تريني كابنة الرمل ضاحيا ... على رقة أحفى ولا أتنعل
فلي دونكم أهلون سيد عملس ... وأرقط زهلول وعرفاء جيأل
هم الأهل لا مستودع السر ذائع ... لديهم ولا الجاني بما جر يخذل
وكل أبي باسل غير أنني ... إذا عرضت أولى الطرائد أبسل
وأغدو على الجود الزهيد كما غدا ... أزل تهاداه التنائف أطحل (٥١)

ثم يستبدل الشاعر بانتماء المكان القبلي المحدود انتماء غير محدود ، انتماء الأرض، فيقول ،

وفي الأرض منأى للكريم عن الأذى ... وفيها لمن خاف القلى متعزل

وهنا تلعب الدلالة المكانية مناط الرؤيا الشعرية في البيت ، حيث ينأى عن الأذى السياسي الذي حجم الحضن الاجتماعي للذات إلى الأرض ، المكان المتناهي في الكبر والاتساع الموازي الجمالي لتحقيق الذات ، ولا يتم النأى والمتعزل إلاّ بوجود أضدادهما في بنية المكان الطارد للانتماء ، وهنا تلعب دلالة التحول والترحال الدائم عبر الفجاج غير المحدودة في الصحاري والفيافي ، دورا محوريا في شعر الصعاليك كله حيث تأتي الصحراء غير المحدودة موازية للحرية المطلقة ويكون المكان الصحراوي الطليق مضادا لمكان القبيلة وما تفرضه عليه من حدود وقيود ، يقول الشاعر الشنفري ،

لعمرك ما في الأرض ضيق على امرئ ... سرى راغبا أو راهبا وهو يعقل

الصيغة الجمالية في البيت تدفع بنا ثانية إلى فكرة التحول والتنقل في المكان الطليق ، حيث تقترن الطلاقة بالثبات في " وهو يعقل " مما يؤكد فروسية المسير ، متمثلة في اسم الفاعل " راغبا أو راهبا " .

وكما يسير عفيفي مطر ملتحما بالسماء وبالأرض والقمر ، في الصورة الشعرية السابقة عبر أسماء الفاعل المتتالية الخالقة لنماء الصورة ، نحس هذا القران الوثيق بينه وبين الشعراء الصعاليك ، في أسماء الفاعل المتعددة في بنيتهم الشعرية ، كما يجمع بين شعر الشاعر وشعرهم هذا القران الكوني بين مطالب الأرض ومطالب السماء ، وهذا التضاد الدموي بين الدم المشاغب ضد أعراف الجماعة والرغبة الحميمة في تحرير الأشياء والموجودات من الأعراف والنظم والعلاقات الجائرة حيث تترامى الصورة الشعرية عند مطر " فمن يخلص دمي المشاغب الذي تصعلكت خيوطه في طرق الهلاك " إلى صور شعرية مشابهة في بنية شعر الصعاليك حيث يقول الشاعر مستبدلا بطرق الهلاك القبلية طرق النجاة الصحراوية والكونية ،

فقد حمت الحاجات والليل مقمر وشدت لطيات مطايا وأرحل

حيث تقع جملة الحال " والليل مقمر " بؤرة مركزية في خلق الصورة والدلالة الشعرية ، حيث يتم فعل الرحيل بالليل المبهم المتناهي في الاتساع الموازي النفسي لدى الشاعر في طلب الحرية ، ففي الليل يتحول الوجود جميعه إلى ساحة مجهول مترام وسط اللون الأسود ولكنه مجهول تناوشه الرغبة العميقة في الإبانة من خلال حلم القصد والمسير " ففي تجربة الظلام ما يعيننا على تصور العدم ولكنه عدم مشوب بفكرة الوجود ، ذلك أن أشكال الأشياء حينما تذوب في ظلمات الليل فإن الظلام يغمر بحضرته الثقيلة كل شئ ، وعندئذ لا يكون هناك هذا أو ذاك ، بل مجرد وجود لا متحدد ولا متيقن هو أقرب ما يكون إلى العدم "(٥٢) .

ومن خلال الصراع بين الوجود المتمثل في فكرة التحول والتنقل ، والعدم المتمثل في ظلمة الليل الممتدة ، يتم الالتحام بين نور القمر الأبيض علامة الإقدام والإصرار ، والظلام الأسود رمز الدفع والتعويق ، وذلك في قول الشاعر " فقد حمت الحاجات " " والليل مقمر "

فنحن هنا لا نستطيع أن نتبين دلالة هذا الليل إلا من خلال اشتباكه مع نور القمر كما سبك الشاعر صورته الشعرية ، مما يعيدنا إلى الصورة الشعرية السابقة عند مطر ومدى قدرتها على الاختزال والتكثيف والاقتصاد التعبيري والإيقاعي والدلالي في صورة " دمي تصعلكت خيوطه في طرق الهلاك " .

ومن واقع التحليل الشعري السابق نستطيع أن نتبين أحد الوجوه الجمالية المهمة في شعرية مطر وقد أطلقت عليه من قبل " بلاغة الاقتصاد الشعري المقطر " والتي استطعنا أن نستجلي بعض معالمها من خلال هذه الكلمة المبتكرة في الاشتقاق " تصعلكت " وغيرها من الكلمات السابقة ، والتي جاءت محورًا تصويريا أساسيا في الصورة الشعرية ، ونحن نعرف بلاغة الاقتصاد الشعري لدى محمد عفيفي مطر بالقدرة الجمالية المرهفة القادرة على التعبير بأقل كمية من العلامات اللغوية بأعمق قدر ممكن من الدلالات ، وهذا لا يتأتى للشعر إلا بإعمال التأمل في اللغة وتصفيتها من زوائدها وطفيلياتها ومتعلقاتها النثرية ، فدائما الشعرية الأصيلة تتمثل في القدرة على الإيجاز والإنجاز في وقت واحد .

إن الشاعر في بلاغة الاقتصاد يجعل اللغة تتفوق على نفسها من جهات عدة فمن جهة البناء يخلص الشاعر اللغة من علاقاتها السببية ويدخلها في عالم حدسي خيالي كلي ، ومن جهة المفردة يخلص الشاعر الكلمة من مرادفاتها فلا يسد مسدها غيرها ، ومن جهة الدلالة يدفع الشاعر بالكلمة داخل بنية شعرية مصفاة من الاستطراد اللغوي العقلي ، والتداعي التصويري الواعي ، إنه يجعل من الكلم برقا كونيا تستغني به اللغة عن التكرار والتلكؤ والترييث ، وتنحو باتجاه الدقة والسرعة والإيحاء ، وهذا يذكرنا بفن " البرقيات في تراثنا البلاغي والنقدي القديم " حيث عرفها العلامة أحمد تيمور في كتابه عنها بقوله : " والبرقيات هي لفظ محدد يستغني به صاحبه عن الجملة والجمل والبرقيات هي الكلمات الخاطفة السريعة التي يستغني بها صاحبها عن التكرار في الكتابة على نحو ما كان عليه أكبر الكتاب وأرباب الرسائل ، وتكون البرقيات تلميحا لما يجب أن تكون عليه البلاغة فالبلاغة الإيجاز كما عرفها بعض الأقدمين ، والبلاغة هي القول الذي قل لفظه وغزر معناه كما عرفها البعض الآخر ، والبلاغة هي الصمت عن بعض الكلمات والجمل لأن في العبارة البليغة الموجزة ما يدل على هذه الكلمات وهذه الجمل "(٥٣) .

وإذا سلمنا بان اللغة هي الفكر نفسه ، وليس ما يعبر عنه هذا الفكر ، أدركنا أن الدقة اللغوية دقة فكرية ، وإذا كنا نعيش في زمن من أخص خصائصه الاقتصاد في كل شئ في الحركة والجهد وذلك لتزاحم الأعمال وضيق الوقت ، فكل منا يريد أن ينجز أكبر الأعمال في أقل الأوقات ، فهذا يعني أننا بإزاء بلاغة جديدة نحب أن نؤكد عليها دوما ، فلم يعد الوقت متاحا لكي نسجع ونترادف ونطيل ونطنب ونستطرد . إن العالم اليوم يدخل شبكة من العلاقات الحادة والسريعة والمكثفة في وقت واحد ، وحدث نوع من القران والتداخل بين رؤيا الشاعر وتصور العالم كما بينا في مدخل هذه الدراسة بصدد تعريفنا لشعرية عفيفي مطر ، وهنا نؤكد ثانية على ما تصورناه آنفا من هيمنة النسق الفكري والجهاز المعرفي للعصر على كل نشاطاته ومرامي تصوراته سواء كانت جمالية أو معرفية أو تجريبية فروح العصر كالأواني المستطرقة ، تترامى إلى كل مناحي التفكير فيه ، وإذا كانت الحقيقة تكمن في العلاقة المعلقة والمظنونة بين أطراف عقلية ونفسية وروحية متكثرة ، أكثر مما تكمن في طبيعة هذه الأطراف ذاتها فقد لزم على الشاعر أن يواكب هذا التصور المعاصر ، ويبحث عن هذا التكثيف والتركيز المستمر ليلم العالم المتعدد في ربقة اللفظ الواحد ، وإذا كانت القدرة على الاختزال والتركيز والإيجاز هي المثل الأعلى للقانون العلمي التجريبي ، فهي كذلك يجب ان تكون إحدى السمات التعبيرية في النص الشعري المعاصر ، وإذا كانت الصنعة الدقيقة هي التي تريك الإحكام الدقيق شيئا عفويا ، كذلك يجب على الشعر المعاصر في اشتقاقاته الخلاقة وكما رأينا صورا منها لدى مطر أن يرينا العالم كله في المفردة الواحدة أو يختصر الغابة في الورقة ، والمحيط في القطرة ، والأفق في الشعاعة .

اشتقاق (طلسمه) من (الطلسم) :

يقول " محمد عفيفي مطر " ،

واخطف فتاتك من بين الشخوص

ولا تحلل جديلتها

حناؤها الرصد

والسحر نفث من يد الزجاج طلسمه في نقطة من عنبر

والفن أرجها – فاحلل بعشقك ما بالسحر ينعقد (٥٤) .

اشتقاق (ظلمائيل) على وزن (عزرائيل) وهي دخيلة :

يقول محمد عفيفي مطر في مطولته ،

" سهرة الأشباح " :

أتينا من سماء السحر والتعزيم والتنزيل

نبشر بالحقيقة في زمان القحط والتضليل

نبشر في زمان الحق بالتهديم والتعطيل

ونرفع في المحافل شارة وعلامة

لقدوم (ظلمائيل)

(لظلمائيل) عينان

(مرمدتان) بالشمس القديمة

والسديم الأول المجهول في نقالة الخلق .

