تشبيه التضاد في شعر أحمد مطر
دراسة في التركيب والدلالة
في ديوان لافتات

م.د . حيدر برزان سكران العكيلي
جامعة ذي قار – كلية الآداب
قسم اللغة العربية
thiqaruni.org

تشبيه التضاد
(تأسيس نظري)

تشبيه التضاد(١) هو نمط من أنماط التشبيه،يستمد فاعليته الوظيفية من التشبيه بمفهومه الكلي،فهو الذي يعطيه الوجود ويجعل له ملامح تحدده بالاتكاء على طرفي التشبيه (المشبه والمشبه به) و (وجه الشبه)،فهو إذن نمط من التشبيه يجمع بين ركنين من أركان الصورة التشبيهية في تحديد ملامحه التي يُعرف بها،إذ يجيء الطرف الثاني (المشبه به) وهو يخالف الطرف الأول (المشبه) في خلق وجه شبه جدلي (ديالكتيكي) لحالة التناقض الناشئة من التضاد القائم بين الطرفيين أحداهما مخالف للآخر من أجل تحقيق وظائف يقصدها المبدع،لأن ((التضاد الحاصل من تداخل المتوقع وغير المتوقع ينشأ المنبه الأسلوبي،وقيمة التضاد الأسلوبية تكمن في نظام من العلاقات الذي يقيمه بين العنصريين المتقابلين... فعمليات التضاد الأسلوبية تخلق بنية مثلها في ذلك مثل بقية التقابلات المثمرة في اللغة))(٢)،وهذه المخالفة سابقة في الوجود إذ يعيد المتلقي إنتاجها على نحو قد لا يكون في كلّ حالته مألوفاً،ومن ثُمَّ يقتضي إدراك هذا النمط من التشبيه وجود متلق يدخل بوصفه مشاركاً فعّالاً في الكشف عنه،فيُعطيه معناه وهويته التي تميزه عن الأنماط المفارقة له،لأن ((بنية التشبيه في مستواها العميق،بنية فنية مقصودة لذاتها،إذ هي ليست وسيلة انتفاعية سطحية أو مسطحة حتَّى في الوعي البدئي،بدلالة أن القائل ينفعل بتعبير ما تضمره ليس لجدلية العلاقة بين المشبه والمشبه به التي قد تكمن أو تظهر في معناها في وجه الشبه بل لمعنى الجدلية بين الطرفين الذي هو وجه الشبه موضوعياً وفاعلية التأثير في المتلقي فنياً؛وحين يستخدم المتلقي بنية تعبير معين استخداماً تقع دلالته خارج المألوف والمتواضع عليه،فإن فنية توجيه تلك البنية وإيحاءات تعبيرها هي المضمر في وعي المتكلم،لأن مجرد عقد العلاقة بين طرفين في تعبير معنى ما هو أداء فني مقصود أولاً وثانياً لإيحاءات التعبير بما يقول من معنى))(٣).

وهذا لا يعني التركيز على المضمون الخارجي الوصفي للعملية التشبيهية،بل يعنى بكيفية التشكّل وارتباط الطرفين المتضادين معاً ((أيّ التنظيم الخاص الذي يتخذه الوسيط الحسي "Medium"،لذلك العمل والذي من شأنه أن يثير المتُلقَّي الذي يتمتَّع بالحساسية الفنية ويتخذ "الموقف الإستطيقي"))(٤)،وبما يجعل الجانب الجمالي هو المهيمن على التشكّل الوظيفي لهذا النمط من التشبيه،وهو يعمل على تحريك استجابة المتلقين وفقاً لأذواقهم ضمن معاييرهم الثقافية فلا يأخذ موقعه ضمن العمل الفني إلاَّ بعد قراءة العمل الفني حتّى أخر فكرة فيه.

وحصيلة ذلك أن (تشبيه التضاد) وسيلة فاعلة (للتهكم والسخرية والهز والتمليح)،وذلك أنه حين يأتي بتضاد معين بين (المشبه والمشبه به) والمفارقة تبدو واضحة نتيجة للتقابل الذي يعكسه (وجه الشبه)،هنا يجعل من التشبيه أداةً فاعلةً في تحقيق الهز والسخرية (Ridicule)،مما يجعل الميكانيزم الذي يشتغل عليه (تشبيه التضاد) مفارقاً لأنماط التشبيه الأخرى؛ذلك أن تلك الأنماط يُؤخذ فيها الوضع حرفياً لتحقيق أغراضٍ معينة يحفز فيها (المشبه به) المتلقي لمعرفته،فهو لم يصرح بذكره مباشرة بخلاف (تشبيه التضاد) الذي

يحتاج المتلقي معه بأن يفقه السياق،ويقف على الدور الذي يؤديه التشبيه في إنتاج المضمون الكلي للتشبيه،وبالنتيجة يعتمد هذا التشبيه على قوّة التوتر (Tension) بين (المشبه والمشبه به) والمعنى المضاد الذي يخلقه (وجه الشبه) المفارق لمكامن التشبيه،وهو أمر يجعل التأويل فاعلاً رئيساً للنفاذ لهذا النمط من التشبيه،وانطلاقاً من ذلك عُرّف (تشبيه التضاد) بأنه الذي يكون وجه الشبه في أحد الطرفين ادعائياً وفي الآخر حقيقياً،ويكثر مجيئه في أغراض (التهكم والسخرية والتظرف والتمليح)(٥).

وفيما يأتي الدراسة التطبيقية التي تكشف عن (فاعلية تشبيه التضاد) في شعر أحمد مطر ضمن (لافتته)(٦)،وفقاً لتكوين تشبيه التضاد في شعره الذي تجلى في المكونين (التركيبي والمكون الدلالي ويضم "المكون الوظائفي والمكون البلاغي") اللذين يكشفان عن شعرية (تشبيه التضاد).

تكوين تشبيه التضاد في شعر أحمد مطر

يأخذ تشبيه التضاد مساحة لا بأس بها في تشبيهات أحمد مطر ويتميز بعدة سمات تجعله فاعلاً ومؤثراً في المتلقي،فهو يميل بشكل عام إلى البساطة التعبيرية التي تجعل سرعة التلقي هي العنصر المائز له،وكثافة التعبير الذي يميز لافتاته وهو أمر يجعل التأويل أحد أهم مرتكزات مقاربة خطابه الشعري؛لأن ((كلّ قارئ يمكن أن يقرأه بمنظاره،أو من منظوره الخاص به،الوقف عليه،دون أن يكون ذلك،على وجه الضرورة،ضرباً من التحيّز))(٧)،فهو يقوم من حيث الدلالة،على التراكم الانتشاري،أكثر من قيامه على تراكم الانحصار،فتنوع اللافتات من حيث كثرة العتبات النصية التي تخلق توتراً حاداً في بعض الأحيان بين العتبة النصية والمضمون،فضلاً عن أنه يأخذ تشكّلات عديدة وفقا للمكونين التركيبي والبلاغي،مما يجعل من إمكانية الكشف عن شعرية وفاعلية تشبيه التضاد،ومعرفة دوره الوظيفي في خطاب أحمد مطر ممكناً،وكالآتي:

أوّلاً:التكوين التركيبي

يمثل المكون التركيبي أحد أهم المكونات التي يتم بوساطتها رصد طُرق التشكّل البنائي في هذا النمط من التشبيه وبحسب "دانيال تشاندلِر" ((ليس من إشارة ذات معنى في ذاتها،لا يتأتّى معناها إلاَّ من علاقتها بالإشارات الأخرى.الدال والمدلول،كلاهما كيانان علائقيّان))(٨)،مما يجعل من الوقوف على التمظهرات النحوية لتشبيه التضاد أمراً مهماً؛لأن شروط المعنى النحوي تلعب دوراً مهما في تشكّلاته ومضامينه،لذا جرى بحث تكوين تشبيه التضاد وفقاً للمكون التركيبي،لأن ((التركيب هو الهدف النهائي من النص كونه الدال الحقيقي عليه فنحن لا نستطيع فهم النص فهماً واقعياً من عناصر صوته منفردة إلاَّ بتراكم هذه العناصر بعضها مع البعض،فضلاً عن الدلالة الفنية التي يمكن استيحاؤها من تجزؤ تلك العناصر مصدرها الأساسي مجموع التراكيب السائدة في النص نفسه))(٩)،وهذه التراكيب رتبت وفقاً لعنصر الكم في ديوان الشاعر،وكالآتي(١٠):

التركيب النحوي	العدد	النسبة المئوية
١- المبتدأ والخبر	٣٠	٥٤.٥٤%
٢- الحروف المشبه بالفعل	١٦	٢٩%
٣- الفعلي	٧	١٢،٧%
٤- الإضافة	١	١،٨%
٥- النفي	١	١،٨%
	٥٥	١٠٠%

١- تركيب المبتدأ والخبر

يتشكّل تشبيه التضاد بتراكيب عديدة وتركيب المبتدأ والخبر أحدها،الذي بدورها يهيمن من حيث الكم على الصيغ الأخرى وفقاً للجدول المتقدم،ومن شواهده ما جاء في إحدى لافتاته التي بعنوان (بيت وعشرون راية) إذ يقول:

((أُسرتنا فريدة القيمْ
وجودُها:عَدَمْ
جُحورُها:قِمَمْ
لاءاتُها:نَعَمْ))(١١).

إن التكثيف الدلالي في هذا النص الشعري نتيجة للحضور الفعلي للصور التشبيهية، فالشاعر في مطلع القصيدة يشيد بأسرته بقوله:

((أسرتُنا بالغة الكَرَمْ
تحت ثراها غنمٌ حلوبةٌ))(١٢).

ثُمَّ يعمل على ربط المقطع الثاني بالمقطع الأوّل ولكن هنا يعتمد المفارقة(١٣) القائمة على التضاد الذي يخلقه الفارق بين (المشبه والمشبه به) في هذا التشبيه،فهو يذكر المشبهات (وجودُها،جُحورُها،لاءاتُها)،والمشبهات بها (عَدَمْ،قِمَمْ،نَعَمْ)،وهي كما نلحظ فإنها تفتقر إلى (وجه الشبه) الذي معه يكون التشبيه بيناً،ولكن الشاعر ترك النص الشعري مفتوحاً لتحقيق

مضمونه ووظف ذلك بصيغة (المبتدأ والخبر) وما تحمل من مظاهر الثبات والرسوخ وجاء الخبر اسماً ليدل على ثبوت الحكم واستمراره ((وبيانه أن موضوع الاسم على أن يثبت به المعنى للشيء من غير أن يقتضي تجدده شيئاً بعد شيء))(١٤)،وكأنَّ هذا الوضع أصبح ملازماً للأسرة العربية في عالم حيث الظلم هو المهيمن فيه،وتشبيه التضاد ناتج في مقدّمة المقطع الذي ابتدأ بها نصه الشعري بصيغة السخرية:(أسرتنا فريدة القيمْ)، فهذا المطلع من المقطع الثاني يُوحي بأن الشاعر سوف يتحدث عن الأصالة، ولكننا نجد أن هناك انحرافاً كبيراً عن التوقعات (Deviation From Expectations) التي يغادرها في تشبيهاته التي تخلق التوتر عند المتلقي مما يؤدي إلى كسر أفق التوقعات (Expectations Breaking)،وهو أمر يجعل كسر أفق التوقع وسيلةً لغاية التهكم حينما توصف بالنقيض،ويمكن كشف المنطوق المفارقي (Ironical Utterance) وكالآتي:

ت	المشبه	المشبه به	التركيب	وجه الشبه المتوقع	وجه الشبه غير المتوقع المضاد
١	وجودُها	عَدَمْ	المبتدأ والخبر	فاعلية الأسرة وقوتها	عدم فاعليتها وقوتها
٢	جُحورُها	قِمَمْ	المبتدأ والخبر	صلابتها	عدم صلابتها وضعفها
٣	لاءاتُها	نَعَمْ	المبتدأ والخبر	التزامها	عدم التزامها

وهنا نرى أن الشاعر أراد من موضوعة التهكم وسيلةً لتحقيق غاية فوظف التشبيه البليغ بصيغة (المبتدأ والخبر) لإنجازها،بطريقة تكثيفية إيحائية،ذات تركيب متناسق اتخذ ترتيباً متوازياً خلق نغمة داخلية متساوقة مع الثبات التركيبي بهدف تحقيق المضمون من إنجاز هذا التشبيه.

وفي لافتته الأخرى (هتافْ الرّحى) يقول:

((صحوة الطاغوت:خمرٌ
والهتافات حشيشْ
آه لو ألقى على التاريخ نَظرهْ
آه لو حاول أَنْ يُدرِكَ سِرَّهْ
لرأى أنَّ الجماهير رياحُ
وعروشَ الظُلم ريشْ
ولألفى كلّ فَصل دموي
ينتهي دوماً بفقرهْ:
يَسقُطُ الحاكمُ
.. والشعبُ يعيشْ !))(١٥).

يتمثل تشبيه التضاد بتركيب (المبتدأ والخبر) الذي يتجلى بالمشبهات (صحوة الطاغوت،الهتافات)،والمشبهات بها (خمرٌ،حشيشْ)،ويمكن تمثيل التشبيه على النحو الآتي:

ت	المشبه	المشبه به	التركيب	وجه الشبه المتوقع	وجه الشبه غير المتوقع المضاد
١	صحوة الطاغوت	خمرٌ	المبتدأ والخبر	انتباه الحاكم ويقظته	تشتت الحاكم وعدم انتباه
٢	الهتافات	حشيشْ	المبتدأ والخبر	عدم التفكير	التفكير الصحيح والمطالبة المحقة

إذ نرى أن الصورة التشبيهية تخلق المفارقة التي بدورها تهيمن على الصورة التشبيهية،مما يجعل من التضاد المكون الفاعل والرئيس في فاعلية التشبيه،وبما يجعل من أفق التوقع عند المتلقي في حالة انكسار مستمرة بغية تحقيق الصورة التشبيهية التي تجسدت بتركيب (المبتدأ والخبر)، فقد جاء المبتدأ في الصورة الأولى مبتدأ معرف بالإضافة لنلحظ في الصورة الثانية تغيراً أسلوبياً عن الصورة السابقة،فتحول المبتدأ من مبتدأ معرّف بالإضافة إلى مبتدأ معرّف بالألف واللام،وهو في كلتا الصورتين (تشبيه بليغ) يُعدُّ من أكثف أنماط التشبيه المتداولة في الصورة

التشبيهية بشكل عام،وما نلحظه أن المفارقة اللفظية(١٦) التي يقيمها المبدع في الصورة التشبيهية الثانية تتساوق مع ما انتهى إليه المقطع الأول الذي يقول فيه:

((والرحى تبقى رحى
والبذر من بعدِ الهُتافات يطَيشْ
بينَ قِشْرٍ.. وجَريشْ !))(١٧).

ولكن المتأمل أن نهاية المقطع الأخير نجد فيه المفارقة النغمية(١٨) هي المهيمنة إذ يرتفع النغم نتيجةً فعليةً لما يحثه التكرار بفقرة:

((يَسقُطُ الحاكمُ
.. والشعبُ يعيشْ !))(١٩).

التي بدورها تفارق النغمة في المقطع الأول،ولكن ما نريد التركيز عليه عند الشاعر هو أن التشبيه خلق تضاداً،سرعان ما تلاشى بغيابه من الصورتين التشبيهيتين اللتين نسجهما بتركيب الحروف المشبهة بالفعل بقوله:

((لرأى أَنَّ الجماهير رياحُ
وعروشَ الظُلم ريشْ))(٢٠).

وهو تشبيه فيه من التوافق ما يؤكد أن المضمون هو الدافع الرئيس الذي يجعل الشاعر يندفع وراء أحداث تشبيها تضادياً بغية إنجاز فاعلية المضمون الذي يتفق مع التكثيف الذي يخلقه الإيجاز في تشكّل صورته التشبيهية.