مفتحتان في الأرض التي لم تختمر طميا

ولم تخضر صحراء

وتائهتان تحت مجرة الفوضى

ومعتمتان تركض فيهما نار الدهور

وتمطر السحب القديمة ظلمة ورؤى وأضواء

له شفتان من شجر اللغات ومن جذور الشعر والصمت

له قلب تفجره خيول الحب والمقت

فينفض في ترائبه دما مستقطرا من غيمة التعزيم والكيمياء

به ماء العناصر فيه سر المزج والخلط

وفيه المعجم الأبدي للأسماء (٥٥) .

إن ابتكار " عفيفي مطر " لهذا الاسم في المعجم الشعري المعاصر هو ابتكار لرؤيا جديدة للعالم المحيط به بأشيائه وموجوداته ، فالانحراف الأسلوبي للغة الشعرية عن بنية اللغة المعيارية في إطلاق مسميات جديدة مبتكرة يوازيه انحراف في وعي الأشياء

والموجودات ومجمل العلاقات الاجتماعية والسياسية المحيطة بنا والشاعر يعي أن الترميز اللغوي المحيط بنا ، يصنع شكل الحقيقة التي تهيمن على الوعي والتصور والممارسة .

يقول " مطر " في سيرته الذاتية الشعرية ، " إن أعتى ما تمخض عنه فكر هو فكرة الإله المتجسد في صورة الملك ... إنه غول متوحش لا يغالب ولا يقاوم هو غول الآلهة الجهنمية الباطشة بمنظومتها وتراتبها المتماسك وممارساتها التي لا تمت بصلة إلى الإنسان : غول آلة الدولة "(٥٦) . وقد وعى الشاعر في سيرته الذاتية مراحل تطور آليات البطش التي مارسها النظام على عقول المصريين بداية من مرحلة المملكة ، مرورا بكهانة العقيدة وطقوس تحنيط جسد الملك وما ابتكره الكهان من رموز كهنوتية لتدشين ذلك ، وصولا للخلود الذي لا ينتهي في صخب الجهاز الإعلامي " الجبار صانع التواريخ المزيفة من الكتابات والتواريخ والأناشيد والملاحم ومعجزات الفن صروحا أخرى من عرق الكتبة والكذبة والكهان والفنانين المنتفعين المتواطئين "(٥٧) .

لذا فالشاعر معني في المقام الأول في اشتقاقه " ظلمائيل " بخلق مؤسسة لغوية جديدة قادرة على تفكيك السلطة الرمزية اللغوية السائدة التي شوهت الوعي السائد على عينها ، ومن هنا جاءت المفردة المبتكرة " ظلمائيل " لتناقض وعيا متبعا بوعي مختلف . يقول الأستاذ عبد السلام بنعبد العالي " إن تاريخ الأسماء هو تتابع القوى المستحوذة التي تعطي المعاني وتحدد القيم . ذلك أن اسم الشئ ومعناه هو القوة التي تستحوذ عليه وتتملكه بهذا فالواقع ذاته أسماء ونعوت . إنه أسماء لكن الأشياء كلمات ، والكلمات كميات من القوة في علاقة توتر "(٥٨) .

ومن هنا تأتي القيمة الجمالية والمعرفية للاشتقاق المبدع في مفردة " ظلمائيل " عند " محمد عفيفي مطر " . ولعلنا لا نغفل هنا هذا الإيحاء الصوتي اللاشعوري الذي يتسرب إلى وعينا في أثناء قراءة المفردة عن أسماء ملائكة مثل " جبرائيل " و " عزرائيل " وكلاهما موكل بأوامر ربانية لا مرد لها ، حيث تتحول سلطة المؤسسة الرمزية الغاشمة المحيطة بالشاعر ، إلى سلطة علوية كهنوتية لا يأتيها الباطل من بين يديها ولا من خلفها ، وتأتي القيمة العميقة لهذا الاشتقاق من مدى هدمها الرمزي لهذه الأوثان الظالمة ، ومبادلتها أسنة الرماح الرمزية حتى تعود اللغة إلى نقائها ، ويعود الواقع إلى حيويته من جديد .

اشتقاق صفة " جحوية " من اسم العلم " جحا " :

يقول " محمد عفيفي مطر " .

سأطرح معطفي الثلجي في الساحة
وأخرج من طوايا الصدر تفاحة
أقسمها على الأطفال يوم العيد
أضمد في طوايا الصدر حبل كمجتي الزرقاء
وأطلق ضحكة " جحوية " الأصداء (٥٩).

إن " عفيفي مطر " يختصر في هذا الاشتقاق المبدع " جحوية " عالما بأكمله ولعل تقديم الصفة على الموصوف يعمق من الصورة الشعرية البديعة في " الضحكة الجحوية " . إذ يندغم عالما جحا الفيلسوف الضاحك بكل عوالمه ولمحاته ومرامي تفكيره في عالم الضحك في هذا الاشتقاق الخلاق . إن الشاعر يكاد يختزل المحيط الهادر في قطرة منه . فهذه الضحكة عميقة ممتدة شاملة تكاد تستقطر جميع عوالم الضحك في شفتيها الصغيرتين إن " عفيفي مطر " أحد الأقطاب الشعرية المنتجة للغة والقادرين على الإخصاب المعجمي والتركيبي والدلالي . وهو شاعر يمتلك فحولة لغوية هادرة . ونحن نقصد هنا مصطلح الفحولة كما وعاه القدماء حين نطلقه على الشعراء المنتجين " للوضع اللغوي المعاصر " .

اشتقاق " قنفذته " من " القنفذ " :

يقول " محمد عفيفي مطر " في قصيدته " فرح بالنار " :

لمن هذه الأرض . هذي البلاد التي اقتحمتها البلاد
وأهوت بعنقودها حبة حبة . هذه الأرض والأرض
تلتم من حولها عصبة عصبة
والمدى " قنفذته " الرماح (٦٠) .

وكلمة " قنفذته " لا يمكن استبدالها بغيرها لتجسيد معاناة الشاعر . فهي تختزل عالما ضخما من العدوان تتعدد في السياقات . فالأرض عنقود منفرط تتهاوى حباته . وفي انفراط تماسكه تتكالب عليه عصائب فاتكات لا تدع له من نفسه شيء . عندئذ لم يبق له سوى هذا " التقنفذ " على ذاته بعد أن فقد كل سبيل للمواجهة . إن الاشتقاق هنا يكاد

يكون نصًا صغيرًا قادرًا على تجسيد بنية النص الكبير، وبالتالي فهو يلعب دورًا تركيبيًا وإيقاعيًا ودلاليًا. وربما سرت كلمة " قنفذته " إلى شعر مطر من بكارة وطزاجة اللهجة العامية المصرية، وفي موضع آخر يكرر الشاعر الاشتقاق ذاته حيث يأتي صفة لعناقيد الشجر.

أكتب جوعي رغيفا ورمحا وشمسا أخبئها في
قميصي وأدخل، هذا هو الشجر المعدني يمد فروع
الشظايا مسننة ويمد عناقيده " القنفذية "
ينتصب العشب كالشفرات الصديئة

اشتقاق " المفسفر " من فوسفور وهي دخلية :

يقول " مطر " ،

يشد قوس الأفق، يرمي سبعة من أعطيات سهامه
نفح الصبا قبل الغروب، مسابح الأسراب عائدة
إلى الأعشاب
والكحل " المفسفر " في عيون الصحب من بقر
وجاموس، ونوم الحب في العنقود قبل قطافه (٦١).

اشتقاق " ضبب " من الضباب :

يقول " محمد عفيفي مطر " ،

قولي أيا جدران .. كيف أتى المساء
وتراقص الضوء " المضبب " فوق أكتاف الشجر
وتشعبت طرق الكلام وطن في الكون ابتهال
" الله يمنحنا ولو طفلا يعلمنا الضحك "

فتعود في " الضوء المضبب " صورة الوجه الغريب (٦٢).

اشتقاق " تدردب " من الدرب :

يقول " محمد عفيفي مطر " :

من قصيدته ،

" وشم النهر على خرائط الجسد "

هي الشمس والأرض .. رأسي الفضا ، قدماي الممالك

بين الأصابع كانت قرى النوم والمدن المستحمة بالليل

بين الأصابع كانت رمال الظهيرة

سقوفا " تدردب " أوطان موت

وأكفان جوع وغربة (٦٣) .

إن الدردب : هو باب السكة الواسع وهو الباب الكبير ويجمع على " دراب ودروب " وقد جاء في " شفاء الغليل " للشهاب الخفاجي الفعل : درب دربا دربة : إذا ضرى كتدرب ودربه و " دردب " : دربه به وعليه وفيه تدريبا ، أي : ضراه والمدرب : المنجذ المجرب والمصاب بالبلايا ، إن الشاعر في جموحه الإبداعي مضطر إلى أن يخلق هذه المفردة الجديدة على غير مثال سابق ، فهو متخمط بصياله الشعري كما يقول ابن جني ، في خلق الصورة الشعرية السابقة التي يحتل فيها الفعل المضارع " تدردب " البؤرة الارتكازية الفاعلة في خلق الصورة ، وهو فعل مبتكر قنصه الشاعر عبر حسه الموسيقي العميق من كلمتين الأولى بمعنى " درب " والثانية بمعنى " يدرب " . إن البلاغة الجديدة في هذه الصورة بلاغة مغامرة قائمة على المزج والتلاشي .

إنها تمزج اللغة باللغة لتخلق منها ما تشاء ، إن القدرة على المزج وملاشاة المزج من صفات العبقرية المبدعة في الأسلوب ، يقول الجواهري الشاعر العراقي : " من خال منكم سهولة كلمة " التعبير " فليرجع إلى صوابه ... وإن الكلمة النافذة الصالحة الباقية هي تجربة قاسية ، ومراس متمكن ، ومعاناة شاقة ، وإدراك عميق وحس مرهف ، وهو إلى ذلك كله قدرة على التحويل والتطوير ، وعلى المزاج وعلى ملاشاة المزاج ، بحيث يبدو صرفا خالصا . إنها القدرة على الخلق والإبداع هذا هو سر الكلمة "(٦٤) .

إن مطرًا يدرك بذائقته الشعرية أن الزيادة في المبنى زيادة في المعنى لكن لا يتم هذا الدمج بصورة واعية لديه ، ذلك أن الشعر حين يخلق مفرداته يمتح من ذكريات بعيدة

بعضها شخصي ، وبعضها لا واع قابع في بئر الرواسب النفسية البعيدة . وبعضها أسطوري موغل في القدم ، وقديما كان الشاعر إذا أراد أن " يشتق كلمة للثقيل الوخم القبيح " الفجج " قال عنه " خنفجل " وهذا من الخفج ، وقد مضى أنهم إذا أرادوا تشنيعا وتقبيحا زادوا الاسم وقالوا " اسلنطح الشئ " إذا انبسط وعرض وإنما أصله " سطح " وزيدت النون تعظيما ومبالغة "(٦٥) .

إن الزيادة الصوتية في الصورة الشعرية السابقة يرتجلها مطر ارتجالا على غير قياس ، فيربط بين " درب " الظهيرة الحارقة وهو " يدردب " بالبلايا والمحن المتمثلة في أكفان الموت والعذاب ، ولأمر ما كانت إحدى الدلالات اللغوية للدرب البلايا ، ولأمر ما كان من المعاني اللغوية للاشتقاق : الخلاف والعداوة فنقول " شقشق الفحل : إذا هدر " ، ونقول " المشاقة والشقاق " للعداوة والخلاف ، ويجمع بين معظم هذه الدلالات والفعل "يدردب " أواصر وثقى على أكثر من سياق حيث تكون القدرة على الاشتقاق والتوليد اللغوي العنيف لدى الشاعر شئ أقرب إلى إعلان الخصومة على واقع الشاعر ورموزه اللغوية التي تكتنفه كالأخطبوط صانعة ثقافته ، ولا يسعنا كما يقول مصطفى ناصف " أن نتقصى شئون الكلمات بمعزل عن سياحة الروح في الآفاق "(٦٦) . ولعل في سياحة الروح في الآفاق لا تنفصل عن مفهوم اغتذاء الشعر بالشعر ، وهنا يستدعي مطر بنية اللغة الشعرية العتيقة لدى الشعراء الرجاز وما اكتنف شعرهم من غرابة لغوية لدى رؤبة والعجاج ، وقد شقق رؤبة محن الدرب والتدريب في مديحه لمصعب بن الزبير وهجوه للمختار بن أبي عبيد فقال ،

لقد وجدتم مصعبا مستصعبا
حين رمى الأحزاب والمحزبا
وخشبي الأعجام والمخشبا
والدرب ذا البنيان والمدربا (٦١) .

إن مطرًا يتخشع أمام أسرار اللغة الشعرية ، حتى تتكشف له أسرارها البعيدة والقريبة ، إن من لم يخشع لا يحظى بالسر : " فإذا أضاف الشاعر المعاصر ما في نفسه من ثقافة جديدة ، وما لذهنه من سعة وإدراك ، وما فيه حياته من تجارب معقدة لم يعرفها

القدماء . إذا التقى هذا الجديد المعاصر بغنى عن هذه اللغة وخصوبتها فلابد أن ينشأ من ذلك شعر لا يشبهه شئ من الشعر العربي السابق . لأن له خصائص متفردة "(٦٨) . إن اللغة بذلك عمل من أعمال الحرية ولون من الاكتشاف . اكتشاف وجودنا الذاتي أو الجماعي . وهي اختبار صادق لصحة عقولنا . وعافية أرواحنا . وطبيعة التصورات التي تهيمن على حياتنا ويمارس الشعر فيها قدرته وحريته وغرابته . ليدفع بها غرابة الواقع وتوحشه من حوله . إن اشتقاق هذا الفعل الغريب " يدردب " من خلال المزج القياسي الوهمي بين كلمتين تنتميان لحقلين صرفيين جد مختلفين " الاسم – الفعل " يضع اللغة المعيارية السائدة في وضع نقيض ومحير مع شعرية مطر التي تمتح صورتها من المعلوم والمجهول معا . ويجب أن نسلم بدور اللاوعي الشعري في القياس اللغوي لا على سبيل الوهم كما تصور سيبويه – وسوف نوضح هذا بعد قليل – ولكن كما قال عالم اللغة " م . م . لويس " في قوله .

" وليس القياس ما تم عن شعور فقط . بل على العكس نرى القياس اللاشعوري مبدأ مقبولا تماما في الدراسات اللغوية ويذهب في القدم إلى كتاب " هرمان بول " المنشور عام ١٨٨٠ . ولا يحتمل أن يطبق القياس بالضبط حيث يوجد حافز اشتهائي ... وعندما نحلل الموقف الانفعالي وراء هذا القياس تبدو لنا بوضوح خصائص التكثيف والتحويل والتلميح في الصورة الجماعية التي ترتبط بها الكلمة عن قرب . وتساعد الكلمة باعتبارها وسيلة للتكثيف على تجميع كثير من التحريفات "(٦٩) .

وهذا يعني أن " الكلمة التجريبية " كلمة مشتقة من ضلوع الحياة السخينة . كلمة لم تتدجن بعد في موميات القواعد اللغوية المتبعة . كلمة " منقوعة " في نسغ العوالم المتداخلة بين المعلوم والمجهول . إنها تحتقب في صيغتها المحدودة بنية تاريخية كلية . إنها تسحب وراءها تقاليد لغوية وصوتية وصرفية وجمالية طويلة تتخللها " التصنيفات اللاعقلية والاعتباطية . كما تتخللها الأحداث التاريخية والذكريات والتداعيات وبالاختصار فهي شديدة التضمين "(٧٠) .

إن ما يلمح إليه " لويس " بالاشتهاء اللغوي هو التاريخ السري للكلمة تاريخ الروح والوجود . وهنا يكون الاشتقاق اللغوي " يدردب " اشتقاقا لدروب جديدة في الروح

والخيال ، إنه استحضار للغائب المتوحش والذي استؤنس بتكرار تخفيه في ثياب اللغة الشائعة ، هذه اللغة التي يناقضها الشعر في خلقه المعجمي المبتكر ، كاشفا عن سر الواقع ، وما يمور في طواياه المراوغة مورا ، إن هذا التركيب المعجمي المبتكر للفعل السابق يستدعي المعلوم اللغوي ليتجادل مع القياس الوهمي المجهول ، وما يلمح إليه العالم الغربي " لويس " بفكرة القياس الوهمي اللاشعوري يذكرنا بما أشار إليه سيبويه قديما عن فكرة المضارعة والحمل في مبحثه " في الضرورات الشعرية " وقد كان سيبويه يفسر الظاهرة اللغوية الفنية من داخل قوانينها الخاصة لا جريا على الاطراد اللغوي المعياري كما حدث لدى اللغويين والبلاغيين في العصور المتأخرة عليه والتي احتكمت للخروج من القاعدة أكثر من الخروج عليها ، ويدفع الدكتور " عبد العزيز" بفكرة سيبويه إلى حدودها القصوى بإبانته عن العملية الفكرية الكامنة وراء تخليق فكرة المضارعة والحمل في اللغة الشعرية ، فيقول الباحث : " فالعملية الذهنية التي تتم فيها المقارنة بين الكلمة أو الصيغة المجهولة ونظيرتها المعلومة إما أن تكون على أساس التشابه التام بينهما ، وتسفر عن كلمة أو صيغة قد تعارف عليها أهل اللغة ... وفي هذه الحالة يحكم على القياس بأنه صحيح ، وإما إذا أسفرت هذه العملية الذهنية القياسية عن كلمة أو صيغة لم يتعارف عليها أهل اللغة قامت عليها المقارنة على أساس تشابه موهوم بين الكلمتين المجهولة والمعلومة فإنه حينئذ إن هذا قياس خاطئ "(٧١) .

وبعيدًا عن تسلط المصطلح النقدي في الحكم المعياري بالخطأ والصواب الكامن في معنى " القياس الخاطئ والقياس الصحيح " لدى عبد العزيز مطر فإن حيوية اللغة الشعرية لدى عفيفي مطر تعلو على فكرة الخطأ والصحيح ، لأنها تمتح من معين عميق يعلو حدود الفرد والجماعة معا ، فاللغة ليست عقلا محضا ولا تمارس وجودها الحي في حدود الأفكار العقلية الباردة التي تحجم حيوية الإبداع وكثافته ، إلى تصنيفات أحادية باردة تنحصر في مجرد الخطأ والصحيح ، أو في القاعدة التي يقاس عليها . إن الإبداع الأصيل قاعدة نفسه ، تنقاس اللغة عليه ولا ينقاس على اللغة ، فالكلمات التي اعتدنا عليها وفق مقاييس القواعد كلمات تؤثر في عقولنا وأرواحنا لتصوغنا وفق الوهم الشائع ، والاضطراب العام ، وتعوق نمونا الحر وليس غير الشعر بقادر أن يعيد للغة قدرتها على

ممارسة الحرية من جديد . عندئذ ينفتح الدرب الحقيقي لنا وللوطن ، ولعل شيئا من هذا قد قصد إليه عفيفي مطر في اشتقاقه السابق .

اشتقاق " يعرجنه " من العرجون وهي لفظة دخيلة غير عربية .

يقول الشاعر من قصيدته : " الإخوة الخمسة " .

وهم خمسة.

وقفوا في اصطفاف الصلاة بزنزانة السجن

أوجههم من نقاء الحليب وعافية الدم

أصغرهم قال : شيخكمو في انتظار الأذان

السعوط بعلبته ليس يكفيه سهرته

اغتسلت أحرف الآي بالدمع

كان الهلال " تعرجنه " الغيمة الأقلة

وترتيلة الدمع ترغو رغاء الجنائب (٧٢) .

اشتقاق " المهدودب " من " الهدب " :

يقول الشاعر " محمد عفيفي مطر " في قصيدة " إيقاع الغرق " ،

لو نبتت أصابعي المقصوفة

لكنت - يا غزالتي البرية - صبية فتية

تمنحني كعكتها المقدسة

وشالها " المهدودب " المنقوط بالسنابل الحمراء (٧٣) .

اشتقاق " تصنفر " من صنفرة " وهي كلمة دخيلة :

ومن قصيدة " كتاب السجن والمواريث " :

يقول محمد عفيفي مطر " ،

اختبئ يا قطارا يهرول في الحلم

صوتك يخلع ريش النشاز الملون يسقط بين

الصدى والصدى ، " وتصنفره " شفرات الأظافر (٧٤) .