وقد يأتي ضمن هذه الصيغة أن يكون الخبر جملة،ومن شواهدها ما جاء في لافتة له بعنوان (الواحد والأصفار) يقول:

((ما معنى أن يملك لصٌّ
أعناق جميع الأشراف ؟
ليس اللّصُّ شُجاعا أبداً
لكنَّ الأشـــراف تخاف.
والثعلب قد يبدو أَسداً
في عين الأسدِ الخوّاف !
ما بلغ (الواحدُ) مقداراً
لـــولا أن واجهَ أَصفاراَ
فغـــدا آلاف الآلافْ !))(٢١).

تعكس لنا هذه اللافتة القلق الذي ينتاب الشاعر حيال الحاكم العربي الذي مثّل له بشخصية (اللص)،فالشاعر بعد أن بيّن السبب الحقيقي لبقاء اللصوص في دكة الحكم عمد إلى عالم الحيوان ليضرب مثلاً على صحة دعواه بوساطة بنية تشبيه التضاد،الذي يعتمد على عنصر المفارقة بين المشبه (الثعلب) والمشبه به (أسد)،ويسعفه بالدليل الحسابي الأخر أن (الواحد) مقدار عديدي لا يأخذ قيمته وفاعليته إلاَّ بالأصفار،فالاختلاف يقوم على الثعلب المتحول أسداً والمفارقة التي تحكم الاختلاف في الصفات بين الحيوانات،وكان المبتدأ والخبر هو الصيغة التي تجلت بوساطتها الصورة التشبيهية،ولكن هذه المرة جاء الخبر جملة فعلية،ويمكن تصوره وفقاً للجدول الآتي:

ت	المشبه	المشبه به	التركيب	وجه الشبه المتوقع	وجه الشبه غير المتوقع المضاد
١	الثعلب	أسد	المبتدأ والخبر (جملة فعلية)	مشاهده الكبير ضئيلاً	مشاهده الضئيل كبيراً

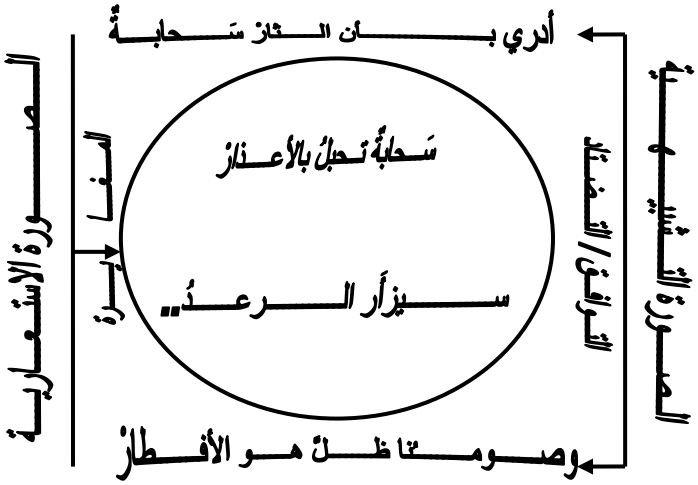
وكما نرى في الجدول طبيعة الانتظام في وجه الشبه المتوقع ووجه الشبه الإدعائي وغير المتوقع وما يحدثه من فرق تعبيري ومضموني في كسر أفق التوقع عند المتلقي.

٢- تركيب الحروف المشبه بالفعل

وهي الصيغة الثانية التي يعتمد عليها الشاعر في عرض تشبيهاته،ويأتي تركيب الحرف المشبه بالفعل بتركيب الاسمية ولكن لارتباط المبتدأ والخبر بالحرف المشبه بالفعل افرد هذا التمظهر على حدة،لأنه ((من المعروف إن للمبتدأ والخبر حكماً إعرابياً خاصاً،وهو رفع كلّ منهما.ويمكن نسخ هذا الحكم الإعرابي بدخول بعض الكلمات على جملة المبتدأ والخبر، فيتغير حكمهما.وهذه الكلمات على نوعين أفعال وحروف))(٢٢)،ومن شواهده ما جاء في لافته (الحبل السري) إذ يقول:

((أدري بأن الثارْ
سَحابةٌ تحبلُ بالأعذارْ
سيزأَر الرعدُ.. ولكن بَعْدهُ
ستهطُلُ الأمطارْ !
صمنا مدى الدهر
وصومُنا ظلَّ هو الإفطارْ))(٢٣).

يفارق الشاعر المشاهد المتقدمة بتوظيف التشبيه القائم على دخول الناسخ،ولكن في هذه الصورة التشبيهية يأتي التشبيه مركباً بوساطة ارتباطه بالاستعارة فبعد أن شبه (الثأر) بـ(السحابة) جعل من (السحابة) (امرأة) بالاتكأ على الاستعارة المكنية التي تعتمد التكثيف أساساً في إنجاز فاعليتها بتوظيف الحذف للمشبه به (المرأة) وذكر ملازماً لها (تحبل) ولكن هذه المرة بـ(الأعذار)،ثُمَّ يكثّف الصورة الاستعارية القائمة على الاستبدال بحذف المشبه به (الأسد) وذكر الملازم له (سيزأر) والمشبه (الرعد) حاضراً في السياق،وبعد هذه البؤرة الجمالية التي خلقتها الصورة الاستعارية وإيقاظها المشاعر للمفارقة القائمة على التضاد بين الصورتين:(الإنسان-المرأة/الحيوان-الأسد)،لأن للاستعارة بحسب "جورج لايكوف ومارك جونسن" ((قوّة تحديد الواقع،فهي تقوم بذلك عبر شبكة من الاقتضاءات تسلط الضوء على بعض سمات الواقع،وتخفي سمات أخرى))(٢٤)،إذ ظهر تشكّل جديد من احتشاد الاستعارات وتداخلها مع التشبيهات،ثُمَّ مجيء تشبيه التضاد القائم على الأداة الناسخة (ظلّ) فالمشبه (الصوم) والمشبه به مدلول الضمير (هو) العائد على الأفطار يعتمدان في إنتاج الصورة على لحظة كسر أفق التوقع عند المتلقي لاتصاف اسمها (الصوم) بمعنى خبرها (الإفطار) طول النهار(٢٥)،ففي مرحلة كان فيها الانسجام طاغياً بشكل لافت للانتباه في مطلع المقطع الشعري،ولكن لحظة تشبيه التضاد تجلت لتعرض لوحة فيها من التهكم ما يفلت الانتباه وبما يجعل الصورة التشبيهية تؤدي الغرض الذي قصده الشاعر في تفاعل مع وجه الشبة الذي يمكن رصده تحقيقاً وتخيلاً (افتراضياً) وكالآتي:



وفي لافتته أخرى بعنوان (إذا الضحايا سُئلِت) يقول:

((وقيلَ إنْ الدمَ لا يُصبح ماءً
هُزلَتْ
فالدمُ قد أصبحَ ماءَ نيلْ
والدمُ قد أصبح ماءَ زمْزمٍ
وكأسَ زنْجَبيلْ))(٢٦).

يكتسب النص الشعري منذُ العنونة فاعليته ليمارس ضغطاً على المتلقي،فاتحاً المجال للتعالق النصي مع الآية الكريمة:(وَإِذَا الْمَوْؤُودَةُ سُئِلَتْ){سورة التكوير:٨}،بعد أن استبدل الشاعر(الموءودة) بـ(الضحايا) على الرغم من المفارقة في التعبيرين:المقدس إذ يوظف (المفرد)،والشعري إذ يوظف (الجمع)،ومابين (المفرد/الجمع) من تقابل تدريجي،فضلاً عن الملمح البنائي في (الموءودة) على وزن (مفعولة) هي صفة مشبهة تدل على الثبوت(٢٧)، و (الضحايا) على وزن (فعالى) وهي جمع تكسير تدل آفة من هلاك أو نقص(٢٨)،لتنسج البنية صورتها التشبيهية بوساطة تشبيه التضاد الحاصل من اجتماع المشبهات (الدمُ،الدمُ)،والمشبهات بها (ماءَ نيلْ،ماءَ زمْزمٍ،وكأسَ زنْجَبيلْ)،بوساطة الحرف المشبه بالفعل (أصبح) الذي يفيد اتصاف اسمها بمعنى خبرها صباحاً(٢٩)،وهو وقت يحمل دلالته التي تعكس مقدار الارتياح والمتعة التي يجنيها الحاكم العربي عند رؤيته للدم العربي،فقد تكرر فيه المشبه وتغاير فيه المشبه به في كلا الصورتين ليتفقان في التركيب النحوي حينما عرفوا جميعاً بالإضافة،فالتضاد الذي يمنحه التشبيه هو الذي ينتج المضمون الذي يعمل على إنتاج الصورة التشبيهية؛لأن محور التشبيهات يشتغل تضادياً مع محور المشبهات بها بمنأى عن السياق النصي على نحو مستقل لكلّ مكون معجمي،فالدم أحمر اللون و ((اللون الأحمر يثير روح الهجوم والغزو والثأر،ويخلق نوعاً من التوتُّر العضلي،كما أنه مثير للمخّ،وله خواصه العدوانية))(٣٠)،والماء بما يحمله من دلالة على الدفق الحياتي والتجدد،وبتفاعل المشبهات والمشبهات بها داخل النص الشعري صار للتشبيه معنى تضادياً يكسر أفق التوقع عند المتلقي،ويمكن عرض التشبيه جدولياً بالآتي:

ت	المشبه	المشبه به	التركيب	وجه الشبه المتوقع	وجه الشبه غير المتوقع المضاد
١	الدمُ	ماءَ نيلْ	الحرف المشبه بالفعل/أصبح	الدفق	الرخص في هدره بلا مبالاة
٢	الدمُ	ماءَ زمْزمٍ/ وكأسَ زنْجَبيلْ	الحرف المشبه بالفعل /أصبح	الدفق	الرخص في هدره بلا مبالاة

وكما يظهر من الجدول يمكننا المضيُّ قُدُماً للقول بأن الشاعر قد قصد التشبيه التضادي منذ التمفصل الدلالي للعنوان حينما جعله يبوح بالإيحاءات لإنجاز فاعلية المضمون الكلي من إنتاج النص الإبداعي.

٣- التركيب الفعلي

يمثل التركيب الفعلي أحد الوسائل التي ينهض بها الشاعر في عرض صورته الشعرية وتشبيه التضاد تحديداً،ويتخذ عدة تراكيب منها مجيء المشبه فاعلاً والمشبه به مفعولاً به،ومن شواهده ما جاء في لافتته (مقتل شاعرين) إذ يقول:

((في آخر الليل
رأيتُ شاعراً يرسِفُ بالسلاسلْ
مختنقاً بينَ جنود الوالي
رأيتُ ذُلّ ماسةِ
في وسط المزابلْ
مُسْتَفْعِلُنْ..مفاعِلْ
عند الضُحى تحوَّلَ المناضِلْ
كعباً لنعلِ الوالي
وبرعم الورد على السلاسلْ !))(٣١).

يحاول الشاعر رسم مفارقته الصورية،إذ يجعل من (الشاعر،الجنود) شخصياتها الأولى (الشاعر/مع الوالي)،والثانية (الجنود/ضد الوالي)،ولكن المفارقة تتخلّق حينما يتحول الشاعر مناضلاً فتصبح المعادلة (الشاعر – المناضل/مع الوالي)،ويحقق تلك المعادلة تشبيه التضاد بما يحمله من فاعلية تنتج من المفارقة التي تحدث بين طرفي التشبيه،فالمشبه (المناضل) والمشبه به (كعباً لنعل الوالي)،وهذه قمة الانسحاق أمام السلطة والخضوع لها،وجميع ذلك المشهد التصويري وقع في داخل تقابل زماني(٣٢) بين:(الليل) عندما كان (شاعراً) وفي (الضحى) عندما صار (مناضلاً)،مما يجعل من المشهد التصويري مشهداً يقوم على الحركة ارتدادية في تحول مستمر إذ ((لا يمكننا الحديث عن متصل زماني أو مكاني بمنأى عن الحركة التي تمنحه المعنى والدلالة... وهذا يعني أن الحركة نقطة يتوحد فيها المكان والزمان ليشكلا تلك الوحدة البنائية))(٣٣)،وهذا ما يجعل المشهد التصويري مشهداً متحركاً في كلّ بلدان الظلم والقهر،ويمكن تصور تشبيه التضاد وفقاً للجدول الآتي:

ت	المشبه	المشبه به	التركيب	وجه الشبه المتوقع	وجه الشبه غير المتوقع المضاد
١	المناضل	كعباً لنعل الوالي	الفعلي/المشبه فاعل والمشبه به مفعول به	في قمة التألق والعطاء	في أدنى وأرذل المستويات

إذ يظهر الجدول أن المشبه قد وقع فاعلاً والمشبه به مفعولاً به،وهذا التركيب النحوي ينسجم مع التحول الذي حدث للمناضل في وقت الضحى تحديداً كعباً لنعل الوالي،وما في دلالة التركيب الفعلي الذي سلط على الصورة التشبيهية من تجدد الحدوث وارتباط التجدد بالواقع العربي.

وقد يأتي المشبه والمشبه به مفعولاً به،ومن شواهده ما جاء في لافته (فقاقيع) إذ يقول:

((تنتهي الحرب لدينا دائماً إذ تبتدي
بفقاقيعَ من الأوهام ترغو
.....
و "الشاي المقطر"
وهو مشروبٌ لدى الأشراف معروفُ
ومُنكرْ
يجعل الديك حماراً
وبياض العين أحمرْ !))(٣٤).

يعتمد الشاعر في إنتاج صورته التشبيهية على التضاد المتولد من التركيب الفعلي،فالمشبه

(الديك/بياض العين) والمشبه به (حماراً/أحمراً)، ونلحظ أن الصورة التشبيهية هنا مفارقة للأولى، فالأولى تقوم على فاعلية الفعل الذي أنتج فاعلاً ومفعولاً،وهذه الصورة تقوم على فاعلية الفعل أيضاً ولكن المشبه به جاء مفعولا به أول والمشبه به الثاني جاء مفعولاً به ثانٍ،وهذا التشبيه يسبق بفيض من التقابلات (تنتهي/ تبتدي، معروف / منكر)، ثُمَّ يدخل إلى تشبيه التضاد الذي بدوره يحدث مفارقةً بين (الديك والحمار)،تأتي من مفارقه السمة الدلالية،فـ(الحمار) من الحيوان ذوات الأربع و(الديك) من الدواجن ذوات الاثنين،وعلى الرغم من التقائهما بسمة الحيوانية إلاَّ أن المفارقة في طبيعة التصنيف الحيواني،والصورة التشبيهية الثانية يقيم الشاعر فيها تشبيهاً وفقاً للتضاد القائم بين اللونيين (ابيض/أحمر) وما يحمل كلا منهما من سمة دلالية تجعل المفارقة هي المهيمن على هذا النمط من التشبيهات،ولابد من ملاحظة الجناس المقلوب (٣٥) وما يحدثه من هز دلالي يؤثر على المتلقي؛ذلك أن الأحرف هي نفسها إلاَّ أن الاختلاف في الترتيب فقط من حيث التقديم والتأخير مما يجعل المستوى النفسي يقوم على شدّ أكبر للمتلقي والمستوى الدلالي يقوم على عنصر الإضافة المعنوية التي يحملها السياق الذي نسجته المشبهات بها مما يجعل التماثل(٣٦) هو الموحد بينهما بوصفهما مشبهات بها ولكن التضاد هو الجامع بين طرفي الصورة التشبيهية،ويمكن تصور تشبيه التضاد وفقاً للجدول الآتي:

ت	المشبه	المشبه به	التركيب	وجه الشبه المتوقع	وجه الشبه غير المتوقع المضاد
١	الديك	حماراً	المفعولية/للمشبه	البلادة والغباء	التحول في السمات الحيوانية
٢	بياض العين	أحمراً	المفعولية/للمشبه	البياض الشديد	التحول في السمات اللونية

يظهر الجدول طبيعة التحول من وجه الشبه المتوقع إلى وجه شبه غير متوقع الذي هدفه خلق تضاداً يفعل فعله في المتلقي،لذا يمكن القول وبكلّ اطمئنان بأن تشبيه التضاد يسهم بفاعلية في خلق آفاق عديدة لقراءته.

وقد يأتي تشبيه التضاد والمشبه مفعولاً به والمشبه به مفعولاً لأجله،ويتضح في لافتته (التكفير والثورة) إذ يقول:

((كفرتُ بالفصحى التي
تحبلُ وهي عاقرْ
.....
لعنتُ كلَّ شاعرْ
يستلهم الدمعة خمراً
والأسى صبابَةً
والموت قَشْعريرةْ))(٣٧).

ينتج الشاعر مفارقته لحظة استنطاق العنوان (التكفير- الموت/الثورة – الحياة)، ومطلع القصيدة حيث الاستعارة المكنية حينما شبه (الفصحى) بـ(المرأة الحبلى) بعد أن كنى عنها باللازمة الدالة على المحذوف،ونرى لحظة التضاد العنيف (حبلى/عاقر) التي يدخل بوساطتها إلى عالم الشاعر المتكسب ليذم نتاجه الشعري الذي يعيش على معاناة الناس بوساطة تشبيه التضاد،فالمشبه (الدمعة/الأسى/الموت) والمشبه به (خمراً/ صبابةً/ قشعريرةً) ،ليمارس الشاعر التأثير على المتلقي بخلقه التضاد بين الطرفين في الصورة التشبيهية المكثفة،ويمكن تمثلها بالآتي:

ت	المشبه	المشبه به	التركيب	وجه الشبه المتوقع	وجه الشبه غير المتوقع المضاد
١	الدمعة	خمراً	الفعلي المشبه مفعول به والمشبه به مفعول لأجله	الألم والمعاناة	النشوة

٢	الأسى	صبابَة	العطف على المتقدم	القبح	الجمال
٣	الموت	قَشْعريرةْ	العطف على المتقدم	نهاية الوجود	هز المشاعر

وهي صورة فيها كلّ مظاهر الثورة على الواقع الفاسد،بأسلوب يوظف تشبيه التضاد إذ يطرح صورة (الإنسان غير الملتزم)،ونراه يطرح صورة (الإنسان الأوحد ⟸ الشاعر الملتزم) المدافع عن القيم والتقاليد في عُرف الشعر.

٤- تركيب الإضافة

وهي تركيب يحقق معان عديدة منها التَّعريف والتَّخصيص وبيان الجنس والتَّملُّك والاستمرار،ففي هذه الصورة يكون المشبه به مضافاً والمشبه مضافاً إليه(٣٨)،وهي صيغة قليلة الحضور في خطاب أحمد مطر الشعري،ومن شواهده ما جاء في لافتته (سطور من كتاب المستقبل) يقول:

((بعد ألفي سنة
تنهضُ فوق الكُثُبِ
نبذةٌ
عن وطنٍ مغتربِ
تاه في أرض الحضاراتِ
من المشرق حتَّى المغرب
باحثاً عن دوحة الصدقِ
ولكنْ
عندما كان يراها
حيّةً.. مدفونةً
وسْطَ بحارِ اللهبِ
قرب جثمانِ النّبي
مات مشنوقاً عليها
بحبال الكذِبِ !))(٣٩).

يحاول الشاعر أن يستنهض الهمم بكلامه عن (وطن المستبقل)،معتمداً تداخلاً من الصور التشبيهية والمجازية،مدخلا التضاد الاتجاهي (Directional Opposition) (المشرق / المغرب) ، بوصفه مدخلا للتشبيه التضاد القائم على الإضافة في قوله:(وسْطَ بحارِ اللهبِ)،جاعلاً من المضاف مشبهاً به (اللهب) والمشبه مضافاً إليه (بحار)،في تضاد يعكس الشاعر بوساطته واقعاً مريراً تعيشه الأمة التي تجمع من المتناقضات والسلبيات ما يجعل اجتماع (البحار- البارد/اللهب – الحار) مبرراً بل مقبولاً عندها،ويمكن تصور تشبيه التضاد وفقاً للجدول الآتي:

ت	المشبه	المشبه به	التركيب	وجه الشبه المتوقع	وجه الشبه غير المتوقع المضاد
١	اللهب	بحار	الإضافة	القوّة والشدة	تحول الحار بارداً

يظهر الجدول مقدار التفاوت بين وجه الشبه التوقع ووجه الشبه غير المتوقع في حالة أراد الشاعر منها أضفى سمة مؤثرة على مشهده التصويري المختزل.

٥- تركيب النفي

يمثل النفي أحد الصيغ التي ينهض بها الشاعر في عرض صوره الشعرية،وتهدف إلى أحداث فرق في التعبير وخلق سمات إضافية على المشهد التصويري يستمد المتلقي منها بعض الخصائص التعبيرية،وقد عرّفه الدكتور محمَّد حماسة بقوله:((من العوارض المهمَّة التي تعرض لبناء الجملة فتفيد عدم ثبوت نسبة المسند للمسند إليه في الجملة الفعليَّة والاسميَّة على السَّواء))(٤٠)،ومن شواهده ما جاء في لافتته التي بعنوان (ثورة الطين) إذ يقول:

((وضعوني في إناء
ثُمَّ قالوا لي:تأقلم
وأنا لست بماء
أنا من طين السماء
وإذا ضاق إنائي بنموِّي
يتحطّم))(٤١).

تولد اللافتة من العنوان وما فيه من وظيفة إحالية،ضمن رؤية سيميائية تربط العنوان بالنص يكشفها المقطع الأوّل،فالشاعر يخلق محاورة بينه وبين مَن قالوا له معتمداً الصورة المركبة التي تتكون من تشبيه التضاد في قوله:(وأنا لست بماء)

حينما عمل الناسخ على نفيه المائية عنه فجاء مدلول الضمير (التاء) ليكون المشبه و (الماء) ليكون المشبه به والذي وقع عليه النفي لذا يمكن عدّ هذا التشكّل في تمظهرات النفي لممارسة الأداة (ليس) دور النفي على المشبه والمشبه،والمجاز المرسل بعلاقته (اعتبار ما كان/الماضوية)،لينتج تشبيهاً يقوم على السخرية من هؤلاء،إذ يعالج موضوعاً مهماً (الثورات العربية)،فهي انطلاقاً من هذا التأويل تغدو صرخة الشاعر (أنا ـ لست بماء)،المبعث الاحتجاجي بطريقة السخرية على الحكام العرب،فالمشهد التصويري مؤشر على طاقة تشبيه التضاد في عرض رأي مخالف للسلطة ومحتج عليها في آن واحد،ويمكن تصور تشبيه التضاد وفقاً للجدول الآتي:

ت	المشبه	المشبه به	التركيب	وجه الشبه المتوقع	وجه الشبه غير المتوقع المضاد
١	أنا	طين	النفي/بليس	التشكل وفقاً لمبدأ الميوعة	الصلابة

الجدول يظهر طبيعة التشكل وفقاً لوجه الشبه الحقيقي ووجه الشبه الذي خلقه الشاعر وما يرافقه من تضاد يجعل إمكانية العثور ((على مجموعة أنساق متضادة في النص الأدبي الواحد تضفي عليه مزيداً من الحيوية والحركة،هذه الأنساق المتضادة ذات صلة بالكون الذي تصوره سواء أكان ذلك الأمر بالتضاد أم بالتكامل؛ لذا تجتمع فيها الخصائص الجمالية))(٤٢).

ثانياً:التكوين الدلالي

تأتي أهمية دراسة المكون الدلالي في تكوين تشبيه التضاد؛لأنه ينبي على شبكة من التفاعلات التي تأخذ خصوصيتها من طبيعة التشكّلات التي تنتج هذا النمط من التشبيه،ومن أجل ذلك ارتكزت الدراسة في تناولها على ابرز المكونات الكلية منها:الوظيفية،والبلاغية،فهما يتماكنان في الخطاب الشعري وفي منطقة اشتغال مكون تشبيه التضاد خصوصاً؛لأن ((النص نظام من العلاقات بين مستويات الدلالة الذاتية ومستويات الدلالة الإيحائية))(٤٣)،مما يجعل مقاربة المكون البلاغي أساساً مهماً في معرفة النظام البنائي وتمظهراته في تشبيه التضاد،انطلاقاً من أنه يأخذ تشكّلات متعددة لابد من الوقوف عندها ومعرفة تمظهراتها،والمكون الوظائفي بوصفه كاشفاً عن المضمون الكلي المؤطر لتشبيه التضاد،وكالآتي:

١ـ المكون الوظائفي

تمثل الوظائف اللغوية أحد ابرز المكونات الأساسية لكلّ خطاب إبداعي،فالقصيدية(٤٤) هي المهمين الرئيس من وراء إنتاجه،لأن ((اللغة بتجلياتها المختلفة ليست إلاّ الوجه الظاهر لشكل عميق باطن تربط بينها وشائج لا تنقطع وعرى لا تنفصم))(٤٥)،ولأن النتيجة التي يروم تحقيقها التواصل لذلك ((يدخل الجانب البلاغي كآلية رئيسية في تشكيل خطاب جمالي لتحقيق تواصل مميز ومثمر بين الناس))(٤٦)،وهذا ما يسعى الخطاب الشعري عند أحمد مطر إلى تحقيقيه تحت تأثير الصورة التشبيهية و تشبيه التضاد أحد تجلياتها،والوظائف التي تجلت في منطقة اشتغال تشبيه التضاد كالآتي:

١ـ الوظيفة التعبيرية (الانفعالية)

وهي من الوظائف الأساسية في التعبير الأدبي و ((تهدف الوظيفة المسمّاة "تعبيرية" أو "انفعالية" المركّزة على المرسِل إلى أن تعبّر بصفة مباشرة عن موقف المتكلّم تجاه ما يتحدّث عنه.وهي تنزع إلى تقديم انطباع عن انفعال معيّن صادق أو خادع))(٤٧)،وتتخذ هذه الوظيفة عدة صيغ،ولعلّ أبرزها بحسب "دانيال دولاس" و "جاك فيليولي" ضمير المتكلم (أنا)(٤٨)،ومن شواهدها ما جاء في لافتته (عاش.. يسقط) يقول:

((يا قدسُ معذرة ومثلي ليس يعتذر
ما لي يدٌ في ما جرى فالأمر ما أمروا
و أنا ضعيفٌ ليس لي أثرُ
عارٌ عليّ السمع والبصرُ
و أنا بسيف الحرف أنتحرُ
و أنا اللهيب .. وقادتي المطرُ
فمتى سأستعر ؟!))(٤٩).

يعلن الشاعر في سيميائية العنوان عن العلاقة التضادية التي تسوّر القصيدة فيما بعد (عاش/يسقط)،لتبدأ مجموعة من الثنائيات المشحونة بالقيمة والتفاضل (معذرة/ليس يعتذر)، مسبوقة بنداء والنداء ((فيه حث على الاهتمام بموضوع الكلام والدعوة للتبصر به مما يعطي المضمون قيما رمى إليها المنادي))(٥٠). ليدخل

بوساطته الشاعر إلى تشبيه التضاد عبر تشبيهين الأوّل:المشبه (أنا) والمشبه به (اللهيب) ،الثاني:المشبه (قادة) والمشبه به (المطر)، والتضاد الحاد الذي تخلقه اللفظتين هما ما يجعل من الوظيفة التعبيرية (الانفعالية) هي المهيمنة على هذا النمط من التعبير التشبيهي، فالشاعر يتكلم عن علاقته بالحاكم فهي علاقة ضدّية تجعل من (المحكوم/أنا) (اللهيب) و (القادة) (المطر) ،ولكن بالجمع بين الصورتين التشبيهيتين ينتج وجه الشبه الضدي،ويمكن ملاحظة النسق الثاوي في نص الشاعر أنه يتجلى في ثنائيات هدفها الإفهام تجلت في (معذرة/ليس يعتذر ،الأمر/ أمروا، السمع/ البصر، أنا/ أنتحر، أنا/ اللهيب، قادة/ المطر) ،ثُمَّ ينحل النسق الثنائي بوساطة الاستفهام الذي يعكس بدوره مستوىً صوتياً يتمثل بالتنغيم الصاعد الذي حققه الاستفهام(٥١)،وجميع تلك التشكّلات تعاضد تشبيه التضاد في تحقيق وظيفته التي هي المحصلة من الناتج الكلي للصورة المركبة.

وفي لافته له بعنوان (ضدّ التيار) يقول:

((الحائطُ رغم توجُّعهِ
يتحملُ طعن المسمارْ
والغُصن برغم طراوتهِ
يحملُ أعشاش الأطيارْ
والقبرُ برغم قباحتهِ
يرضى بنمو الأزهارْ
وأنا مسماري مزمارْ
وأنا منفاي هُوَ الدارْ
وأنا أزهاري أشعارْ
فلماذا الحائط يطعنني ؟))(٥٢).

يعلن الشاعر في عنونة لافته رفضه للتيار إذ يبدأ في نصه بالحديث المباشر عن (الحائط) ثُمَّ يرجع إلى (الغصن) ثُمَّ يعود إلى (القبر)،في تعبير يتبادل المواقع بين ثنائيات (غير الحي/الحي) لينطلق باتجاه تشبيه التضاد الذي تجلت فيه المشبهات (مسماري/منفاي/أزهاري) والمشبهات بها (مزمار/الدار/أشعار)،والمفارقة التي تحصل بين طرفي التشبيه هي التي تجعل من تشبيه التضاد هو السمة المهيمنة على النص الشعري،فالشاعر يجعل من المسمار مزماراً ومن المنفى داراً ومن الأزهار أشعاراً،في محاولة ربط التشبيه بالمتقدم في مطلع النص،وهذا يعكس فاعلية الوظيفة التعبيرية (الانفعالية) في التشبيه؛ولأن الشاعر يأخذ المكانة المركزية في التعبير بوساطة الضمير (أنا) حينما تكرر (ثلاث مرات) تحول إلى صورة ناقلة عن مكنون المبدع لأنا حينما ننظر في نسق النص الثاوي نراه في الترتيب النحوي القائم على التوازي (مبتدأ – "رغم/برغم/بنمو" – فعل وفاعل ومفعول به "جملة فعلية في مقام خبر للمبتدأ" - فعل - مفعول به ومضاف إليه) على امتداد ثلاث فقرات،ثُم يبدأ نسقاً ثاوياً أخر (مبتدأ أول – مبتدأ ثانٍ - خبر) مع تغاير بسيط في المقطع الثاني دخول ضمير الفصل المؤكد (هو) بين المبتدأ الثاني والخبر مما يؤكد أهمية التكرار ((ولعلّ الأخطر في دور التكرار في الربط هو تأثّر معنى الجزء المكرّر بمعنى الجزء المتقدّم عليه الذي يتم تكريره))(٥٣)،مما يجعل المقطع مع السابق واللاحق في تعاضد استمراري لإنتاج المضمون الكلي لفكرة المقطع الذي يرتبط بمقام التشبيه الذي يتعاضد أيضا لإنتاج الصورة المركبة التي تحمل نسقاً ثلاثياً ثاوياً تجلى بمجيء صور استعارية بتنظيم (ثلاثي) وتشبيهيه بتنظيم (ثلاثي) أيضاً مما يعزز تحقيق الوظيفة التعبيرية (الانفعالية) في المقطع الشعري.