اشتقاق " يسنبله " من السنبل :

يقول الشاعر ،

وطن " يسنبله " الدم السرى

عهد قائم أم قد تفصم

بيننا حبل من القسم المغلظ بالمجئ

أم قد تصرم

فلتقل .. يا أيها العلن الخبئ (٧٥) .

إن الشاعر يبلغ بالصورة الشعرية هنا قمة الإيجاز والتكثيف الإيقاعي والتعبيري والدلالي ، في هذا المشتق المبتكر " يسنبله " ويجب هنا أن نعي جيدًا أن " الأمور التي أكد عليها باحثونا في أعمالهم اللغوية تلك الصلة بين مستويات التحليل اللغوي ، بحيث إنه لا يمكن الفصل بين المستويات ، أو عزل أحدها عن الآخر ، والتحويل في الصيغ الصرفية له صلته الوثيقة بالدلالة " (٧٦) .

ومن هنا كان تعويل الشاعر على الفعل المضارع المبتكر في " يسنبله " ليكون البؤرة التصويرية المشعة في بناء الصورة الشعرية ، ويدفعنا الشاعر دفعا إلى تأمل هذه الحركة التصويرية لفعل الولادة والمخاض والخلق في هذا التجدد المستمر " يسنبله " والالتفات بين ضمير الغيبة للوطن الغائب ، والفاعل الحاضر المضمن في الدم السرى الذي يمارس فعل الخلق لدى الشعر أو الواقع الخبئ الذي يفتتح إعلانه من جديد ، ناهيك عن هذا الحس السري الرهيف بين أصوات السين المهموسة في فعل " يسنبله " و " السرى " فالشعر يحشد إمكانات الإيقاعات والأصوات والمرئيات البازغة في هذا " الدم المتسنبل " ، يحشد جميع ذلك ليخلق الموازي الجمالي الصوتي لفعل الخلق والولادة . ومطر مشغول عبر جميع دواوينه بفعل الخلق ، يقول الشاعر ،

سمعنا العالم التحتي يضحك في كهوف الملح والظلمة

رقصنا رقصة التكوين في الرحم الهيولية

وصلينا لها : في البدء كان الماء

وفي أعماقه تابوتنا الأبدي ينتظر

أتينا يا طريق الخلق والتكوين

ويا شمس السماء البرتقالية (٧٧).

- اشتقاق " المصادر الصناعية " المولدة :

والمصدر الصناعي صيغة عرفتها العربية في عصر الحضارة الإسلامية على نحو محدد ، ولكن قرار مجمع اللغة العربية بالقاهرة فتح البابا على مصراعيه وذلك في قراره حول المصدر الصناعي ، والمصدر الصناعي هو : اسم جامد زيد عليه ياء مشددة بعدها تاء تأنيث متحركة مثل : صناعية ، اشتراكية ... ويدل على حقيقة الحدث وخصائصه ، وقالوا : إن المنسوب لما كان في قوة المشتق زادوا ه١ه التاء لتدل على نقل اللفظ من الوصفية إلى الاسمية (٧٨).

ويقول الدكتور " عبد الصبور شاهين " بخصوص هذا المصدر " ولا شك أن اللاحقة (الياء المشددة + التاء المربوطة) هي نفسها لاحقة النسب في مثل : مصري ، وسعودي غاية ما هنالك أن التاء التي نجدها هي لاحقة المصدر الصناعي توصف بأنها تاء النقل من الوصفية إلى الاسمية في حين أن التاء في المؤنث المنسوب هي للتأنيث " . وقد اشتق الشعراء المعاصرون كثير من هذه المصادر الصناعية تحت ضغط الضرورة التعبيرية والتصويرية في بنية النص الشعري ، وهذه الضرورات الاشتقاقية شجاعة لغوية كما يقول ابن جني ، يقدم عليها النص الشعري لتحقيق ذاته الجمالية ، وهي شئ بعيد عن معايير الخطأ والصواب اللغويين ، أو ما يجوز وما لا يجوز في أعراف اللغة ، أو حتى قواعد السماع والقياس ويجب ان نعدل من نظرتنا الصرفية في ابتكار هذه المشتقات الصناعية فلا نرجع لجوء الشعراء إليها من باب " الضرورة الشعرية " بل نعدها كما ارتأى " إبراهيم السامرائي " من قبل في مسالة الضرورة الشعرية : " أنها شئ من سمات اللغة العربية التي اتسمت بالسعة ولهذا لا يعدها رخصة يجد فيها الشاعر متنفسا ، وإنما من تمام آلات هذه اللغة الخاصة"(٧٩).

وبهذا يعد هذا الابتكار الاشتقاقي نوعا من الإرادة الفنية الخلاقة لدى الشعراء وذا علائق سياقية متعددة داخل بنية النص الشعري ، فلا يمكن فهم الصورة الشعرية الاشتقاقية إلا داخل سياقها الشعري .

جمع " القنفذية " من القنفذ ،

يقول مطر في قصيدته :

" أكتب نافذة على مملكة الموت الآخر "

وجهك الطفل غابة تسيجها صرخة الموت

أكتب جوعي رغيفا ورمحا وشمسا أخبئها في قميصي وأدخل

هذا هو الشجر المعدني يمد الفروع

الشظايا مسننة ويمد عناقيده القنفذية

ينتصب العشب كالشفرات الصديئة

أدخل أم تدخل الغابة المعدنية في جسدي (٨٠) .

جمع " النيران الفوضوية " من الفوضى ،

الحريق المفاجئ دوامة تتمدد في أفق الاحتمالات

والشمس تسرع كانت تفر الأقاليم من تحتها

تتداخل مخطوطة الرمل في مصحف الخلق

والورق المتطاير يلتم في مصحف الخلق

والشمس تسرع أبعد منا وأقرب

والوقت يرفع نيرانه الفوضوية . يحمل آيات غربته وطنا للولادات والاحتمالات

والشمس تسرع أبعد منا وأقرب

جمع " الكونية والحركية ":

أسلمني " الدبدوب " النائم بين ذراعي رحمة والفجر

المنفوش الصوف إلى سنة من غضب اليأس وفزع الرؤيا

فانتبهت أعضائي في حلم " المذبحة الكونية "

أبتدئ الركض لآخذ موضع " أسمائي الحركية "

والعلنية في قافلة المذبوحين وقائمة الأسرى

ونظرًا لضيق المساحة المخصصة لهذا البحث سنتوقف عند هذا الحد في رصدنا للمغامرة الأسلوبية في الخطاب الشعري المعاصر لدى عفيفي مطر مرجئين تكملة ذلك في

بحوث أخرى إن شاء الله تعالى ، وفي نهاية هذا البحث أرانا قد توصلنا إلى نتيجة مهمة تتمثل في قدرة مطر الشعرية على خلق لغته الفنية الخاصة التي أشاعت قيما أسلوبية جديدة في الخطاب الشعري المعاصر ، كان من أهمها تأسيس " فن الإخصاب اللغوي الأسلوبي " ، وإنماء " القدرة الإنتاجية " لدى الشعراء على (الوضع الاشتقاقي الجديد) الذي يؤسس لأسلوبية الاختلاف والمغايرة ، وقد كانت قدرات الشعراء متفاوتة في هذا الباب ، فكلما كان الشاعر على تمكن لغوي وبلاغي بتراثه النقدي والجمالي كان أقدر على مخالفته والخروج عليه وبالتالي خلق وقائع أسلوبية جديدة ، فالقدرة على العدول عن البلاغة القديمة مقرونة بالقدرة على تمثلها وهضمها ، مثلما يحول النبات بصورة عفوية طاقة الشمس الهائلة إلى نسغ عصارة خضراء ، إنه لا يلغي الطاقة ولا يهدمها ، بل يحولها ويعيد " عضونتها " في مخلوق جديد ، ومطر يرسي بذلك قاعدة إبداعية مكينة كانت هي المعيار الذهبي للشعر في عصوره الأولى ووهج المعاناة ، لا وفق ما يمليه المصطلح النقدي ، وقد حقق شعر مطر كثيرًا من ذلك في خلقه مفردات جمالية جديدة تجاوز بها كثيرا حدود القواعد القياسية ، وأصول القوالب السماعية ، وقد أفاد مطر مما أطلق عليه القدماء "شجاعة العربية وشرفها ومرونتها " في البلاغة القديمة وما أطلق عليه المحدثون " الانحراف – العدول الانزياح الأسلوبي " في الدرس اللساني المعاصر ، مما ساعد على خلق تربة جمالة عميقة وخصبة في واقعنا اللغوي والفني المعاصر ، وإذا كان " ت . س . إليوت " قد أشار قديما إلى واجب الشعراء تجاه لغتهم فقال،

" إن واجب الشاعر تجاه شعبه كشاعر هو واجب غير مباشر ، إن واجبه تجاه لغته أن يصونها أولا وأن يوسعها ويحسنها ثانية ... إنه يجعل الناس أكثر وعيا لما يشعرون به ، وبذلك يعلمهم شيئا عن أنفسهم ويجعلهم يشعرون بشعور جديد لم يختبروه من قبل " (٨١) . فقد فعل شعراؤنا ذلك وأكثر منه باشتقاقهم قنوات جديدة في مداركنا ورؤانا وتخيلاتنا ومدى حساسيتنا بوجودنا وطبيعة الموجودات من حولنا ، وذلك من خلال اشتقاقهم المبدع لمفردات جديدة مبتكرة قادرة على تسمية الأشياء من جديد .

الهوامش

١- يان موكارفسكي ، اللغة المعيارية واللغة الشعرية ، ترجمة ألفت كمال الروبي فصول ، ع١ ، ج٥ ، ١٩٨٤ ، ص٤٦ ، وانظر أيضا بخصوص ذلك ، مايكل دوفرين ، الشعري، ترجمة نعيم علوية ، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع١٠ ١٩٨١ ، ص٤٤ .

٢- د . لويس عوض ، الشاعر العبوس ، جريدة الأهرام المصرية بتاريخ ١٩٨٧/٦/٢٠ ص١٣

٣- محمد القاسمي ، الشعرية الموضوعية والنقد الأدبي ، مجلة دراسات لغوية المغرب .

٤- د . عبد المنعم تليمة ، مشكل التاريخ قبل بداية قراءة النص ، مجلة الهلال ، ع ديسمبر ، ١٩٩٦ ، ص١١٨ .

٥- محمود أمين العالم ، معلقات محمد عفيفي مطر ، مجلة إبداع ، القاهرة الهيئة العامة للكتاب ، ص٢١ ، ع ٦ يونيو ، ص١٨ .

٦- د . لطفي عبد البديع ، فاصلة إيقاعات النمل ، مجلة إبداع ، ع١ ، يناير ١٩٩٤ ص١٠٨ .

٧- نجيب توفيق ، إسماعيل صبري باشا ، حياته وأثره في الأدب وفي عصره ، س أعلام العرب ١٠٩ ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٥ ، ص١٨ .

٨- د . شكري عياد ، القفز فوق الأشواك ، مجلة الهلال ، ع يناير ، ٩٩٦ ، ص١٧ .

٩- د . يحي الخاوي ، مراجعات في لغة العلم ، س اقرأ ، ع٦٢٠ ، دار المعارف ١٩٩٧، ص١٣.

١٠- د . نظير جاهل ، المنهج اللاسلطوي في العلم ، مجلة الفكر العربي ، بيروت صيف ١٩٩٧ ، ع٩٧ ، ص١٥٣ ، وانظر أيضا توماس كون ، بنية الثورات العلمية، ترجمة شوقي جلال ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عالم المعرفة ، ع١٦٨ ، الكويت ، ديسمبر ١٩٩٢ .

١١- د . لطفي عبد البديع ، قراءة الحداثة ، مجلة الشعر ، القاهرة ، ع٦١ ، ١٩٩١ ص٣١ ، وراجع أيضا د . عبد الرحمن بدوي ، الإنسانية والوجودية في الفكر العربي ، دار القلم ، الكويت ، ١٩٨٢ ، ص١٢٨ – ١٣٨ .

١٢- د. عزت قرني، تأسيس الحرية، مقدمة في أصوليات الإنسان، دار قباء للنشر، القاهرة، ط٢٠٠١، ص١٧٩.

١٣- السابق، ص١٨٦.

١٤- مجاهد عبد المنعم مجاهد، جدل الجمال والاغتراب، مكتبة الأنجلو المصرية السلسلة الثقافية، ٢، ط١٩٨٦، ص١٦٩، ١٧٠.

١٥- د. وليد منير، نموذج الخطيئة والتكفير والبحث عن شاعرية النص الأدبي مجلة فصول، مج٦، ع٢، يناير- فبراير، ١٩٨٦، ص٢٢٩.

١٦- د. توفيق الزيدي، مفهوم الأدبية في التراث النقدي في نهاية القرن الرابع مجلة فصول، مج٦، ع٢، ١٩٨٦، ص٢٢٢، ٢٢٣.

١٧- د. كمال أبو ديب، في الشعرية، بيروت، ١٩٨٣، ص٢٨.

١٨- د. إليافي، مفهوم الشعرية العربية: الشعر السوري أنموذجا، مجلة المعرفة السورية، ١٩٩٦، ص١٠٣.

١٩- قضايا الشعرية، رومان جاكبسون، ترجمة د. الولي محمد، ص٧٨. وانظر أيضا: الشعرية: تزفيطان تودوروف ترجمة شكري المبخوت، رجاء بن سلامة دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ط١، ١٩٨٧.ص.

٢٠- بنية اللغة الشعرية، ص١٩٨.

٢١- د. أيمن إبراهيم تعيلب ،القوس العذراء فى الخطاب النقدى المعاصر: دراسة في أدب محمود محمد شاكر،مكتبة الآداب،القاهرة،ط١ ،٢٠٠٦.

٢٢- فريال غزول، فيض الدلالة وغموض المعنى، مجلة فصول، ابريل، ١٩٨١.

٢٣- محمود أمين العالم، لغة الشعر العربي وقدرته على التوصيل، المجلة العربية للثقافة، السنة الثانية، جامعة حلب، ع١، مارس- سبتمبر، ١٩٨٢ ص٢٣٩.

٢٤- د. شاكر عبد الحميد، الحلم والكيمياء، مجلة فصول، أكتوبر، ١٩٨٦ - مارس ١٩٨٧

٢٥- د. عبد السلام سلام، الخطاب الشعري عند محمد عفيفي مطر، دكتوراه مخطوطة، كلية الآداب، جامعة الزقازيق، ١٩٩٥، ص٢٨٨.

٢٦- السابق، ص٢٨٨.

٢٧- د. صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، كتابات نقدية، ع٥٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ع٥٤، أغسطس ١٩٩٦، ص٤٥٦ – ٤٥٧.
٢٨- المرجع نفسه، ص٤٥٨.
٢٩- المرجع نفسه، ص٤٥٩ – ٤٦٠.
٣٠- محمود أمين العالم، معلقات محمد عفيفي مطر، مرجع سابق، ص٢١.
٣١- د. محمد العبد، التشكيل اللغوي في شعر محمد أبو دومة، مجلة إبداع، ع٨ س٧، أغسطس، ١٩٨٩، ص٣٦.
٣٢- محمد عفيفي مطر، الأعمال الشعرية الكاملة.
٣٣- السابق، مج٣، ص٥١١.
٣٤- السابق، مج٢، ص١٨٠.
٣٥- د. مصطفى رضوان، العلامة اللغوي ابن فارس الرازي، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ص١٢٢.
٣٦- السابق، ص١٥٢.
٣٧- محمد عفيفي مطر، الأعمال الشعرية الكاملة، مج٣، ص٤٩٠.
٣٨- السابق، مج٣، ص٥١١.
٣٩- د. أيمن تعيلب، من اللغو إلى اللغة، جريدة الخليج، الإمارات العربية المتحدة، ٢٠٠١.
٤٠- د. وفاء إبراهيم، الفلسفة والشعر، دار غريب، القاهرة، ط١٩٩٩، ص٩٦ نقلا عن "سافل فليتشكر" *Poetry and Truth*.
٤١- كارل بوبر، أسطورة الإطار، ترجمة يمني طريف الخولي، عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، مايو، ٢٠٠١، ص٨٣، ٨٤.
٤٢- د. محمود السعران، اللغة والمجتمع، دار المعارف، ط٣، ١٩٦٣، ص١١٠.
٤٣- محمد سليمان، أقنعة محمد عفيفي مطر، مجلة إبداع، ص٣١.
٤٤- يوسف الخال، الأعمال الشعرية الكاملة، بيروت، ص٣٠٦.

٤٥- عبد المجيد زراقط ، الشعراء اللبنانيون والتجريب ، مجلة الآداب البيروتية السنة ٣٢ ، ع٧ - ٩ يوليو ، ١٩٨٤ ، ص١٨ ، وراجع أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٧٢ ، ص١٣ .وانظر للمؤلف نفسه: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر،دار الحرف العربي ، ط١ ، ١٩٩١ ، بيروت ، لبنان . وانظر بعض الدراسات الأخرى مثل:

د . عبد الحميد جيدة، الحداثة في الشعر العربي المعاصر بين التنظير والتطبيق الكتاب الأول/ الثاني - ، ط ١٩٨٨ ، دار الشمال ، لبنان .

د.خليل دياب الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، حقيقتها وقضاياها ، رؤية فكرية وفنية ، دار القلم للنشر ، دبي ، ط١ ، ١٩٩٦م .

٤٦- د . عبد المنعم تليمة ، مشكل التأريخ قبل مداخلة قراءة النص ، مجلة الهلال ع، ديسمبر ، ١٩٩٦ ، ص١١٨ .

٤٧- د . عبد الرضا علي ، نازك الملائكة الناقدة ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٥ ص٥٦ - ٦٥ ، وقد رجع الكتاب بصدد تصور الناقدة لعلاقة الشعر باللغة إلى دراسة نازك المهمة " الشاعر واللغة " م / الآداب البيروتية ع١٠ ، سنة١٩ ، تشرين الأول ، ١٩٧١ ، ص٤٩٢ .

٤٨- محمد عفيفي مطر ، مج٢ ، ص١٠٧ .

٤٩- ويمزات وبروكس ، النقد الأدبي تاريخ موجز ، ترجمة حسام الخطيب وآخرون، ج٤ ، ص١٢٦ .

٥٠- محمد عفيفي مطر ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ج٣ ، ص٤٩٢ .

٥١- د . يوسف خليف ، الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، ١٩٦٦ .

٥٢- د . زكريا إبراهيم ، تأملات وجودية ، ط بيروت ، لبنان ، دار الآداب ، ط١ ١٩٦٣ ، ص٥٢ - ٥٣ .

٥٣- العلامة أحمد تيمور ، البرقيات ، لجنة نشر المؤلفات التيمورية ، مطبعة دار التأليف ، مصر ، ط١ .

٥٤- محمد عفيفي مطر ، الأعمال الشعرية الكاملة ، مج٣ ، ص٣٦٧ .

٥٥- السابق ، مج٣ ، ص١٤ .

٥٦- محمد عفيفي مطر ، أوائل زيارات الدهشة ، دار شرقيات ، القاهرة ، ١٩٧٧ ص٦٨ - ٧٦ .

٥٧- السابق ، الصفحة نفسها .

٥٨- عبد السلام بنعبد العالي ، مثولوجيا الواقع ، دار توبقال للنشر ، المغرب ، ط٢٠٠٠ ، ص٢٠ .

٥٩- محمد عفيفي مطر ، مج١ ، ص١٦١ .

٦٠- محمد عفيفي مطر ، مج٣ ، ص١٧٩ .

٦١- راجع محمد بن أبي السرور : " القول المقتضب فيما وافق لغة أهل مصر من لغات العرب " أن للكلمة : " مقنفذ " : يقولون فلان " مقنفد " قال المجدي : معناه البرد الشديد فشابه القنفذ في دخول بعضه في بعض " ٥١٠٨٧ ، تحقيق السيد إبراهيم سالم ،/ ومراجعة إبراهيم الإبياري ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، سلسلة ترثنا ، دار الفكر العربي ، ص٤٥ - ٤٦ .

٦٢- محمد عفيفي مطر ، مج٣ ، ص٥٩ .

٦٣- السابق ، مج٣ ، ص٤٣٥ .

٦٤- السابق ، مج١ ، ص٩٣ .

٦٥- محمد عفيفي مطر ، مج٣ ، ص٦٣ .

٦٦- المقاييس لابن فارس ، تحقيق عبد السلام هارون ، ج٤ ، ص١٥٩ .

٦٧- محمد رضوان ، ١٩٧١ ،ص١٥٢.

٦٨- د . مصطفى ناصف ، محاورات مع النثر العربي ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، ع٢١٨ ، فبراير ، ١٩٩٧ ، ص٣٦٠ .