٢- الوظيفة الإفهامية (التأثيرية)

وهي من الوظائف المهمة التي تتشعب بتفريعات عديدة لعلّ تركيزها يكون ((الأكثر خلوصاً في النداء والأمر اللذين ينحرفان،من جهة نظر تركيبية وصرفية وحتى فونولوجية في الغالب،عن المقولات الاسمية والفعلية الأخرى))(٥٤)،مما يجعل الهدف الرئيس فيها هو ((إيجاد مؤثرات بفعل تداعيات (الأنت) في المخاطب،وتشتمل على مضامين فكرية ومضامين عاطفية،واستخدام الشاعر تعابير مباشرة وتعابير غير مباشرة لإحداث التأثيرات الفكرية والعاطفية في المتلقي))(٥٥)،لذا يمكن القول أن المميِّزات الأسلوبية للخطاب ذي الطابع الإفهامي (التأثيري) يتخذ الأنماط الآتية:

أ- فكرة التأثير

يمثل الفعل التأثيري العمل الأبرز الذي يعتمد عليه المبدع في إنجاز غايته وتحقيق مضمونه الفكري؛لأن فكرة التأثير تركّز على معادلة ذات طرفين متعاكسين هما "المفأجاة والتشبُّع" وبينهما عدة تشكّلات(٥٦)،ومنها يحقق الخطاب فاعليته ووظيفته الأدبية،ولكنها تبقى بحسب عبد السلام المسدّي فكرة ضبابية ((لأنها تشع على

حقول دلالية متداخلة الحدود))(٥٧)،وتتخذ الأنماط الآتية:

١- المفاجأة:عُرفت بأنها ((تَولّدُ اللامنتظر من خلال المنتظر))(٥٨)،وبصياغة أخرى ((إخراج المفاجئ من الأمور المعقولة العادية التي لا تلفت نظر القارئ أو السامع إلاَّ بدخولها ضمن هذا النسق الأسلوبي المفاجئ المميز،ولا تتشكل المفاجأة إلاَّ إذا توفرت العناصر المتضادة فتتناغم وتتكامل مع بعضها))(٥٩)،ومن شواهدها ما جاء في لافتة له بعنوان (صفقة مع الموت) إذ يقول:

((أيها الموت.. عزيزي
لكَ شُكري
إنتـــظرْ
إنّي سأدعـوك إليْ
عندما أشعُرُ يوماً
إنني يا موتُ.. حَيْ))(٦٠).

يبدأ الشاعر نصه الشعري بصيغة التصعيد حينما ينادي (الموت) ويفتح حواراً معه دون أن يتكلم (الموت)،ثُمَّ ينقل في خاتمة مقطعه الشعري إلى تشبيه التضاد في تنظيم تشبيهي إذ يتمثّل المشبه بلفظة (موت) والمشبه به بلفظة (حي)،وهذا الترتيب من الشاعر خلق تضاداً فهو لم يشعر أنه حي ولكن شبه نفسه بالإحياء بعد موته،وهنا تأتي فاعلية الوظيفة الإفهامية (التأثيرية) القائمة على عنصر المفاجأة،حينما بدأ الشاعر يعبر عن مكنونه الداخلي بصيغة انفعالية عالية فهو يخاطب (الموت) بعد أن جسده بهيأة إنسان وتكلم معه،ولكنه يدرك بالنتيجة أنه ليس حي،وهذا فاعلية للتضاد الذي خلقه الشاعر بوساطة الصورة التشبيهية التي إثارة غير المتوقع عبر توتر خلقه التضاد عند المتلقي إذ ((يظهر أن تركيز القارئ على العناصر غير المتوقعة يبدو أكثر من تركيزه على العناصر المتوقعة؛وذلك لأن ما هو غير متوقع يكون أكثر إثارة لأنه يشدّ القارئ ويجذبه ويستدعيه إلى أن يتعمق قراءة النص قراءة جوانية استبطانية،فالقارئ يبح مشاركاً ومنتجاً ومفسراً وربما مؤولاً في بعض الأحيان))(٦١)،وهذا يجعل الصورة ذات وظيفة تكثيفية بحسب "جان كوهين"(٦٢)،مما يجعل من اللغة المكثفة ذات قدرة على خلق المفاجأة لاسيما إذا توفر ما يحفز ذلك مثل التضاد يقول "ريفاتير" ((إن قيمة كلّ خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة التي تحدثها تناسباً طردياً بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبل أعمق))(٦٣).

٢- التشبُّع:وهو نمط من أنماط فكرة التأثير وتعني ((أن الطاقة التأثيرية لخاصية أسلوبية تتناسب تناسباً عكسياً مع تواترها:فكلما تكررت نفس الخاصية في نص ضعّفت مُقَوّماتها الأسلوبية،معنى ذلك أن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تدريجياً))(٦٤)،مما يجعله يقوم على نمط من العمليات التكرارية التي تجعل ردّ فعل المتلقي اتجاهها سلبياً؛لأنها تحقق تشبعاً في أعماقه،ومن شواهدها ما جاء في لافتة له بعنوان (مأساة أعواد الثقاب) إذ يقول:

((أوطاني عُلْبةُ كبريتٍ
والعُلبة مُحْكَمة الغَلَقْ
وأنا في داخلها
عُودٌ محـــكومٌ بالخنقْ
فإذا ما فَتحتها الأيدي
فلـــكي تُحرق جلدي
فالعلبة لا تُفتح دوماً
إلاَّ للغرب أو الشرق
أمَّا للحرق،أو الحرق !))(٦٥).

يشكل الشاعر أفكاره الموجهة للمتلقي وينسجها في مطلع المقطع بصورة تشبيهيه تقوم على تشبيه التضاد حينما شبه (الأوطان) بـ(علبة الكبريت)،وعلى الرغم من التضاد بين طرفي التشبيه إلاَّ أن الشاعر نسج لافته من هذه الصورة ليصل إلى تشبيه تضادي أخر فالشاعر يشبه نفسه (أنا) بـ(عود) في محاولة منه لتحقيق مضمون الفكري وفقاً لمبدأ التكثيف الدلالي ويحضر مع تشبيه التضاد (التكرار التطابقي) وذلك بصيغة (العلبة) بفاصل بين التركيبين وهو المضاف إليه (كبريت) الذي عرّف بالمضاف،والتركيب الثاني جاء معرفاً بـ(ال)،وهنا تكمن لحظة التشبُّع التي خلقها التكرار،لأن ((الشحنات المتكررة بشكل متواتر تحدث تشبُّعاً في نفس المستقبِل فتضعف استجابته لارتداداتها))(٦٦)،مما يجعل من المتلقي في وضعية التقييم لأداء الشاعر في بنائه التصويري،لأن ((التكرار هو الوسيلة الوحيدة التي تسمح بالتعرف على عمل عنصر ما في البنية النصية،وذلك باكتشاف وجوده وتحديد هويته وتقييم مدى دلالته))(٦٧)،وهو أمر يجعل المتلقي مكتشفاً لعناصر البنية النصية التي تخلق نسقاً ثاوياً يقوم على نسق ثنائي يتكرر بصيغة (المبتدأ

والخبر) (ثلاث مرات) (أوطاني/ علبة، العلبة/ محكمة، أنا عود)،ثُمَّ انحلال النسق بمجيء أسلوب الشرط (فإذا ما فُتحتها الأيدي فلكي تُحرق جلدي)،ثُمَّ أسلوب الاستثناء بـ(بالنفي وإلاَّ) (فالعلبة لا تُفتح دوماً إلاَّ)،ثُمَّ الرجوع إلى التشكّل الأول للنسق بصيغة الثنائيات (الغرب/ الشرق، الحرق/ الحرق) ، وهو يؤكد أن التشبُّع هي الوظيفة التي يحققها النص الشعري،فالنسق القائم على الثنائيات وانحلاله (مرتين)،ثُمَّ تشكّله وفقاً للنمط الأول فيه دلالة على أن الوظيفة الإفهامية (التأثيرية) كانت هي المقصودة لاسيما إذا لاحظنا ما ختم به المقطع حينما كرر الشاعر (الحرق) (مرتين) وعطفت بوساطة (أو) التي عطفت الشيء على نفسه لغرض التخيير(٦٨)،مع العلم أن الشيء واحد مما يجعل الجمع بينهما غير جائز فهما شيء واحد،وهذا يؤكد فكرة التشبُّع القائمة في النص الشعري.

ب – الإقناع

يمثل الإقناع احد أهم الأنساق التي تظهر بين فنية وأخرى في خطابات أحمد مطر الشعرية،وهدفها أن المخاطِب يعمل على ((حمل المخاطَب على التسليم الوضعي بمدلول رسالته))(٦٩)،ومن شواهدها ما جاء في لافتة له بعنوان (موازنة) إذ يقول:

((الذي يسطو لدى الجوعِ
على لُقمتهِ..لِصٌ حقيرٌ !
والذي يسطو على الحُكمِ،
وبيتِ المالِ،والأرضِ..
أميرٌ !))(٧٠).

يحاول الشاعر إثارة قضيه منطقية ذات شحنة حجاجية تنطلق من المقارنة التي يعقدها الشاعر بين (اللص/الأمير)،وما تحمله اللفظتان من تضاد بنيوي يأخذ تصوراً واسعاً يريد الشاعر بأسلوبه التهكمي خلقه وعرضه على المتلقي بتلك الصيغة الحجاجية التي تعمل على بحث مزدوج عن الحقيقة بما يحمله الحِجاج بوصفه ((نشاطاً قولياً إذا ما تأمّلناه من زاوية نظر الفعل المحاجِج ألفيناه يتعلّق ببحث مزدوج عن الحقيقية))(٧١)،وهنا يتجلى المشهد التصويري القائم على تشبيه التضاد،الذي تخلقه المشبهات (الذي يسطو لدى الجوعِ على لُقمتهِ/ الذي يسطو على الحُكمِ،وبيتِ المالِ،والأرضِ) والمشبهات بها (لص/أمير)،وهنا يتجلى وجه الشبه القائم على المفارقة بين الطرفين مما يجعل الإقناع فاعلاً مؤثراً في تحقيق مضمون تشبيه التضاد،فالعنوان (موازنة) ينفتح على مضامين لعلّ أهمها (العدالة) التي يحاول الشاعر البحث عنها في نصه الشعري مما يجعل التفكير هي السمة الغلبة على بنيته غذ ((لا يتم التفكير في الفعل الكلامي بمنظور قصدي إلاَّ في إطار سياق يحدد قيمته،فالفعل الكلامي لا يعبر عنه بواسطة الجملة فقط،ولكن يعبر عنه في سياق معين))(٧٢)،فضلاً عن النسق الثاوي في الخطاب الذي يأخذ نسقا واحداً في بداية كلّ فقرة من المقطع فهو يبدأ بالاسم الموصول (الذي) في بداية كلّ فقرة وتركيبها النحوي واحد فهي مبتدأ،والصلة بعدها في كلا الفقرتين (يسطو لدى الجوعِ على لُقمتهِ/ يسطو على الحُكمِ،وبيتِ المالِ،والأرضِ) لا محل لها من الإعراب،ثُمَّ يأتي الخبر في كلا الفقرتين (لصٌ حقير/أمير) فالنسق ينحل حينما يلحق النعت الخبر ليجري التركيز على المشبه به الذي يسهم في تحقيق المضمون الفكري الذي يريد الشاعر إيصاله.

ج – الإمتاع

وهو تمظهر آخر يحقق الشاعر بوساطته متعة عند المتلقي مصدرها الارتياح العاطفي، فالشاعر يسعى ((سعياً حثيثاً نحو جعل الكلام قناة تعبر الموصفات التعاطفية.فينطفئ عندئذٍ الجدول المنطقي العقلاني في الخطاب وتحلّ محلّه نفثاتُ الارتياح الوجداني))(٧٣)،ومن شواهدها ما جاء في لافتة له بعنوان (عائد من المنتجع) إذ يقول:

((حين أتى الحمار من مباحث السُّلطان
كان يسيرُ مائِلاً..كخط ماجلان
فالرأسُ في إنجلترا
والبطنُ في تنزانيا
والذيلُ في اليابان
.....
قد دخل الحصانُ مُنذُ أَشهرِ
ولم يزلْ هناك حتَّى الآن !
ماذا سيجري أو جرى
له هناك يا تُرى ؟
*لم يجري شيْء أبداً
كونوا على اطمئنان
فأوّلاً:يُتقبل الداخلُ بالأحضان
وثانياً:يُثال عن تُهمته بمنتهى الحنان
وثالثاً:
أَنا هو الحثان))(٧٤).

يخلق الشاعر المتعة حينما يبدأ العنوان بتشبيهه (السجون) بـ(المنتجعات)،فهو يعطي استدلالاً عند المتلقي ويوحي له بالمفارقة،ثُمَّ يجري حواراً بين مجموعة من الناس وهم يسألون عن (الحصان)،فالحصان هنا رمزاً للشعب العربي المضطهد،والشاعر يجعل المشبه ضمير المتكلم (أنا) والمشبه به (الحصان) في نهاية المقطع وما يخلقه التشبيه من تضاد بين طرفيه،بعد أن وفر الفراغ الطباعي بعد لفظة (ثالثاً) وما يحدثه من نمط مفارق لما تقدم في (أوّلاً/ثانياً)،ومما يجعل المتلقي في لحظة الارتقاب لمعرفة سبب التحول الطباعي والفراغ في تقنية الكتابة،فضلا عن الافخاخ التي أقامها الشاعر التي قصد من خلالها إشراك المتلقي بتذوق تلك المفرقات التي ينتجها بفعل تبادل الحروف بين (السين والثاء) في لفظتي (يُتتقبل،يثال) و (الصاد والثاء) في لفظة المشبه به (الحثان)،فهو تحول في اللغة أجل ((إنجاز وظيفة دلالية محض،إلى تحقيق مناخ يفيض شجىً ونجوىً وإحساساً وتدفقاً))(٧٥)،تجلى ذلك في المهيمن على المشهد الصوري تشبيه التضاد الذي ساهم بتحقيق المتعة.

د- الإثارة

تعمل الإثارة على تحقيق جانباً مهماً في الخطاب الشعري إذ ((بموجبها يكون الخطاب عملّ استفزاز يحرّك في المتقبَّل نوازعَ وردودَ فعل ما كان لها أن تُسْتَنْفَرَ بمُجرّد مضمون الرسالة الدلالية ولولا اصطباغ الخطاب بألوان ريشة الأسلوب))(٧٦)،ومن شواهدها ما جاء في لافتة له بعنوان (ذكرى) إذ يقول:

((أذكر ذات مرَّة
أنَّ فمي كان به لسان
وكان يا ما كان
يشكو غياب العدل والحرية
ويُعلن احتقاره
للشرطة السريّة
لكنّه حينَ شكا
أجرى لهُ السُّلطان
جراحةً رسمية
من بعدما أَثبتت بالأدلة القطعية
أن لساني في فمي
زائدةٌ دوديةْ !))(٧٧).

يتشكّل تشبيه التضاد بين المشبه (لسان) والمشبه به (زائدة دودية)،فالشاعر يعمل على تحقيق الإثارة عندما يعمل النص الشعري على استفزاز مشاعر المتلقي وانتظار ردّ الفعل اتجاه تحول لسان المواطن العربي إلى (زائدة دودية)،فالتضاد واضحاً حينما جعل الشاعر لسانه زائدةً دوديةً جعل ووجوب استئصاله،فالشاعر كان يهدف من وراء رسم صورته التشبيهه تحقيق وظيفة الإثارة التي تجلت حينما بدأ العنوان بكلمة (ذكرى) وما تمحل من مدلول الرجوع إلى الوراء في استرداد المعلومات بما تحمل من (أفراح،أتراح)،ثُمَّ تعضيد العنونة بالفعل (اذكر) ويضمن العبارة التراثية في الحكايات (كان يا ما كان) وهنا يبدأ عنصر الإثارة يتحقق في النص الشعري.

٤- الوظيفة المرجعية (المعرفية/الإيحائية)

وهي نمط من الوظائف تعتمد في وجودها داخل الخطاب الإبداعي على السياق وتركّز عليه إذ ((تتلوَّن كلّ رسالة بهذه الوظيفة عندما يكون محتواها مؤيّداً للأخبار الواردة فيها))(٧٨)،وهي بذلك من الوظائف ((المؤدية للإخبار باعتبار أن اللغة فيها تُحيلنا على أشياء وموجودات نتحدّث عنها،وتقوم اللغة بوظيفة الرمز إلى تلك الموجودات والإحداث المبلَّغة))(٧٩)،ويكثر ويتجلى واضحاً في (خطاب الحكاية) الذي يعتمد في نسج مضمونه على (اللغز) ومن شواهدها ما جاء في لافته بعنوان (اللغز) إذ يقول:

((قالتْ أُمي مَرَة
يا أولادي
عندي لغزٌ
مَن منكم يكشف لي سرَّه؟
(تابوت قشرتُه حلوى
ساكِنُه خشبٌ
والقِشرة
زادٌ للرائح والغادي)
قالتْ أُختي:التمرة
حضنتها أمي ضاحِكةً
لكنِّي خَنقْتني العبرة
قلتُ لها:
بلْ تِلكَ بلادي !))(٨٠).