٦٩- عن مقالة للجواهري منشورة في مجلة اتحاد الأدباء العراقية ، ج١ ، نقلا عن الدكتور إبراهيم السامرائي ، لغة الشعر بين جيلين ، ص١١٦ .

٧٠- ديوان رؤبة بن العجاج ، مجموع أشعار العرب .

٧١- وبمزات بروكس ، مرجع سابق ، ج٤ ، ص٢٢ .

٧٢- نازك الملائكة ، الشاعر واللغة ، مجلة الآداب ، بيروت ، تشرين ، ١٩٧١ ص٢٧٢ .
٧٣- م . م . لـويس ، اللغـة في المجتمـع ، ترجمـة تمـام حسـان ، مراجعـة إبـراهيم أنـيس ، دار إحياء الكتب العربية ، عيسى البابي الحلبي ، ١٩٥٩ ، ص٢٦٤ ـ ١٦٥ .
٧٤- د . عبد العزيز مطر ، لحن العامة ، القاهرة ، ١٩٦٦ ، ص٢٦٣ .
٧٥- محمد عفيفي مطر ، مج٣ ، ص٥٢٣ .
٧٦- السابق ، مج٢ ، ص٢٤٩ .
٧٧- السابق ، مج٣ ، ص١٢١ .
٧٨- السابق ، مج٣ ، ص٣٦٢ .
٧٩- د . محمد سليمان ياقوت ، ظاهرة التحويل في الصيغ الصرفية ، دار المعرفة الجامعية ، ١٩٨٥ ، ص٧٣ .
٨٠- وقد رصد الدكتور عبد السلام سلام هذه الصور في دراسته عن مطر فلا داعي من تكرارها في هذا البحث ، انظر دراسته السابقة ، ص٢٧٨ .
٨١- د. محمد أبو الفتوح شريف ، علم الصرف دراسة وصفية ، دار المعارف ط١٩٨٦ .
٨٢- د . إبراهيم السامرائي ، لغة الشعر بين جيلين ، دار الثقافة ، بيروت ص٢٣١ .
٨٣- محمد عفيفي مطر ، مج٣ ، ص٥٩ .
٨٤- ت . س اليـوت ، الوظيفـة الاجتماعيـة للشـعر ، ترجمـة جهـاد دروزة ، مجلـة المعرفـة السورية ، ع١٤٣ ، ١٩٧٢ ، أكتوبر ، ص٧٧ .

محمد عفيفى مطر

فى

طردياته الشعرية

obeikandl.com

obeikandl.com

إن شعرية محمد عفيفي مطر تمثل إستراتيجية جمالية ومعرفية بلا حدود فهي شعرية عابرة للنظريات والمناهج النقدية ، فهي مقاومة جماليا ومعرفيا للأنساق المعرفية والمنهجية والإجرائية المغلقة،لأنها عبور جمالي معرفي بيني تتكون دائما من الفجوات الجمالية المركبة من النسق واللانسق معا،، وتقع على الثغرات المعرفية الصامتة المبينة على الحدود القصوى للنظريات والتصورات والتقاليد الجمالية السابقة والمعاصرة معا،مفككة أنساقها،ومعيدة تركيب حدودها العلمية والمنهجية والإجرائية وفق تصور الشعر لاتصور النظرية ، لذا فهي تخضع النظرية النقدية لحدها الجمالي ، ولا تخضع لحد العقل التحليلي الكام في النظرية ، إن شعرية مطر تعلم النقد ان يتعلم من الشعر القدرة على الإصغاء الموضوعي واللاموضوعي – لو صح التعبير – للعالم والواقع وأنساق العلاقات التي تدشن نظام المعنى واللامعنى فيه ، شعرية مطر ترينا الإصغاء الموضوعي للعالم عبورا مجازيا بينيا عبر عوالم الصمت والغياب والممكنات الجمالية والوجودية التي لا تنتهي،أما النظريات النقدية فهي أنساق معرفية مدبرة، وضوابط منهجية مجربة، وإجراءات عملية موطأة سلفا، لكنها جميعا عند التحقيق يقودها الإبداع الجسور، ولا تقود هي الإبداع إلا إذا كان رديئا ، فالعلم ضرورة ، والإبداع حرية المنهجية تدبير وتواطؤ ، والإبداع جسارة وتأسيس،ومن هنا كان الشعر الأصيل طردا تخييليا لاقتناص ما هو بطبيعته ضد الاقتناص . وبهذه المثابة الشعرية انطلق محمد عفيفي مطر يؤسس في ديوانه الجديد " طرديات عبد الله " لجدليات السلب والغياب والممكنات الكمينة المفترضة، بوصفها جدلا للغرابة والدهشة والخروج والتأسيس، ضد جدل الرسمي والسائد والعام بوصفه جدلا للألفة والاتساق والانغلاق ، يقول الشاعر عن طرديات عبد الله في أول نصوصه " مفتتح مواسم الصيد " ،

عبد الله لا يسمع ما أحكي
ويصغي لدماه
قلت يا عمري الذي أوله أنت
أمنذور لصيد لا يرى ؟

قال : أراه

شاردا منذهلا بين سماوات وأرض
فاحتطب من حطب الأيام في مجمرة
الأحرف واسمع وانتظرني

هنا الشعر إصغاء للدماء، وليس للغة الواقع، فاللغة لا تمثل العالم ، والأفكار لا تساوي الأشياء ، والنظريات لا تطابق الثراء الحسى التعددى المذهل للواقع ومن هنا كان شعرية الطرديات المطرية منذورة لصيد لا يرى ، صيد منذهل وشارد بين سموات وأراضين ، صيد معلق ومرجأ في أفق الأخيلة الممكنة البعيدة ، صيد يقع في أفق الجدل لا أفق التكامل ، أفق الرحابة والتعدد والإمكان لا أفق التوافق والاتساق والتآلف ، لذا كان هذا الديوان يمثل نصا شعريا جديدا فى المراقى الجمالية لمطر، يجمع بنية نسق التزامن الشعرى البنيوى المفتوح لا نسق التعاقب،ويجمع تداخل الأنساق المتصادية لاتجاور العناصر المتجاورة، حيث تتداخل المجازات الشعرية فى أول نص في " مفتتح مواسم الصيد " مع آخر نص بالديوان فى ((آخر الصيد أوله)) ،

كان عبد الله ينسل خفيفا من كتاب لكتاب
ذاهلا عن نفسه حتى رمته الصدفة العمياء
من حالق صيد لا يصاد
أفلتته ظلمة الأنواء من مخلبها ،
سبعين دهرا وهو يهوي في عماء النوء
لا يدري أفي مهجور " واق الواق " أم
في رهبة السر على قمة قاف
سوف يلقى الطائر الأوحد والصيد المحال

ليس للصيد ابتداء أوانتهاء، بنية الوجود بأسرها مؤسسة على التداخل والتدافع والصراع والترقى والتسامى، الكون كله مجازات للصيد والتدافع والتهدم والبناء، الصيد متعة الوجود ورهبته، جوهره ومراوغته، تأسيسه وانفلاشه ، ولأمر ما أولع الشعر العربي

القديم بالصيد والطرد والكر والفر،وقد رأى مصطفى ناصف من قبل أن:((أن الطير عامة يستوعب في خيال العربي طاقات وتصورات وقدرات كثيرة، فهو يستوعب شخصية الإنسان، ويستوعب مصيره، ويستوعب كل تجليات الروح القلقة المهمومة بوجودها، نعم هذا واضح في التراث، ومن حق النصوص أن يغذو بعضها بعضا "))، وبعيدًا عن فكرة الأغراض الشعرية، أوالمضامين الفنية البائسة الضريرة التي أنهكت قوة الشعر،واختزلت الثراء التعددى الفادح الذي يختزنه بعيدا عن أى تصور نظرى مسبق عليه ، نرى الطرديات المطرية إذ تتصل ببنية التقاليد الجمالية العربية تنفصل عنها، تعدل منها ولاتمحوها ،تطورها إذ تستشرف أفقها التعددى المجهول، الطردية المطرية هنا إستراتيجية شعرية جسورة لإعادة تأسيس علاقات الشعر والثقافة والتاريخ بالعالم ، بعد أن وقع قنيصا في سجونه الرمزية واللغوية والثقافية والسياسية ،نحن نهوى في عماء من ظلام النوء، لا ندري أمهجورون في أنساق الوهم ، وجغرافيا النبذ أم موقوفون في رهبوت أسرار سلطة الكلام العام التى هى دمار عام ، العالم قنص وقانص وقنيصة ، والشعر الأصيل محاولة خلاقة وتسلل من كتاب لكتاب ليعيد إلينا روح اللغة والتركيب والإيقاع،فالشعر كينونة جمالية فى أصالة الوجود ، يقول الشاعر – الشعر ،

كان من رهبته يخلقه جنحين كونيين من ليل
وعينين من الكحل البهيم
وصراخا باتساع الظن والرعب
سديما من هيولي صور ينقدح الإيقاع فيها
بالإشارات وبالمعنى الدفين
كان عبد الله مشبوحا على باب الحروف
كلما استنطق حرفا ساقه للغامض الملغز في حرف سواه

يحاول الشعر أن يدخلنا عالم الأشياء لا عالم الأنساق اللغوية السائدة ، يرمى بنا عبر متطوحات الجسارة والخروج لاعالم الإجماع والرتابة،الشعر هنا يعيد إلينا فرحنا الوجودي القديم بالعالم المحيط بنا، يدخلنا الشعر من جديد إلى بيت الأصالة الوجودية، التى غلقت أبوابها الرمزية والسلطوية العامة دون حرية وجودنا، ودون حدود معانينا أو غلقنا نحن

عن أبواب الكون الطليق الحى في أقفال رساخ من المواصفات اللغوية والمعرفية والجمالية والحضارية والسياسية السائدة حتى إذا انقدحت صور العالم والواقع بإيقاع الشعر صعد العالم إلى أفق إنسانيته من جديد ، فاتصل بروحه الدفينة عبر نضارة أشيائه،وبكارة كائناته،وتطفرات التخلق فيه،بعد أن نزع – عنها – وعنا قيود العقل الموضوعي الزائف ، وغواشي الوهم اللغوي الرمزي العام ، وتسلط سائدات التقاليد وسدود الاعتياد والألف والرتابة المهينة ، " يظل الشعر مشبوحا على باب الحروف " كما يقول الشاعر فى صورته التى تجسد عالم الخلق المرعب، حيث الشعر مصر على الزج بنا إلى منطقة الحرج اللغوي والوجودي معا ، منطقة القلق والفحص والمراجعة والمروق والهدم والتأسيس التي لا تسلم نفسها أبدا للطمأنينة الزائفة ، أوالاتساق القيمى الكاذب ، هذا ما نراه في صيد شعرى آخر قادر على مناورة العقل والروح والثقافة وكافة أنساق العلاقات المحيطة بنا،فى صيد الخفافيش التي لا تصاد لأنها يتقع بكينونتها الوجودية عبر حدود اللاكينونة، أو عبر تخوم اللامحدد واللامفهوم اللذان يقودان عالم المحدد والمفهوم لا العكس فالخفافيش ،