يقع الفعل الإبداعي من الشاعر فتولد القصيدة اللغزية التي يجعل الشاعر من اللغز مداراً تتهيّأ الذات الشاعرة لنسج تشبيهاً تضادياً يعتمد المفارقة لإنتاجه ((فهو يطرح في معظم أجزاء القصيدة تساؤلات عديدة عن شيء غامض في أسلوب مشابه لأسلوب الألغاز والأحاجي،ويضمن كلماته

إشارات متراوحة بين الغموض والوضوح،يستطيع أن يدركها المتلقي،وأن يستخلص منها ما يرمي إليه الشاعر)) (٨١)،فالحوار يدور بين (الأم/الأولاد)،والشاعر يشكل تشبيهه بالتبعيد بين المؤتلفات،فبعد طرح اللغز (المشبه) يأتي جواب (الأخت) (تمرة)،ولكن الشاعر يدخل بوصفه أحد شخصيات السرد التي تقرب بين المتناقضات (اللغز) المشبه و (بلادي) المشبه به،بعد أن جعل من المشبه عالماً استعارياً حينما شبه (التابوت) بـ(فاكهة) حذفها وذكر ملازمها (القشرة) ، والمفارقة اللفظية هي الوعاء الحامل لذلك التركيب اللغزي وشبه (الناس) بـ(الخشب) وختم اللغز بالتضاد الحركي (رائح/غادي) في فعل صوري يولد منه التصوير الذي يختم فيه خطابه الشعري،مما يجعل من الوظيفة المرجعية تتساوق مع وظيفة الإمتاع،إذ ((إن ما تطلقه الصورة الاستعارية من إشارات قادرة على الوصول إلى المشاعر غالباً ما تقترن بالتصوير بشكل تتمكّن فيه من إحداث متعة متميّزة في سياقات ورودها)) (٨٢)،و ومنه أيضاً ما جاء في لافتة أخرى بعنوان (مذهب الرعاة) إذ يقول:

((الكبشُ تظلَّمَ للراعي:
ما دُمت تُفكّر في بيعي
فلماذا ترفض إشباعي ؟
قالَ لهُ الراعي:ما الدّاعي ؟
كُلُّ رعاة بلادي مِثلي
وأنا لا أشكو وأُداعي.
إحسبْ نفسكَ ضِمنَ قَطيعٍ
عَربيٍّ
وأنا الإقطاعي !))(٨٣)).

تُعدُّ قصيدة الومضة(٨٤) من القصائد التي عالج بوساطتها الشاعر موضوعه بأسلوب السخرية،فالعنوان (مذهب الرعاة) ينتشر دلالياً داخل القصيدة في المستوى الموضوعاتي، النص توسيع للنواة النووية وتمطيط لها بوساطة الحوار بين (الكبش/الراعي) فهو يخلق التضاد بداء بالثنائيات المتضادة (الكبش- غير عاقل/الراعي- عاقل)،في تفاعل حكائي مكثف بجزئية تعكس حجم المعاناة النفسية التي يعيشها الشاعر،فالعروبة أصبحت فعلاً مضاداً للرقي والتقدم،والحاكم صار إقطاعياً،فالتشبيه يأتي ضمن الفعل الحكائي فالمشبه مدلول الضمير (الكاف) الذي يعود على (الكبش) و(الحاكم) المدلول عليه بالضمير (أنا) مشبهاً أيضاً والمشبهات بها كلا من (عربي ،إقطاعي) ، وهنا يظهر التضاد الواضح بين تشبيه الكبش بالعربي والحاكم بالإقطاعي بأسلوب تهكمي يثير السخرية،لتحقيق مضمون يسعى الشاعر بوساطته لاستنهاض الهمم بعد أن لم يجد غير الفعل الإبداعي (الشعر) معيناً له على ذلك.

٢- المكون البلاغي

إما المكون البلاغية فأنها تتأتى من التشكّل التشبيهي وفقاً لنمطية بناء التشبيه في الدراسات البلاغية في منطقة عمل (علم البيان)،الذي بدوره ينتظم طبقاً لتقسيمات تأخذ طابع الثنائيات؛لأن ((البلاغة دراسة للغة،منظورة من خلال وظيفتها))(٨٥)،سنقف عندها فيما يخص تشبيه التضاد في شعر أحمد مطر،ولتعلقه بطرفي التشبيه سيرتكز الكشف عن تشكّلات طرفي التشبيه في محاولة تفكيك الأنماط والتراكيب التي يعمل تشبيه التضاد بوساطتها في النص،وكالآتي:

بنية الدالات المكونة للتشبيه

١- بنية الطرفين من حيث الإفراد والتركيب

إن كلّ طرف من إطراف التشبيه يتشكّل وفق بناء أسلوبي يعتمد في اكتشافه بالنظر إلى كلّ طرفٍ على حدة من حيث هو تركيب جملي أم إفرادي،وهو يتشكّل طبقاً لهذا التقسيم على ثلاثة أنماط وكالآتي:

المستوى البنائي	العدد	النسبة المئوية
١- مفرد – مفرد	٤٨	٨٧،٣%
٢- تركيب – مفرد	٤	٧،٣%
٣- مفرد – تركيب	٣	٥،٤%
	٥٥	١٠٠%

١- مفرد - مفرد

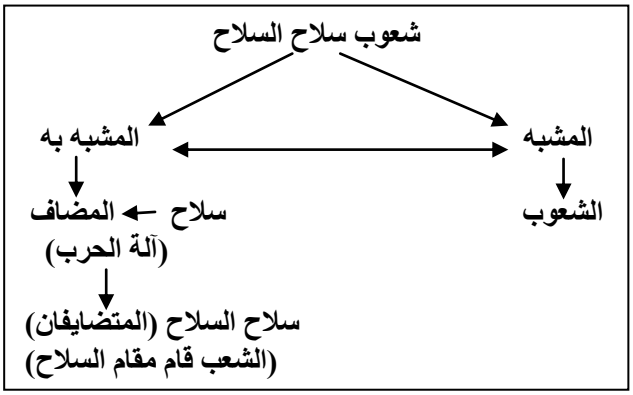
وهو يأتي على ثلاثة أنماط في شعر أحمد مطر وكالآتي:

أ- مفرد - مفرد مقيد:وهو نمط من التشبيه الذي ينظر فيه إلى الطرف الأول ويأتي مفرداً والطرف الثاني يأتي مفرداً أيضاً ولكنه يكون مقيداً

بقيود(٨٦)،ومن شواهده ما جاء في لافتة له بعنوان (بلاد ما بين النحرين) إذ يقول:

((ألم يأتكم الإجتياح ؟
لقد كان هذا لكم عبرة
يا أُولي الإنبطاح
يُباع السلاح لقتل الشعوب
ويُشري السلاح بقوت الشعوب
وها قد علمتم
بأن الشعوب سلاح السلاح
فهلا تركتم لها ما يُباح ؟))(٨٧).

يحاول الشاعر خلق بؤرة التركيز في المشهد التصويري بتوظيف نمط من البناء التشبيهي الذي يأتي فيه الطرف الأول المشبه مفرداً (الشعوب) والطرف الثاني المشبه به مفرداً أيضاً (سلاح السلاح)،ولكن يلحقه قيد الإضافة ولو ذكر الشاعر عبارة (بأن الشعوب سلاح) لم يذكر كلمة (السلاح)،لكانت الجملة في حاجة إلى زيادة لفظية تتبعها زيادة معنوية جزئية تعمل على إزالة الإبهام للفظة (سلاح)،وعندما جاء القيد أزال التعميم والإطلاق عن المراد من كلمة (سلاح)،مما يجعل من النسبة التقييدية قد عملت على تحفيز المتلقي وتوسيع دائرة التأويل الذي يرتبط بوجه الشبه الذي بدوره يفعّل من دور التأثير في الصورة،فهي تتيح فهماً أعمق للمضمون الكلي داخل المشهد التصويري،وتتيح للمتلقي التلقي الدقيق للصورة وتنمي الإدراك للغة الشاعر وتوجهاته الفكرية،مما يجعل القيد يدعم التأويل ويسهم في انبثاق دلالة جديدة للتشبيه حيث يتضمن المشبه به دلالات جديدة،يمكن توضحيها بالشكل الآتي:



الشكل الهندسي يوضح فاعلة القيد (الإضافة) في تحقيق فاعلية تشبيه التضاد،فبعد أن شبه الشعوب بـ(سلاح/النكرة) كان التشبيه ينحصر في مقام آلة الحرب،وعندما جاءت الإضافة عمل المتضايفين نتيجة للنسبة الإضافية على تبديل فاعلية التشبيه التي جعلت من (السلاح/المعرف) فاعلاً في إتمام الطرف الثاني المشبه به،فقام (الشعوب) بذلك مقام (السلاح)،وجميع ذلك كان وراه باعثاً بلاغياً فقد اقتضت هذه النسبة الإضافية تخصيص (الشعوب) المشبه بهذه الخاصية،وهو أنه يمنح الحكام الحماية مالا يمنحه (سلاح/آلة الحرب) فكأنه جعله خاصاً به.

ب - مفرد مقيد- مفرد:

وهو نمط من التشبيه الذي ينظر فيه إلى الطرف الأوّل ويكون مقيد بأحد القيود المتقدم ذكره،والثاني يكون مفرداً،ومن شواهده ما جاء في لافتة له بعنوان (ضد التيار) إذ يقول:

((الحائطُ رغم توجُّعهِ
يتحملُ طعن المسمارْ
والغُصن برغم طراوتهِ
يحملُ أعشاش الأطيارْ
والقبرُ برغم قباحتهِ
يرضى بنمو الأزهارْ
وأنا مسماري مزمارْ
وأنا منفاي هُوَ الدارْ
وأنا أزهاري أشعارْ
فلماذا الحائط يطعنني ؟))(٨٨).

يعالج الشاعر في مقطوعته الشعرية قضية تخص الإنسان العربي،يبدأ برسم مشهد صوري يعتمد التشبيه البليغ أساساً مهماً في إنجاز فاعليته،ويتخذ من تركيب المبتدأ والخبر أساساً بنائياً في إنجاز مضمونه الفكري، فيأتي المشبه مقيد بقيد الإضافة في جميع تشكّلات الصورة الجزئية (مسماري/منفاي/أزهاري)،والمشبه به مفرد (مزمار/الدار/أشعار)،وهذا النمط من النظام البنائي في التشبيه يرتبط بإشارة إلى ضمير المتكلم (الياء)،وأنها ليست لها عودة إلى الشاعر فقط بل إلى الإنسان العربي بشكل عام مما يجعل القيد يؤدي وظيفة فاعلة في تحقيق المضمون الكلي للمقطع الشعري.

ج - مفرد مقيد - مفرد مقيد:

وهو نمط من التشبيه الذي ينظر فيه إلى الطرفين ويأتيان مفردين مقيدين بأحد القيود المتقدمة ذكرها،ومن شواهدها ما جاء في لافتة له بعنوان (موازنة) إذ يقول:

((الذي يسطو لدى الجوعِ
على لُقمتهِ..لِصٌ حقيرْ !

والذي يسطو على الحُكمِ وبيتِ المالِ،والأرضِ أميرْ !))(٨٩).

يريد الشاعر التعبير عن الجانب النفسي الذي يعيشه ويرى أبناء جلدته تحت سوط الحاكم الظالم،لذا يبني مناخاً يجعل الصورة التكثيفية الفاعل الأكبر في إنتاجها فالمشبه (الذي يسطو لدى الجوعِ على لُقمتهِ..)،والمشبه به (لص) وقيد المشبهَ بقيد النعت (حقير) وهي من قبيل النمط الذي يكون فيه الطرفان مقيدان،وهو أمر يجعل من المشبه فاعلاً وحافزاً للتأويل انطلاقاً من طريقة توظيف المشهد التصويري بحالة من التناقض فهو يسرق لأجل العيش وهو لم يسرق ولكنه أخذ حقه فكيف يكون لصاً والفراغ الطباعي الذي تركه الشاعر يدل على أن الشاعر قد جعل المجال مفتوحاً للمتلقي للإضافة على المشبه بحسب طبيعة تصرف الحكام في بلدانهم،ثُمَّ جاء بمشهد صوري أخر جعل المشبه (السارق) والمشبه به (الأمير)، لذا تواءمت الرؤية الإخراجية للصورة مع الواقع بعفوية وباختزال شديد،ومن ثُمَّ كان الهدف خلق مناخاً يعتمد الصورة التشبيهية التي احتوت فكرة النص عن طريق الصياغة الفنية بالوسائل التصويرية،فكان أن أدى القيد الذي لحق المشبه دوراً توضيحاً في المسك بخيوط التشبيه الذي ذهب به الشاعر إلى السخرية والتهكم،حينما خلق مفارقة لفظية بين مشهدين تصورين متناقضين،فقد رفع الشاعر شأن السارق الحاكم وجعله أميراً .

٢- مركب – مفرد :ويتمظهر بنمطين هما كالآتي:

أ- مركب – مفرد مطلق:وهو نمط أخر من التشبيه يكون فيه المشبه مركباً(٩٠) والمشبه به مفرداً،ولكن هذه المرة يخلو من التقييد،ومن شواهده ما جاء في لافتة له بعنوان (رحلة علاج) إذ يقول:

((كأنَّ الشاي في قِنّينة الوالي نبيذٌ
قالَ:هذا ماءُ زمْزمْ !
قُلتُ:والأنثى التي...؟
قال:مساجْ !
قلتُ:ماذا عن جَهَنَّم؟
قالَ:هذا ليس فسقاً
إنَّما.. واللهُ أَعلمْ
هُوَ للوالي علاجْ))(٩١).

يسعى الشاعر للتواصل مع المتلقي ومواكبة الواقع،إذ إن التواصل بين طرفين شخصين (المبدع/المتلقي) يقتضي تحويل النص إلى ساحة مفتوحة أمام المتلقي،والشاعر يكثف النص الإبداعي في سبيل إيصال رسالته إلى المتلقي،الذي يفك مكونات النص وأن يحولها إلى معلومات تتوافق دالاتها في إنتاج نصوص مركبة على الرغم من تنوع مصادر الصورة التضادية من خلال التآلف الدلالي،لذا يجعل من المشبه مركباً جملياً (الشاي في قِنّينة الوالي) باجتماع الشاي مع القنينة،والمشبه به مفرداً مطلقا (نبيذ)،من أجل تشكيل مشهد صوري تتابعي حكائي يُوصل الشاعر بوساطته مضمونه الفكري عن حياة الحاكم العربي وطبيعة الترف الذي يعشونه بأسلوب تهكمي مثير للسخرية،فضلا عن تساوق المشاهد التصويرية الأخرى التي ترد مفردة في (هذا /ماء زمزم ⟸ "مفرد – مفرد مقيد"، الأنثى التي../مساج ⟸ "مفرد مقيد – مفرد"،هذا/ليس فسقاً هو للوالي علاج ⟸ "مفرد – مركب")،مما يجعل التشبيه في حالة تداخل وتوالد مستمر من أجل إنتاج الصورة المركبة التي يريد الشاعر منها مشهداً للوحة تفعل فعلها الدلالي والنفسي في المتلقي.

ب- مركب – مفرد مقيد: وهو نمط أخر من التشبيه يكون فيه المشبه مركباً والمشبه به مفردا مقيداً،ومن شواهده ما جاء في لافتة له بعنوان (موازنة) إذ يقول:

((الذي يسطو لدى الجوعِ
على لُقمتهِ..لِصٌ حقيرْ !
والذي يسطو على الحُكمِ،
وبيتِ المالِ،والأرضِ..
أميرْ !))(٩٢).