خفة وذكاء تحويم ومكر مناورات
وانقضاض ليس يوقفه اصطدام بالحصى
أو بالعصا أو بالحوائط والسقوف
كانت تدوم ثم ترخي جلدها العريان
في غبش يذوبه الظلام
شيئا فشيئا والشظايا من رفيف الفحم ترفو
جبة الظلمات فالملكوت خفاش يلعلع صوته
المسنون
يا ولدي ابتعد / واعقل جنون الصيد
..... واقعد لأحكي عن خفافيش النهار
من نسل آدم أو سلالات الكلام

ربما يتداعي إلى عقلنا الجمالي المعاصر حديث الكائنات في تقاليد الشعر العربي القديم ، الشعر الأصيل ليس في مكنته الانفصال عن ماضيه أبدا وإن ادعى غلاة الحداثيين وضعافهم ذلك،وليس فى مكنته أيضا الاتصال بماضيه اتصال استنساخ واجترار بليد باهت،فقط الشعر يتصل بمنابعه لأن الجمال يغتذي بالجمال ثم يستشرف جماليات كمينة أو ممكنة، والتقاليد تتنامى بالتقاليد عبر تحولات التشكيل والتوصيل والاستشراف والافتراض ودق باب المستحيل المتحول دائما عبر الشعر من المطلق إلى النسبى الممكن. لقد أدرك إليوت أن الاتصال المعاصر بالتقاليد لا يعني المحاكاة العمياء لما فات أوانه، ولكنه يعني القدرة على التزامن الجمالي والتزمين المعرفى بين ماض وحاضر ومستقبل. فالميراث الجمالي والقيمى والإدراكى ديمومة جمالية معقدة من الحراك والتواصل والاستشراف والافتراض ، ومن ثمة كانت هذه الاشتباكات الشعرية بين ما وقف عليه القدامى من حوار الكائنات أو الكونيات أو سر الأشياء، وما وقف عليه مطر من طرديات معاصرة. لقد لحظ القدامى أن ألوان الصراع المتعددة التي رصدها الشعر القديم بين الثور والوحش أو بين الثور والكلاب أو بين الذئب والشعر،أو بين الظليم والذئب والشعر، هذه المظاهر الخارجية المتعددة للصراع فى فنيات الصيد والقنص هي تجليات شعرية متعددة مدارها صور المصير والحدثان وتقلبهما واختراقهما صور العيش والوجود واللغة والخيال،كان الطرد الشعرى القديم لونا من ألوان التأمل الجمالى فى الوجود واللغة وحال العقل والوعى والذوق والقيم والتأمل في هموم الثقافة العربية قديما وحديثا. فالفن قبل كل شئ خلق وإنتاج وتشييد وتأسيس، وقدرة على التنظيم ، ورغبة محمومة فى الهدم الحيوي المنظم ، وإعادة التركيب الاستشرافى والإحاطة الداخلية والخارجية واقعا ومستقبلا معا ودفعة واحدة ،الفن قدرة على نفى المطابقة والمشابهة والتسليم والمماهاة. وليس غير هذا التامل الجمالى الرمزى الكامن في ظلمة الخفافيش ما يجعلنا على مقربة من وجع الروح ، أوقلق العقل واقتناص ما يموج في جسد الواقع والثقافة من صهيل وحمحمة واجتياح فالملكوت لدى مطر خفاش يلعلع صوته المسنون. فلا شعر دون خرافات وأساطير،لاشعر دون أسرار ومخاوف وتنبؤات. وقديما كانت الأساطير تفسر منطق الكون ،ولقد كان الوعى الإنسانى العالم فى بداياته الأولى وعيا أسطوريا خرافيا، حيث أسندت صفات الإنسان إلى الكائنات

والأشياء والأحداث.كما ولدت اللغة في بداياتها الأولى متلبسة بهذه الأكناف الأسطورية البعيدة. فلم تقم اللغة قديما فارقا يذكر بين الاعتقاد والمجاز. ثم احتاجت اللغة من بعد ذلك إلى أزمان متطاولة متعاقبة حتى تغيرت معها صور الوعى الإنسانى. فانفصل الاعتقاد عن المجاز وصار الاعتقاد القديم مجازا معاصرا. يفصل بينه وبين التصورات الأسطورية الأولى ما يفصل بين وعى الشيخ والطفل. ولكن الشعر لازال يمتلك أثارةً من القدرة الأسطورية الأولى فى وعى أشياء العالم. حيث يرد الشعر الإنسان إلى منابعه الأولى. ويرد اللغة إلى بكارتها الطازجة. ويلحم الوعى الإنسانى بطفولته الحسية المباشرة. لا زال الشعر لدى مطر يحمل هذا الإرث الخرافى العتيق . إرث السر في الملكوت . حيث ندخل منطق الأسرار و غابة الخرافات السحرية . والإمكانات الروحية والخيالية داخل بنية المادة نفسها.محمد عفيفى مطر يحول الكائنات الوجودية إلى كائنات أسطورية مجازية. جسد الخفافيش يمثل هنا موازيا حسيا انفعاليا لجسد الواقع والعقل والثقافة العربية المعاصرة . حيث تتعطل سبل الاستقراء والاستدلال والبرهان وتحديد القصد والدلالة والاتجاه. لقد رأى الطراد الشعرى المطرى الواقع جسدا خفاشيا. وكهفا أخطبوطيا دشن من سوء المقاصد وخفاء التوجهات.وظلامية الهويات. فنحن يطيب لنا مقام الظلام.لامقام القصد والبناء. حيث خفافيش الظلام من نسل آدم أو من سلالات الكلام فكلاهما سيان فى منطق الشعر القادر على توليد المفارقات.نحن نوثر الحركة فى أجواء غير مبينة.أو نحن نرتاح للرؤية فى آفاق مشبوهة.إن قدرا كبيرا من وهج الحقيقة يتبدى لنا الآن خارج منطق الرمز اللغوي السياسي العام. ليحط في جسد الشعر.والمغامرة والتكشف.إن الصورة الخفاشية هنا سبيل من سبل نزع التستر على انساق الكيد والمداهنة والمراوغة التي تبنى أنظمة الواقع.وتوجهات السياسة. وتبنين مجازيا مسالك لصعوبة الرؤية والمواجهة أومقاومة الظلام . ظلام الثقافة والنسق. والنظام الرمزي العام.الشعر يحفر دائما فى منطق الثغرات والفجوات.والنظام كل همه تدشين الإحساس العام بالعماء اللغوي المنظم. والاتساق القيمى الرمزي الأليف. ينزع الشعر عن الواقع رتابة الأقنعة المؤسساتية العامة . ليدخل ملاحم الفوضى ومكذوب السرائر في الكلام . هذا ما راود الشعر به الهدهد قائلا .

حدقت من طيش النميمة لم تكن تدري لواحق ما استكن

من الخراب على يد الطغيان والملأ الهوام

لم تستمع لملاحم الفوضى ومكذوب السرائر في الكلام

أو رجفة الطوفان في العرم المكتم في عروق الصخر

والغرق الذي ترتد منه الأرض مقبرة

ويغدو العرش والأمم الهوام

بددا يذريه الظلام

.... راودته عن علم ما يدريه

شاغلني بخفته وطيش النقر ما بين الشقوق

نقر التلفت نافشا زهو التشكك واحتمالات

اليقين

هذا هدهد الشعر جاء من أفق الخيال الجسور ينقر في أنظمتنا الثقافية والرمزية التي تحكم مدى حركة عقولنا ومطارح تصوراتنا،هدهد الشعر مشغول بالتنقير والتحكيك والمراجعة،هدهد الشعر يعلي زهو التشكيك على رداءات اليقين ومن جمال الريب على عفن المطابقة، ومن جمود الظاهر إلى قلق الباطن، يجب علينا ألا نظن على الكلمات في الشعر بالاستنباط،الألفاظ والصور في الشعر حيوات شيئية حسية كاملة ، ولن يصفو لنا الوعي بالشعر إلا إذا أدركنا جدل الكلمات والصور والإيقاعات في الشعر لذات الشعر، وإذا كان الواقع يدشن ثقافة النميمة وملاحم الفوضى ومكذوب السرائر في الكلام ، فإن هدهد الشعر قادر على كسر هذا النسق العام ، والدخول إلى ممكنات المفاجآت والمغامرات الكمينة، حيث تتحرر اللغة من هلامها الفوضوي ، ويتحرر الإدراك من رتابته المكذوبة ، والمنطق من شرعيته الوهمية ، يجب أن يحول الشعر اليقين العام إلى وهم عام ، ويظل الواقع مفتوحا على ممكناته التخييلية التي لا تنتهي في طردياته المجازية الجسورة للواقع والذات والثقافة والتاريخ والحضارة ، يتحرك الشعر جسورا صوب ممكنات العالم الموجودة فيه بالقوة والمتجلية عبر آليات التشكيل الجمالي بالفعل ، فالشعر قنص لإمكانات العالم وممكناته

عبر مسالك تشكيلية متعددة ومتباينة ، لا شئ يوجد في هذا العالم إلاَّ عبر الشكل . الصحة شكل المعاناة ضد تناثر الهذيان . والقانون العلمي التجريبي شكل يستصفى روح المادة ضد تخثرها الفيزيقي الهلامي. والشعر شكل للروح الساري في أنساق العلاقات والتصورات المادية والروحية للواقع الذي نحيا فيه . كاشفا مكونات بنيوية ، وأنساق داخلية ، تخدم تماسك تشكيل جمالي ما ضمن نسق ثقافي معرفي ما ومن وجهة نظر ما . يقول مطر على لسان عبد الله في طرديات صوب أبو الطيور ،