يقيم الشاعر موازنته بطريقة تهكمية تريد جذب انتباه المتلقي العربي للواقع الذي يعيشه،حينما يعقد مقارنة بين السيد والمسود،بطريقة مثيرة للسخرية والشفقة،وتأتي الصورة التشبيهية لتحقق هذا المضمون،فالمشبه يكون مركباً (الذي يسطو لدى الجوعِ على لُقمتهِ) بقصد توضيح الفكرة وخلق السخرية من الواقع المرير والحالة التي يعانها العربي في بلاده،والمشبه به مفرداً مقيداً (لصٌ حقير)،فقد قيّد المشبه به بالنعت زيادة في تعنيف السارق الفقير الذي لا يريد سوى العيش،وهذا النمط من البناء يسهم في إيصال المضمون الفكري للنص الشعري ويجعل من المتلقي مساهماً فعّالاً في الإمساك بضفيرة الصورة التشبيهية ومعرفته معطياتها.

٢- بنية الطرفين من حيث التعدد

في هذا النمط يجري التركيز على النظام البنائي في الصورة التشبيهية من حيث (الإفراد والتعدد) الذي يأخذه الدالان (المشبه والمشبه به)

بنية الطرفين التعددية	العدد	النسبة المئوية
١- البنية الإفرادية	٥٢	٩٤، ٥%
٢- البنية التعددية	٣	٤، ٥%
	٥٥	١٠٠%

أ- البنية الإفرادية:وهي نمط من التشبيه يكون فيه المشبه دالاً واحداً والمشبه به دالاً واحداً أيضا،فهي ((بنية تميل إلى رسم صورة بسيطة التكوين،سهلة الالتقاط،فهي تتحدد بدالين يلتقيان ليكوّنا خلقاً صورياً جديداً يمكن أن نرده بسهولة ويسر إلى صورته الواقعية قبل دخول داليه في عالم الصورة))(٩٣)،ومن شواهده ما جاء في لافتة له بعنوان (إنحناء السنبلة) إذ يقول:

((أجل..إنّني أنحني
تحتَ سيفِ العناء
ولكن صمتي هو الجلجلة
وذلّ انحنائي هو الكبرياء
لأنّي أُبالغ في الإنحناء
لكي أزرع القـــنبلة !))(٩٤).

الصورة التي يقوم الشاعر بتشكيلها تعتمد النمط الإفرادي في كلا الدالين المشبه مدلول الضمير (هو – صمتي/هو- انحنائي) والمشبه به (الجلجلة/الكبرياء)، في مشهد تصويري بسيط يستطيع المتلقي الولوج إلى المشهد الصوري وتحليل تراكيبه وبيان بلاغة اللوحة الجمالية المكونة من مراجع إفرادية جسدتها المشبهات المفردة والمشبهات بها المفردة التي جاءت كلا على حدة ومعرفة تشكلها المستمر،وبما يكفي ليراه المتلقي ويتذوقه ومجموعه الدلالي كلّ نصي لا يحتاج إلى استدلال في شد أواصر الصورة التضادية.

ب- البنية التعديدية:وهي نمط من التشبيه يتمظهر فيه المشبه والمشبه به في نمطين وهما كالآتي:

١- الأسلوب الذي يأتي في المشبه مفرداً والمشبه به متعدد الدالات:ومن شواهده ما جاء في لافتته (إذا الضحايا سُئِلت) إذ يقول:

((وقيلَ إنْ الدمَ لا يُصبح ماءً
هُزلَتْ
فالدمُ قد أصبحَ ماءَ نيلْ
والدمُ قد أصبح ماءَ زمْزمٍ
وكأسَ زنْجَبيلْ))(٩٥).

يقوم التشبيه على مشهد تصويري يجعل الشاعر فيه المشبه (الدم/الدم) بصيغة مفردة فهو يركز فيها على المشبه دون تشتيت التركيز عنه،والمشبه به (ماء نيل/ ماء زمْزم وكأس زنْجَبيل)،بصيغة مركبة فهي كما نلحظ تأخذ وضعية النسبة الإضافية حينما يتقيد كلا من المشبهات بقيد الإضافة لقصد تخصيص الماء بـ(النيل وزمزم)،وما فهما من مرجعيات تراثية ترتبط بعطاء لا ينقطع لكلا المائين،فالنيل ارتبط بالخصب ومظاهر الخلود عند المصرين القدماء،وزمزم ارتبط بمرجعية تراثية إسلامية،ونرى النسق في المشبه به الثالث انحل فخلق مفارقته حينما جعل منه كأس زنجبيل،والزنجبيل يوصف بالطيب عند العرب فهو مستطاب عندهم(٩٦)،وتجتمع هذه المشبهات بها لتدل على شيء واحد (رخص الدم العربي)،ولكن الصورة التشبيهية مفرطة بالحيوية والعطاء ومثيرة السخرية وللتهكم (وقيلَ إنْ الدمَ لا يُصبح ماءً هُزلَتْ) يخلق محاورة بين مجهول حينما يرى أن الدم لا يصبح ماء يباغته الشاعر بالفعل (هُزلت) بأن الدم قد صار في حالة من الجريان وعدم الانقطاع بل تحول مصدر لذة الحكام وراحتهم وسرورهم.

٢- الأسلوب الذي تتعدد فيه دالات المشبه والمشبه به:ومن شواهده ما جاء في لافتته (عاش.. يسقط) يقول:

((يا قدسُ معذرة ومثلي ليس يعتذر
ما لي يدٌ في ما جرى فالأمر ما أمروا
وأنا ضعيفٌ ليس لي أثرُ
عارٌ عليّ السمع والبصرُ
وأنا بسيف الحرف أنتحرُ
و أنا اللهيب .. وقادتي المطرُ
فمتى سأستعر ؟!))(٩٧).

يتجلى التشبيه حينما يجمع الشاعر بين صورتين تشبيهيتين في بيت واحد،فالصورة

وفقاً لطريقة الشاعر في نسج مشاهده التصويرية،لذا تم رصد تلك الأنماط فجاءت على نمطين في شعر الشاعر وكالآتي:

التشبيهية الأولى جاء فيها المشبه ضمير المتكلم (أنا) والمشبه به (اللهيب)،والصورة الثانية المشبه فها (قادة) والمشبه به (المطر)،وهذه الصورة لا تحقق فاعليتها إلاَّ بالرجوع إلى مرجعها بمعنى أنظمة أو عدة أنظمة للمرجع مما يجعل المرجع الذي يعطى للصورة المتخيلة ذات مدلول في ذهن المتلقي وكما تخيله الشاعر،ولكن الاختلاف ينتج من التضاد الذي يخلقه مفارقة المشبه للمشبه به في كلا الصورتين،فالمتلقي هو الذي يجعله يرتد إلى تجربته الشخصية مما يعطيها فاعليتها الصورية،حينما التضاد بين المشبهات (أنا/ قادتي) التي تتضمن ثنائيات ضدية تتجلى في (المفرد/الجمع،الأدنى/الأعلى)،والمشبهات بها (اللهيب/المطر) وما تتضمن من ثنائيات ضدية تتجلى في (مادة غازية/مادة كثيفة، حار/ بارد، حارقة/مطفئة للحرائق)،مما يجعل فاعلية الخلق الصوري في تجدد مستمر ينتج عنها في جميع الأحوال مفارقة تقوم على وجه شبه غير حقيقي ادعائي يثير الشاعر بوساطته السخرية.

٣- بنية الطرفين من حيث الحس والعقل

تتداخل المدركَات التي تقوم مجسات الجسم البشري بتوظيفها في معرفة المدركِات بين الحسيات والعقليات فـ((الصورة التشبيهية تعامل مع الواقع المحسوس بأبعاده،ومع الجوانب التجريدية الفكرية،ومع أعماق الإحساس النفسي الداخلي،وهي تتوزع بحسب المواقف الانفعالية،وليست هناك نقطة محورية ثابتة للمحسوس أو المجرّد النفسي بل يُملي اتخاذ هذا منطلقاً السياقُ وتجربةُ الفنان المعبَّر عنها))(٩٨)،والحسيات بدورها موزعة على مراكز متعددة من البدن البشري،يقوم كلّ عضو بدور يتناسب مع درجة وجوده؛لأن النفس تملك قوى متفاوتة الإدراك إذ ((أن النفس جوهر واحد وحقيقة واحدة،لكنها ذات مراتب؛حيث تدرك المحسوسات بمرتبة والمتخيّلات بأخرى والمعقولات بثالثة أخرى))(٩٩)،مما يجعل التفاوت بين المدركين متفاوتاً بتفاوت الأشخاص وقابليتهم،ووظيفة المجسات تختلف عن وظيفة العقل،فوظيفة العقل تنحصر في ((إدراك ما هو موجود وتمييزه عمّا سواه،إذن مدركاته قد تكون مفادها البسيطة أو هل المركبة))(١٠٠)،ومن أجل ذلك يتبين ((أن إدراك الكليات لا يتيسرّ لكلّ أحد،لذلك نجد الأكثر يستعين بالمثال الحسي لأدراك المعنى الكلي))(١٠١)،وقد تجلى هذا التداخل بين الجزئيات التي تُنسج أطراف الصورة والكليات التي تُعطي الصورة تشكّلاته الأخيرة وفقاً لتمظهرات رُصدت وكالآتي:

نوع العلاقة	العدد	النسبة المئوية
١- حسي – حسي	٤٢	٧٦، ٣%
٢- عقلي – حسي	٧	١٢، ٧%
٣- حسي – عقلي	٣	٥، ٤%
٤- عقلي - عقلي	٣	٥، ٤%
	٥٥	١٠٠%

١- حسي – حسي:((وهو ما يدرك بإحدى الحواس الخمس الظاهرة))(١٠٢)،من أجل ذلك تمثل الصورة الحسية المهيمن الرئيس على شعر الشاعر،لأن التشبيه بالحسيات له تأثيره بالمتلقي،فالإنسان يتأثر بالحسيات أكثر من العقليات (المعنويات)،وهو أمر جعلها تتصدر التقسيمات الأخرى التي سيأتي ذكرها في الدراسة فـ((المحسوسات والحسيات في ذاتها أدوات مثيرة للأعصاب بغير شك،والشاعر - كالرسام - يستخدم هذه الأدوات،لكنها لا تؤدي وظيفتها على الوجه الصحيح إلاَّ بتوجيه من الشاعر وهذا التوجيه مصدره الفكرة أولاً وأخرا))(١٠٣)،ومن تشكّلات الصورة ذات الطرفين الحسيين ما جاء في لافتة له بعنوان (القبض على مجنون ميت) إذ يقول:

((إبتلع صوتكَ وادخُل
قبل أن يفطن جاري
آه من فِطْنَةِ جاري
إنّه كلبٌ حضاري))(١٠٤).

يوظف الشاعر المشهد التصويري لعرض علاقة تفاعلية،تقوم على التشبيه يشكل طرفها المشبه مدلول الضمير (الهاء) العائد على (الجار) في (أنه) والمشبه به (كلب حضاري)، فالشاعر يجعل من المشهد البصري الفاعل الأكبر في نسج ملامح صورته السخرية بوساطة تشبيه يراد من التضاد أن يدخل لإحداث تأثيره على المتلقي

بوساطة سيطرة الحسيات على المشهد الصوري والمدركات بحاسة البصر وما توفره هذه الحاسة من إحاطة دقيقة بتفاصيل الصورة التشبيهية من أجل وجه الشبه التأويلي الذي يسعى الشاعر إلى إيصاله للمتلقي.

٢- حسي – عقلي:إن يشبه الشاعر الحسيات بالعقليات من الأشياء اللطيفة،فالعقل يخلق تشبيهات رائعة مع الحسيات،مما يعطي هذه الصورة أهمية عند البلاغيين في أنها ((تتم بتفاعلات داخلية تتجلى صورتها الأخيرة في بنية السطح،وهو ما يعني أن إدراكها يحتاج إلى حركة باطنية موازية))(١٠٥)،ومن شواهده ما جاء في لافتته (إنحناء السنبلة) إذ يقول:

((أجل..إنّني أَنحني
تحت سيف العناء
ولكن صمتي هو الجلجلة
وذلّ انحنائي هو الكبرياء
لأني أَبالغ في الانحناء
لكي أزرع القُنبلة !))(١٠٦).

يعبر الشاعر عن معاناة روحية تعكسها صورته التشبيهية بوساطة الإدراك الجزئي إلى التعلق بالتصور الكلي المرتبط بذات الشاعر،فقد جعل من الطرف الأول المشبه (الانحناء) محسوساً والمشبه به (الكبرياء) معقولاً،في مشهد تصويري يريد منه الشاعر إحداث تأثير على المتلقي مما يجعل من الصورة التشبيهية أكبر فاعل في هذا الصدد،لأن ((النص مكان يحدث فيه شيء ما:يتمّ فيه إنتاج معنى وقيمة))(١٠٧)،مما يجعل الصورة تأخذ مساراً تهكمياً يجعل من التضاد أساساً في نسج ملامحهما لإنتاج فعل تصوري متداخل يعتمد التبادل بين المحسوسات والمعقولات لإنجاز غايته ومضمونه الفكري.

٣- عقلي – حسي:وهو كما يعرفه البلاغيون ((إخراج ما لا تقع عليه الحاسة إلى ما تقع عليه الحاسة،وذلك أن يكون المشبه عقلياً والمشبه به حسياً))(١٠٨)،وهذا النوع من الاحتمالات في الصورة التشبيهية يحتاج مراتب من الإدراك حتى يخرجها الشاعر بطريقة تشدّ المتلقي وتقرب المعنى إلى الحس،لأن ((الفكر المجرد يحرك جميع حلقات السلسة نحو الإدراك الحسي إذ يصل إلى مستوى الصور المتخيلة والمستثارة اعتماداً على مركز نشط مهيمن يتصل عادة بالمعامل البصري،من هنا فإن كلّ تعبير مجرد ينبثق من مثيرات لغوية يمكن أن يقترب من التجربة الحسية باستثارة عدد لا نهاية له من شذرات البيانات الحسية،وبهذا فإن التفكير الذي كان يتغذى من تلك البيانات الحسية يعود بدوره للتأثير على التجارب الحسية الجديدة بمنحها وحدة شاملة تجعلها ذات دلالة))(١٠٩)،ومن شواهده ما جاء في لافتته بعنوان (أعرف الحُبَّ ولكن) إذ يقول:

((فإذا نَبْضُك إطلاقُ رَصاصٍ
وأغانيك عويلٌ
وأحاسيسك قتْلى
وأمانيك أُسارى !
وإذا أنت بقايا
من رمادٍ وشظايا))(١١٠).

يجعل الشاعر في هذا الخلق التصوير القائم على التشبيه المتداخل فاعلاً في نسج صورته المتشكّله من المشبه (الأماني) وهي من المعقولات والمشبه به (أسارى) وهي من المحسوسات،في مفارقة تصويرها هدفها نقل غير المحسوس إلى الجانب المحسوس لشدّ المتلقي باتجاه الصورة التشبيهية أوّلاً وتحقيق الوظيفة من إنجاز الصورة التشبيهية ثانياً،مما يجعل من المتلقي المؤول في الكشف عن وجه الشبه الإدعائي الذي يبلور الصورة التشبيهية لتعكس فاعليتها في نقل عالم ذات الشاعر إلى المتلقي،كاشفة بذلك عن كمٍ هائلٍ من التحولات غير المحددة التي تختلف طبقاً للقراءات المختلفة باختلاف ثقافة المتلقي إذ ((يستعين كلّ منهم بعزلته الجسدية والروحية على استدراج القصيدة إليه،واستيعاب تفاصيلها.ولكلّ منهم آلياته الخاصة في القراءة أو التلقي،وله ذخيرته من الخبرة والمعرفة التي يستنهضها بطريقة شخصية)) (١١١)،مما يجعل من المجال القرائي مفتوحاً وكأن النص نصاً متحولاً يخاطب جميع الشعوب على مختلف توجهاتها.