كان عبد الله لم يقرأ كتابا بعد
لما استدرجته من صباه رحبة الكتاب
واستدرجه اللوح إلى أول أشكال الحروف
كان يستغويه ذلك اللوح فالأحرف طير طائش
والسطر يغويه فيلتم جناحا بجناح
كل سرب ينفخ المعنى بسرب بعده أو قبله
والأفق متن قلبته الريح من فوضى إلى
شكل ومن معنى إلى معنى نقيض

فى ديوان ((طرديات عبد الله)) نرى عفيفي مطر يصاعد ذرى مجازية شامخة ومبتكرة . حيث تتحول شعرية مطر الجسورة من قراءة البنى الرمزية والأنساق العلائقية التي تدشن جسد الواقع والثقافة، إلى قراءة الأشياء والموجودات والأحياء فى ذاتها قراءة برناسية عيانية تتملى روح الواقع والذات والتاريخ والثقافة والحضارة . فهو ينسرب في كوامن طردياته ناشرا أقواس خياله الحسي البرناسي ، متوليا روح هذه الكائنات الوجودية محولا لها إلى تشكيلات استاطيقية ومعرفية كاشفا عن البهاء والثراء الدلالي الهائل الكامن في طواياها،مترامیا إلى أسرارها الجمالية واستشرافاتها المعرفية . عفيفي مطر في هذا الديوان يقرأ أشياء العالم في ذاتها ولذاتها مشيحا عن كافة الأنساق الثقافية والخيالية والرمزية التي تدشن وعينا الجماليّ والمعرفي الجاهز بها . إن شعرية مطر هنا تضع عوالم الغياب والصمت والنفي واللامعنى بنفس القوة الوجودية والمعرفية والجمالية إلى جوار عوالم الحضور والكلام والقريب والخصوصية والصفة المميزة والحقيقة السائدة

والخبرة الشائعة ، أنه يعيد تأسيس الذات والواقع والثقافة والمعيار من خلال قدرة الاصغاء الجمالي لحد الأشياء في ذاتها ، مستبدلا معيارية الثوابت بثوابت تجريبية جمالية جديدة الإنسان والطلاقة والقوة التخييلية والمعرفية في جسد طردياته هو ما يجعل الشعر يتجاوز هنا مجرد التفكير في المادة المحيطة به ، ليستشف صور هذه المادة في وقع مخيلته مؤسسا لأعماق الكينونة ، الكينونات والممكنات الجمالية المعرفية والمنهجية الكامنة في زوايا العالم المحيط بنا حتى ليلتقط زوايا حسية وشكلية ولونية وحركية وأسطورية متعددة لهذه المخلوقات البرية التي اختصرت تناقضات العالم وممكناته وتغايراته واختلافاته ، الطراد الجمالي لدى مطر مشحون بأظلال روحية ومشارف فكرية وكوامن لا شعورية ، وعوالم الأسطورية ، وكأن هذه المخلوقات قد شبت عن سياقاتها الفعلية في الواقع التاريخي العملي إلى سياقات معجمية استاطيقية تضرب في أعماق الذات والواقع والتاريخ والثقافة كاشفة عن مغيباتها التي لا تبين ، وممكناتها التي لا تنتهي ، إنها جر لبلاغة اللامعنى إلى عالم المعنى ، ولعوالم الغياب الأصيل إلى عوالم الحضور الزائف ، ليشتبك العالمان فى تبادل تكوينى للمعنى والقصد فى عالم لا يغني فيه حضور عن غياب ولا عدم عن وجود ، ولا نفي عن إثبات،ولا هامش عن متن، إن الانفعال الشعري الأصيل في سبر غور هذه المخلوقات والموجودات دفع بالخيال لدى عفيفي مطر إلى جسارة اجتياح روح المادة وبلوغه عمقها الصافي البعيد الثاوي في طياتها الخفية وحشاشاتها اللامرئية حتى لينحل الشعر والشاعر والثقافة والعالم في روح هذه الموجودات انحلال وجود لا انحلال تمثل رمزي لغوى ، فاللغة لا تمثل العالم ، والنظريات لا تساوي الواقع والفكر لا يطابق الأشياء ، ومن هنا نفى مطر فكرة المشابهة والمطابقة واليقين والوضوح والسائد والهوية ،مفككا وهم الثوابت فى هذه الكائنات الشعرية عبر جدليات الهوامش الصغيرة القادرة على تأسيس متونها الجديدة، فقد كشف مطر في طراده الجمالي والمعرفي عن سياقات الدهشة والروعة والغرابة والتعدد الكائنة ضمن ممكنات أخرى في روح هذه المخلوقات المطاردة، فالشعر طراد جمالي ومعرفي ومنهجي خارج أشياء العالم ،ومن خلال أشياء العالم أيضا، الشعر في طراد ه الجمالى والمعرفى يفكك الاتساق القشري الزائف بين الفكرة والحادثة، الشعر يذكرنا بأن أردأ التصورات والمناهج والنظريات هي التي تطابق بين اللغة والواقع والمنهج

والحادثة، والنظريات والمادة . لقد اتخذ عفيفي مطر من مراودة ومناورة كائناته الشعرية، ومخلوقاته المجازية وسيلة جمالية حسية لزرع روح السؤال في جسد الثقافة والفكر والمناهج والإجراءات . لم يتخذ مطر من طراده الجمالي والمعرفي لمخلوقاته المجازية معادلا جماليا موضوعيا خالصا لروح الفن،بل اتخذ منها إلى جوار ذلك معادلا لاموضوعيا كمينا، وحراكا تخيليا اختلافيا، كي يرأب صدوع الوعي والروح والخيال والواقع والحضارة مؤسسا بلاغة اللامعنى إلى جوار بلاغة المعنى، ويوسق عالم اللانسق المفتوح إلى جوار عالم النسق المغلق، وانظر إلى الشعر كيف ينحت لغته من جسد أشياء الطبيعة حتى يفتح في الخيال كوي الأنساب القديمة بين الطير والبشر يقول الشاعر ،

خرز من الماء مسبوك بزرقته عسل
وشمس حصاد زوبت ذهبا في خضرة غضة
في بارق من حواشيه ترقرق من ندى الفضة روح السكينة
عش من نديف حرير القش والزغب المنقوش
صوت حنين الأرض بين الطمي والسبل
يعلو خفيفا كرجع الناي في الغزل
كفكفت من حيلي
ورميت أحبولتي ونسيت مكر فخاخ كنت
أبرع في تمويه عقدتها
بين النخيل وبين القرطم الخضل
ورأيتها رفعت بين السنابل والأعواد شوشتها
بالزعفران والحناء واندلعت في القمح أغنية
مجدولة اللحن من نفس التكوين في السحب
غنت وقنبرت الموال فانفتحت في القلب
نافذة على الأخوة بين الطير والبشر

هذه السبائك اللغوية المشعشعة بطين الوجود ، ودم الأشياء ، وكثافة الموجودات ، تنغل في روح العالم الحسي في ذاته بعيدا عن أي أنساق مسبقة ، أي تصورات جاهزة ، لترى ما لا يرى ، وتؤسس ما غاب عن التأسيس ، وتطلق وتعيد الواقع والتاريخ والثقافة من سجونها الرمزية واللغوية والحضارية السائدة ، لتقف على حد بكارة الأشياء في العالم لا حد تصوراتنا الثقافية عن العالم ، وهنا يصبح الغموض الذى يعد نقيصة لدى أدعياء متلقي الشعر – يصبح الغموض قيمة معرفية وجمالية في ذاته، بوصف العالم والثقافة والواقع عوالم ناقصة أبدا وملتبسة دوما ، فهي غير كاملة ولا واضحة اومحددة ، بل تعوم جميعا على بحيرة لجية من الشواش واللاتحدد والفوضى والتداخل والصيرورة، وهى بسبيلها أبدا إلى التكوين والجدل والرغبة في النمو والاكتمال الذي لا ينتهي . ومن هنا كانت شعرية مطر شعرية مفهومية تخيلية ، لا شعرية ثقافية استنساخية ، أي شعرية تنبع من دم الواقع لا أنساق الثقافة، وعلاقات الفكر ، وأنماط الفهم ، شعرية شغلها توسيع حدود الإدراك والتذوق والرؤية ، لا تدشين الإدراك والتذوق والرؤية ، فهى شعرية غير حريصة على سلامة أفكارها وتصوراتها وعلاقاتها المجازية بالقياس إلى ألأنموذج المحازى التأسيسى العام، بقدر حرصها على رعاية ثغرات الفكر وفجوات الوجدان ، وجسارة التخييل ، وتخليق عالم اللانسق بوصفها بلاغة المكنات الكمينة ضمن ممكنات أخر يستحضرها الخيال إلى عالم الواقع ومن ثمة يتحول الجدل الشعري هنا إلى إمكانات للعمل والحركة والنشاط ، وليس مجرد قوالب ونماذج وتصورات على مسافة من الواقع تنتظر من يطبقها حتى تفشل فشلا ذريعا ، إن قدرة الشعر لدى عفيفي مطر على خلق علاقات مجازية جديدة قرينة قدرته على خلق تصورات مفهومية مستحدثة عفيفي مطر لا يطور ذاكرة الذات والواقع والثقافة، بل يعيد فحص مكوناتها ، ويبدأ في زرع أسئلة شعرية ومعرفية أخرى على امتداد رقعتها الثقافية والجمالية بين ماض وحاضر ومستقبل ، وبهذه المثابة المنهجية يعيد مطر ترتيب محتويات الوجود والثقافة عبر جسارة مجازاته المبتكرة في طراده الشعري ، فنراه يطارد الغراب في مراوغته الرسمية العامة التي بنيت على سلامة فطرة الغراب في دفن القتيل الإنساني الأول ، لكن الشعر يقلب معادلة المعقول والواجب والسائد والتاريخ فيستدعي أقاليم اللامعقول لتكون هي عين العقل ذاته وليغتذى الوجود

بعالم الممكنات الكمين في حنايا العالم ليحتقب الغراب والقاتلون ضحايا العالم فوق رؤسهم أبد الآبدين. لتأسيس شهادة التاريخ المنسي ضد زيوف التاريخ الرسمي.

ظلى على الأرض ممدود يروغني

هذا أنا فمن إنحلت مفاصله

أرخي يديه على كتفي ينهدل ؟!

هل كنت أحمله حتى أفر به عبر التواريخ

والغربان شاهدة أن التواريخ

مجلى القتل مجزرة في إثر مجزرة

قلت احتمله على الأكتاف واصطبر

ما ثم من سوأة تعلو معراتها

عن سوأة الدفن في النسيان والحفر

obeikandl.com