٤- عقلي – عقلي:عرفهما البلاغيون بأنهما ((ما يدركان بالعقل))(١١٢)،وهذا النوع من التشبيه ما كان فيه الطرفان عقليين،إذ يلجأ المبدع في بعض صوره إلى العقل،غير أن هناك من يقلل من أهمية هذا النوع من التشبيه لأسباب بعضها ((إن العقل مستفاد من الحس))(١١٣)،وتكلم الفخر الرازي (ت:٦٠٦هـ) عن هذا الموضوع قائلا:((إنه غير جائز لأن العلوم العقلية مستفادة من الحواس ومنتهية إليها،ولذلك قيل:(من فقد حسا فقد علما)،وإذا كان المحسوس أصلاً للمعقول فتشبيهه

به يكون جعلاً للفرع أصلاً وللأصل فرعاً وهو غير جائز))(١١٤)،فضلا عن إن غاية التشبيه الرئيسة الإيضاح،وهذا لا يحققه التشبيه المعنوي بل قد يزيد الأمر غموضاً،غير أننا لا نريد بذلك التقليل من شأن هذا النمط؛لأن التشبيه العقلي له دوره المؤثر والمثمر في السياقين (داخل نصي/خارج نصي)،مما يجعل منه نمطاً من التشبيه يحتاج إلى إمعان في الفكر بغية الوقوف على مفاصل الصورة التشبيهية،ومن شواهده ما جاء في لافتة له بعنوان (التكفير والثورة) إذ يقول:

((كفرتُ بالفصحى التي
تحبلُ وهـــي عاقرْ
.....
لعنتُ كـــلَّ شاعرْ
يستلهم الدمعة خمراً
والأسـى صبابَةً
والموت قُشْعريرةْ))(١١٥).

يرسم الشاعر الصورة التشبيهية بالاعتماد على الطرفين العقليين،فقد شبه (الموت) بـ(القشعريرة)،وكلاهما مدركان بالعقل مما يجعل الإمساك بهذا النمط يحتاج إلى تأمل وتأويل؛لأن

نوع العلاقة	العدد	النسبة المئوية
علاقة الاختلاف	٢٧	%٤٩
علاقة التوافق	١٧	%٩،٣٠
علاقة التضاد	١١	%٢٠
	٥٥	%١٠٠

١- علاقة الاختلاف:وهي علاقة ((تجمع دالين مختلفين في النوع أو الجنس أو الكيف))(١١٨) ،ومن شواهدها ما جاء في لافتته بعنوان (النبات) إذ يقول:

((ودماؤنا..تجري دراهِمَ
فوقَ أفخـاذِ الغواني
وذواتُنا ســـجّادةٌ
لنـعالِ أبناء الذواتْ))(١١٩).

ينتج الشاعر فعله الصوري بالاعتماد على الصورة التشبيهية،إذ يشبه (الدماء) بـ(بالدراهم) و (الذوات) بـ(السجاد)،والاختلاف هو المتسيد في هذا النمط من التشبيه للمفارقة القائمة بين المشبهات والمشبهات بها،وهو أمر يجعل التفاوت عند المتلقين أساسياً في معرفة الصورة وصيرورتها ووظائفها،فهي صورة تخلق فاعليتها وعلاقتها من مبدأ الاختلاف القائم بين المشبهات والمشبهات بها،فالمشبهات تنتمي إلى عالم الإحياء،والمشبهات بها تنتمي إلى عالم الجمادات، وهذا التفاوت في طبيعة الاستقطاب للمنابع المكونة للصور التشبيهية يجعل مسألة إقامة تشبيه التضاد ممكنة،فهو يثير السخرية بما يوظفه من مشهد تصويري وفقاً لنظامه البنائي.

٢- علاقة التوافق:وهي علاقة ((تجمع بين دالين متفقين في النوع أو الجنس أو الكيف وغيرها))(١٢٠)،ومن شواهدها ما جاء في لافتته بعنوان (فقاقيع) إذ يقول:

((و "الشاي المقطر"
وهو مشروبٌ لدى الأشراف معروفٌ
ومُنكر
يجعل الديك حماراً
وبياض العين أحمرْ !))(١٢١).

نرى أن التشبيه في هذا المقطع يقوم على علاقة التوافق فالمشبه (الديك) والمشبه به (حمار)،ينتميان إلى جنس الحيوانية وهو ما يجعل ((الشعر الذي يترك العقل جانباً ويترك بحثه الدقيق وحوافز الشعور الخلقي يكون أقل إثارةً وأقل تنوعاً،وأقل إنسانيةً،وأقل انعكاساً بأكمله وفي ذروة خياله،وصور هذا الشعر ستكون متكلفة نابعة من تربة ذات سماد صناعي من الإحساس،إنها غزيرة النتاج ولكنها قصيرة العمر وغريبة الأطوار،وإن افتقرت القصيدة إلى ضبط التفكير الشعري الذي هو فيض من الجانب العقلي لطبيعتنا))(١١٦)،مما يجعل بالنتيجة فاعلة التشبيه تتحقق بالتساوق مع الاستعارة في (تحبل وهي عاقر)،لتنخلق المفارقة على أوجهها في المشهد التصويري المركب مما يجعل ((التأثير الذي يحدثه التشبيه بحكم بنيته يتجه إلى التصوير عن طريق الذهن،بينما تتجه الاستعارة إلى التأثير في الحساسية عن طريق الخيال))(١١٧).

٤- بنية الطرفين من حيث العلاقات القائمة فيها

تعدد العلاقات التي تنظم عمل طرفي التشبيه بحسب الارتباط بينهما،ويمكن رصد تلك العلاقات التي تقوم على معرفة خاصة بالسياق (داخل/نصي) وكالآتي:

التماثل بارزاً في النص الشعري بأسلوب مثير للسخرية،فهذه العلاقة وظفت أصلاً من أجل إثارة قضايا عقلية تجعل المتلقي يبحث في علاقة التوافق بين طرفي الصورة التشبيهية،مما يجعل هذه العلاقة ((في الأصل علاقة منطقية بحته وأساسية في التفكير البشريِّ،تقوم على استقراء أوجه الشبه بين معنيين،وهي موجودة أصلا خارج اللغة،وتنبع أساساً من عملية عقلية،هي عملية تداعي المعاني،أيّ تواردها على العقل واحدا بعد الآخر لوجود علاقة بينها))(١٢٢)،وهذا التداعي يأتي من الأسئلة التي يثيرها طرفا الصورة،لأن الحيوانية هي السمة التي تجمع الطرفين مما يجعلهما يرجعان إلى حقل دلالي واحد (الحيوانية)،ولكن الشاعر يرمي إلى إحداث تأثير دلالي يرتبط أصلاً بالمتلقي حينما يرى مستوى التحول ينطلق من الحيوانية ليعود إليها،فهو تحول عند الأشراف ولكنه تحول في الدرجة الحيوانية ذاتها حينما ارتفع مقدرها،فالحيوان حسبما هو معروف يُذكر في مقام الذم لارتباطه حينما يضرب به المثل القرآني في حمل الإسفار(١٢٣)،بخلاف (الديك) الذي ارتبط ترثياً بمقام العبادة والتسبيح والبركة(١٢٤).

٣- علاقة التضاد:وهي نمط من العلاقات التي يُجمع فيها بين دالين متضادين(١٢٥)،ومن شواهدها ما جاء في إحدى لافتاته وهي (بيت وعشرون راية) إذ يقول:

((أُسرتنا فريدة القيمْ
وجودُها:عَدَمْ
جُحورُها:قِمَمْ
لاءاتُها:نَعَمْ))(١٢٦).

يقوم الشاعر بإحداث تأثير مباشر بتوظيف تشبيه التضاد في النص،فالشاعر يجمع بين أضداد ،يمكن رؤيتها في تقابلات المشبهات (وجودُها،جُحورُها،لاءاتُها) مع المشبهات بها (عَدَمْ، قِمَمْ،نَعَمْ)،وهي كما نلحظ فيها بروز عنصر التضاد إذ تسير في طريق اللا تلاقي مما يجعل من التضاد فاعلية بحسب الدكتور كمال أبو ديب إذ يقول:((لفاعلية التضاد في الشعر أبعاد مثيرة تستحق أن تُسْتَكنَه... والتي تحول الصور عبرها إلى عالم فريد من الكثافة والغموض ومن الضوء والكشف في آن واحد))(١٢٧)،فالكثافة التي يخلقها التضاد والصور التشبيهية تتجلى بوساطة التوازي والتشبيهات البليغة التي تثير وتستثير الانفعالات والاستجابات والدلالات التي تهز المتلقي وبالنتيجة يتحقق في الصورة فاعلية تشبيه التضاد.

نتائج الدراسة

توصلت الدراسة إلى جملة من النتائج يمكن أدرجها بنقاط وكالآتي:

١- تشبيه التضاد هو نمط من أنماط التشبيه لم يجرِ التركيز عليه عند البلاغيين لأسباب عديدة؛ولعلّ في مقدّمتها عدم مجيء هذا النمط بكثرة عند الشعراء؛لأسباب تتعلق بمقام وروده عند المبدعين؛لأنه ينحصر في الموضوعات التي تتعلق بـ(التهكم والسخرية والتظرف والتمليح) ،وهي قليلة الحضور ضمن المواضيع المشهورة والمتداولة عند الشعراء والمتمثلة في:(المديح والرثاء والفخر والهجاء)،فضلاً عن أنه لم يجرِ التركيز عليها من قبل واضعي مقنني البلاغة الأوائل؛وربما يعود ذلك إلى تحاشي هذا النمط من الأغراض في الاستشهادات التي ضبطت بها قوانين البلاغة.

٢- إن بنية تشبيه التضاد توفر فاعلية للتأويل مما يجعله يتمتع بتعدّد حقول تأويلاتها المستكشَفة ،والتي ليس لآفاقها حدود.

٣- إن تشبيه التضاد يعدُّ تطويراً للمفاهيم البلاغية المتداولة في البلاغة العربية مما يفضي بالنتيجة إلى البحث الدقيق عن المناطق المعتمة في البلاغة العربية وتثويرها،وهذا نتيجة فعلية لتجاوز البلاغة المعيارية والدخول إلى عالم النص الأدبي،وهذا يؤدي بالنتيجة إلى أمرين:تطوير بلاغة السكاكي والنهوض بها،والثاني:يقوي الوثب بها إلى أبعد التصوّرات العقلية والجمالية والدلالية التي لا حدود لها.

٤- تنوع الصيغ التي يتم بوساطتها إنتاج تشبيه التضاد فهو يتمظهر بتجليات عدة وهو أمر يؤكد ثراءه الدلالي وعمقه العاطفي.

٥- يحقق تشبيه التضاد فاعليته في تحقيق وظائف لغوية لها علاقة بمقام التواصل والقصدية من إنتاج الخطاب الشعري،رصدت الدراسة ابرز تشكّلاتها البنائية وكشفت عن الدور المهم الذي تؤديه تلك التشكّلات على صعدي المكونين (دلالي/نفسي)،حينما رصدت دور الأنساق وانحلالها داخل نطاق الصور المركبة والجزئية ومنها تشبيه التضاد.

٦- تمثل الوظيفة التعبيرية (الانفعالية) أحد الوظائف التي وقف عندها الشاعر في مقاربة

لتحقيق مضمون يعبر عن مكونه النفسي،وهو أمر يجعل من تشبيه التضاد فاعلاً رئيساً في إنتاج تلك الوظيفة وبتقنيات عالية.

٧- الوظيفة الإفهامية (التأثيرية) أحد الوظائف والغايات الرئيسة التي يسعى المبدع إلى تتويجها في شعره،بتمظهرات عديدة في مقدّمتها (المفاجأة)،التي تمثل عنصراً ضاغطاً على المتلقي من خلال صدمه،عبر إثارة تشبيهات تقوم على أطراف غير متوقعة،مما يجعل من الإيحائية فاعلاً مهماً في تثوير إمكانيات تشبيه التضاد وخلق المفاجأة عند المتلقي.

٨- التشبُّع أحد تمظهرات الوظيفة الإفهامية (التأثيرية)،يتحقق فيها تشبيه التضاد عند الشاعر وهو ذو مردودية في خلق التأثير عند المتلقي؛لأن التشبُّع بالفكرة يؤدي إلى إثارة انتباه المتلقي الذي بدوره يأخذ موقفاً من القضية المثارة،وهذا ما يجعل التأثير في المتلقي مستمراً بفعل خاصية التشبُّع.

٩- الإقناع أحد تمظهرات الوظيفة الإفهامية (التأثيرية) التي تعمل على إثارة قضيه منطقية ذات شحنة حِجاجية تنطلق من المقارنة التي يخلقها الشاعر في نصه الشعري.

١٠- الإمتاع أحد تمظهرات الوظيفة الإفهامية (التأثيرية)،إذ يحقق بوساطته الشاعر متعة عند المتلقي مصدرها الارتياح العاطفي الذي يحصل عليه المتلقي بعد طول شدّ وتوتر داخل النص الشعري.

١١- الإثارة تمظهر آخر من الوظيفة الإفهامية (التأثيرية)،تعمل على تحقيق جانباً مهماً في الخطاب الشعري،إذ يثير المشاعر الإنسانية من أجل خلق حالة من التفاعل الخلاق بين: (المبدع – النص – المتلقي).

١٢- الوظيفة المرجعية (المعرفية/الإيحائية) وهي نمط من الوظائف تعتمد في وجودها داخل الخطاب الإبداعي على السياق،وتركّز عليه من أجل كشف المضمون الفكري للنص الشعري في حالة من التضاد بين ثنائيات (الداخل/الخارج).

١٣- إن الكشف عن الخصائص البلاغية له دور حيوي في معرفة تشكّلات الصورة التشبيهية أوّلاً،والكشف عن فاعلية تشبيه التضاد ثانياً.

١٤- إن بنية الطرفين من حيث (الإفراد والتركيب) تتشكل في تمظهرات عديدة،حاولت الدراسة أن تبين دور المفرد المطلق فيها،والمفرد المقيد ودور القيد في خالق فاعلية مضاعفة تعمل على مضاعفة دور تشبيه التضاد ودور المركبات فيها .

١٥- إن بنية الطرفين من حيث (التعدد)،كشفت عن انتظام تشبيه التضاد بطرقتين بصيغة (إفرادية وتركيبية)،كُشف بوساطتها عن النظام البنائي للصورة التشبيهية وتحديداً منطقة الطرفين (المشبه والمشبه به).

١٦- إن بنية الطرفين من حيث (الحس والعقل) أثبت هيمنة المحسوسات على المعقولات بحكم ((أن الحواس تتعرض لكميات هائلة من المعلومات))(١٢٨)،وهذه البنية ساهمت في الإفصاح عن ملتقطات الشاعر وطريقة نسجها وفقاً لتشكّلاته في تشبيه التضاد.

١٧- إن بنية الطرفين من حيث العلاقات القائمة فيها تتعدد،فهي تتمظهر في ثلاث علاقات (الاختلاف،التوافق،التضاد)،لتنظم عمل طرفي التشبيه بحسب طبيعة الارتباط بينهما.

الهوامش

(١) بعد قراءة كتب البلاغة القديمة والحديثة،لم أجد أحداً بحث ظاهرة (تشبيه التضاد) في أيّ كتاب من كتب البلاغة العربية سواء ثلاث إشارات وردت بتعريف موجز له عند عدد من الأساتذة دون تقعيد المصطلح أو التطبيق عليه،سيجري الاشاره لهم عند تعريفه،لذا يمكن القول:إن هذه الدراسة تعدُّ رائدة في ضبط وتقعيد مفهوم (تشبيه التضاد)،واثبات فاعليته عبر الكشف عن التكوينات التركيبية والدلالية فيه.

(٢) الأسلوبية (الرؤية والتطبيق):١٤٥ .

(٣) أسلوبية البيان (من أفق القواعد المعيارية إلى آفاق النص الإبداعي):٦٩-٧٠ .

(٤) دلالة الشكل (دراسة في الاستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفنّ):٦٠ .

(٥) ينظر:المنهاج الواضح في البلاغة:٣١،في البلاغة العربية (علم البيان):٦٤،أساليب البيان في القرآن:٣١٨ ،وقد ورد مصطلح (التشبيه المتضاد) عند الدكتور محمود البستاني ويعني به:النظر إلى طرفي قضية التشبيه من خلال التضاد القائم بين الطرفين.وهو مفهوم يقوم على ترابط الطرفين وفقاً لفاعلية التقابل بين الطرفين مما يجعل المفهوم بعيداً عن المفهوم المقعد؛لأنه ينظر للتفاوت بين الطرفين بوساطة وجه الشبه الإدعائي الذي يخلق التضاد بوساطته بين الطرفين.ينظر:القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي:١٧٨،البلاغة الحديثه في ضوء المنهج الإسلامي:٩٦ .

(٦) ينظر عن حياة أحمد مطر:عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر:٥٤-٦٨، شعرية السرد في شعر أحمد مطر (دراسة سيميائية في ديوان لافتات):٩-١٨ .

(٧) التحليل السيمّائيّ للخطاب الشعريّ (تحليل بالإجراء المستوياتيّ لقصيدة شناشيل ابنة الحلبيّ):١١ .
(٨) أسس السيميائيّة:٥٣ .
(٩) تقنيات المنهج الأسلوبي في سورة يوسف (دراسة تحليلية في التركيب والدلالة):١٥ .
(١٠) يعتمد على الوظائف التي قعدها "رومان جاكبسون" "Roman Jakobson"،للاستزادة ينظر:قضايا الشعرية:٢٧-٣١.
(1١) لافتات:٤٧/١ .
(١٢) المصدر نفسه:٤٧/٢ .
(١٣) تُعرف (المفارقة) بأنها ((نوع من التضاد بين المعنى المباشر للمنطوق والمعنى غير المباشر))،المفارقة القرآنية (دراسة في البنية والدلالة):١٥ .
(١٤) دلائل الإعجاز:١٢٦ .
(١٥) لافتات:١١٩/٢،وينظر شواهد أخرى:٧/١-٨، ٨٩/٤٦،٢، ١٢١، ٧/٤،٢٣٤/ ٤٠٨.
(١٦) تُعرّف (المفارقة اللفظية) بأنها ((شكل من أشكال القول،يساق فيه معنى ما،في حين يقصد منه معنىً آخر،يخالف غالباً المعنى السطحي الظاهر))،المفارقة القرآنية (دراسة في البنية والدلالة):٥٤ .
(١٧) لافتات:١١٩/٢ .
(١٨) تُعرف (المفارقة النغمية) بأنها ((أداء المنطوق- على الكلية - بنغمة تهكمية،يعوّل عليها في إظهار التعارض أو التضاد؛بين ظاهر المنطوق وباطنه،بين سطحه وعمقه،بحث تقتلع هذه النغمة التهكمية،محتوى ذلك الظاهر لمصلحة الباطن المضاد))،المفارقة القرآنية (دراسة في البنية والدلالة):٤٢ .
(١٩) لافتات:١١٩/٢ .
(٢٠) المصدر نفسه:١١٩/٢
(٢١) المصدر نفسه:٤٠٧/٧ وينظر شواهد أخرى:٨٤/٢.
(٢٢) دراسات نقدية في النحو العربي:١٦٦ .
(٢٣) لافتات:١٤/١ .
(24) الاستعارات التي نحيا بها:١٦٠ .
(٢٥) ينظر:النحو الوافي:٥٠٣/١ .
(٢٦) لافتات٨١/٢ .
(٢٧) ينظر:معاني الأبنية في العربية:٧٤ .
(٢٨) المصدر نفسه:١٦٠ .
(٢٩) النحو الوافي:٥٠٣/١ .
(٣٠) اللون في الشعر العربي قبل الإسلام (قراءة ميثولوجية):٥٧-٥٨ .
(٣١) لافتات:٤٠/١ .
(٣٢) (التقابل الزمني):هو نمط من التقابلات التي تعتمد في نمذجتها على الوعاء الزمني.ينظر:بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي):٢٨٢،التقابل والتماثل في القرآن الكريم:٢٨٦، الأشكال البديعية في خطاب الإمام جعفر بن مُحمَّد الصادق (ع) في كتاب "الأصول من الكافي" للكليني:٤٩ .
(٣٣) التقابل في الحديث النبوي (دراسة بلاغية في كتاب اللؤلؤ والمرجان فيما اتفق عليه الشيخان لواضعه مُحمَّد فؤاد عبد الباقي):٥٠ .
(٣٤) لافتات:١٠٢/٢،وينظر شواهد أخرى:٣٩٩/٦.
(٣٥) عُرف (الجناس المقلوب) بأنه ((ما تساوت حروف ركنيه عدداً،وتخالفت ترتيباً))،أنوار الربيع في أنواع البديع:١٩٥/١-١٩٦.
(٣٦) تذكر (عفاف موفو) المسوغ لدخول هذا النوع في محور التماثل بقولها:((لا علاقة تبرّر الجمع بين الكلمات في مستوى الدلالة التصريحية ولكن التجانس بينهما يوحي بالعلاقة الدلالية التي تربط بينها.وتقوم هذه العلاقة على الإضافة المعنوية التي يحملها السياق))،الدلالة الإيحائية في الشعر العربي الحديث:٢١٠.
(٣٧) لافتات٧٤/٢ .
(٣٨) ينظر:البلاغة والتطبيق:٢٩٢ .
(٣٩) لافتات:٤٩/١ .
(٤٠) في بناء الجملة العربية:٣٧٥ .
(٤١) لافتات:١٧/١ .
(٤٢) الثنائيات الضدية (دراسات في الشعر العربي القديم):٦-٧ .
(٤٣) الأسلوبية (مولينيه):٢٥ .
(٤٤) يرى "هورست ايزنبرج" أن المقصدية أحد المضامين الأساسية التي يروم الكشف عنها،فالنص هدفه تحقيق مقاصد الإبلاغ والتأثير بالدرجة الأساس.ينظر:إسهامات أساسية في العلاقة بين النص والنحو والدلالة:١٢،وينظر:الأسلوبية(بيير جيرو):١٤٦ .
(٤٥) الأسلوبية (الرؤية والتطبيق):١٢٥ .
(٤٦)عندما نتواصل نغير (مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحِجاج):١٧ .
(٤٧) قضايا الشعرية:٢٨،وينظر:الأسلوبية (مولينيه):١٥،الأسلوبية والأسلوب:١٢١-١٢٢ .
(٤٨) ينظر:التواصل اللساني والشعرية (مقاربة تحليلة لنظرية رومان جاكبسون):٣٨،وينظر:الأسلوبية (الرؤية والتطبيق):٢٥٦ .
(٤٩) لافتات:٣٠/١ .
(٥٠) النداء في اللغة والقرآن:١٦٠ .
(٥١) ينظر:التنغيم اللغوي في القرآن الكريم:١٥٧ .
(٥٢) لافتات:٤٠٨/٧ .
(٥٣) أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية تأسيس "نحو النص":٧٧١/٢،وينظر:علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق (دراسة تطبيقية على السور المكية):٢٠/٢ .
(٥٤) قضايا الشعرية:٢٩،وينظر:الأسلوبية والأسلوب:١٢٢ .
(٥٥) الأسلوبية (الرؤية والتطبيق):٢٥٧ .
(٥٦) التواصل اللساني والشعرية (مقاربة تحليلة لنظرية رومان جاكبسون):٤٠ .
(٥٧) الأسلوبية والأسلوب:٦٥ .
(٥٨) المصدر نفسه:٦٨ .
(٥٩) التواصل اللساني والشعرية (مقاربة تحليلة لنظرية رومان جاكبسون):٤٠ .
(٦٠) لافتات:١٤٠/٢ .
(٦١) المتوقع واللامتوقع (دراسة في جمالية التلقي):٧٢ .

(٦٢) اللغة العليا (النظرية الشعرية):١٤٥ .
(٦٣) الأسلوبية والنقد الأدبي (منتخبات من تعريف الأسلوب وعلم الأسلوب):٣٨ .
(٦٤) الأسلوبية والأسلوب:٦٨ .
(٦٥) لافتات:٢/ ٨٩ .
(٦٦) التواصل اللساني والشعرية (مقاربة تحليلة لنظرية رومان جاكبسون):٤١ .
(٦٧) الأسلوبية (مولينيه):١٣ .
(٦٨) النحو الوافي:٦٠٤/٣ .
(٦٩) الأسلوبية والأسلوب:٦٤ .
(٧٠) لافتات:١١٩/٢ .
(٧١) الحِجَاج بين النظرية والأسلوب عن كتاب "نحو المعنى والمبنى":١٤ .
(٧٢) عندما نتواصل نغير (مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج):١٠١ .
(٧٣) الأسلوبية والأسلوب:٦٥ .
(٧٤) لافتات:٢٣٤/٤ .
(٧٥) الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات (قراءة في الأنموذج العراقي):١٢٠ .
(٧٦) الأسلوبية والأسلوب :٦٥ .
(٧٧) لافتات:١٠٤/٢ .
(٧٨) التواصل اللساني والشعرية (مقاربة تحليلة لنظرية رومان جاكبسون):٤٥ .
(٧٩) الأسلوبية والأسلوب:١٢٢ .
(٨٠) لافتات:١٢/١-١٣ .
(٨١) عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر:٢٠٩ .
(٨٢) شعرية المغايرة (دراسة لنمطي الاستبدال الاستعاري في شعر السياب):١٣٣ .
http://thiqaruni.org/arabic/98.pdf
(٨٣) لافتات:٤٤٧/٧ .
(٨٤) (قصيدة الومضة):جعل القصيدة عبارة عن بيت يشحن بكلّ ما لدى الشاعر من طاقة إيحائية،حتّى يضمن سرعة وصوله للناس،فضلاً ن حضوره الدائم في أذهانهم.ينظر:شعرية السرد في شعر أحمد مطر (دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات):٢١٥ .
(٨٥) الأسلوب والأسلوبية:٦٢ .
http://thiqaruni.org/arabic/96.pdf

(٨٦) التقيد يكون بالإضافة،أو الوصف،أو المفعول،أو الحال،أو الظرف،أو بغير ذلك ويشترط في القيد:أن يكون له تأثير في وجه الشبه.ينظر:الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع):٢٤٤/٢.
http://thiqaruni.org/arabic/90.pdf

(٨٧) لافتات:٢٦٥/٤،وينظر شواهد أخرى:٨٩/٢، ١٣٥،١٢١، ٢٥٧/٤، ٢٦٥.
(٨٨) المصدر نفسه:٤٠٨/٧،وينظر شواهد أخرى:٧/١-٨، ٣٠، ١٩/٢، ٢٥٧/٤.
(٨٩) المصدر نفسه:١١٩/٢،وينظر شواهد أخرى:٨٩/٢، ٢٥٧/٤.
(٩٠) يُعرف (التشبيه المركب):هو ما أحد طرفاه كثرتان مجتمعتان،ينظر:الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع):٢٤٥/٢ .
(٩١) لافتات:١٢١/٢،وينظر شواهد أخرى:١١٩/٢، ١٢١.
(٩٢) لافتات:١١٩/٢،وينظر شواهد أخرى:١٠٤/٢.
(٩٣) التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص:٦٢ .
(٩٤) لافتات:٤٦/١،وينظر شواهد أخرى:٧/١-٨، ١٢-١٣، ٤٧، ٨٤/٢، ٨٩، ١١٩، ١٢١، ٢٣٤/٤، ٤٠٧/٧، ٤٠٨.
(٩٥) المصدر نفسه:٨١/٢ .
(٩٦) ينظر:لسان العرب مادة (زنجل) :٣١٣/١١، والزنجبيل:مما ينبت في بلاد العرب بأرض عمان،وهو عروق تسري في الأرض،يؤكل رطباً كما يؤكل البقل،وذهب بعض القوم إلى أن الخمر يسمى زنجبيلاً.ينظر:المصدر نفسه:٣١٢/١١.
(٩٧) لافتات:٣٠/١ .
(٩٨) جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي):٧٢ .
(٩٩) بحوث في علم النفس الفلسفي:٦٦ .
(١٠٠) المصدر نفسه:١٤٧ .
(١٠١) المصدر نفسه:٦٨ .
(١٠٢) البلاغة فنونها وأفنانها (البيان والبديع):٢٢ .
(١٠٣) الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية):١٦٠ .
(١٠٤) لافتات:١٣٥/٢،وينظر:شواهد أخرى:٤٦/١، ٨٩/٤٨،٢، ١١٩، ٤، ٢٥٧،٧/١٢١، ٤٠٨/٢٣٤، ٤٤٧.
(١٠٥) البلاغة العربية (قراءة أخرى):١٤٣ .
(١٠٦) لافتات:٤٦/١، وينظر:شواهد أخرى:٧/١-٨، ١١، ٤٧، ١٤٠/٢.
(١٠٧) الأسلوبية (مولينيه):٢١٤ .
(١٠٨) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها:٢٠٦/٢ .
(١٠٩) أساليب الشعرية المعاصرة :١٢١- ١٢٢ .
(١١٠) لافتات:٢٥٧/٤،وينظر:شواهد أخرى:١٤/١، ٣٨٧/٦. http://thiqaruni.org/arabic/91.pdf
(١١١) الشعر والتلقي (دراسات نقدية):٦٤ .
(١١٢) البلاغة فنونها وأفنانها (البيان والبديع):٢٦ .
(١١٣) معجم المصطلحات البلاغية وتطورها:١٧٣/٢ .
(١١٤) نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز:٥٩.
(١١٥) لافتات:٧٤/٢،وينظر:شواهد أخرى:٤٦/١.
(١١٦) الصورة الشعرية:١٥٦ .
(١١٧) بلاغة الخطاب وعلم النص :١٦٠ .
(١١٨) التشكل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص:٦٩ .
(١١٩) لافتات:٨٤/٢،وينظر شواهد أخرى:٧/١-١١،٨، ١٢-١٣، ٨١/٢، ٨٩، ٤،١١٩/٢٣٤، ٣٨٧/٦، ٤٠٨/٧.
(١٢٠) التشكل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص:٧٠ .

(١٢١) لافتات:١٠٢/٢،وينظر شواهد أخرى :١٢١/٢، ١١٩، ١٠٤، ٤٠٧/٧، ٤٠٨، ٤٤٧.
(١٢٢) نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية:٨٩،وينظر:بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي):٢٣٩-٢٤١،التقابل والتماثل في القرآن الكريم:٣٣٣-٣٣٥.
(١٢٣) ينظر:سورة الجمعة:الآية ٥ .
(١٢٤) يرتبط ذكر (الديك) بالتسبيح وبمقام الصلاة،يعضد ذلك الحديث المروي عن الإمام الكاظم (ع) أنه قال:((الديك أحسن صوتا من الطاووس،وهو أعظم بركة،ينبهك في مواقيت الصلاة)).الخير والبركة في الكتاب والسنة:٢٦٠،وينظر الحديث في:أصول الكافي:٥٥٠/٦.
(١٢٥) ينظر:التشكل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص:٧٠
(١٢٦) لافتات:٤٧/١،وينظر:شواهد أخرى:٤٦/١، ١١٩/٢، ١٤٠.
(١٢٧) جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر):٤٩
(١٢٨) بلاغة الخطاب وعلم النص:٣٣ .

المصادر والمراجع

١- أساليب البيان في القرآن،السيد جعفر باقر الحسيني ،مؤسسة الطباعة والنشر التابعة لوزارة الثقافة والإرشاد الإسلامي،إيران،ط١، ١٤١٣هـ.
٢- أساليب الشعرية المعاصرة،الدكتور صلاح فضل،دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٩٥م.
٣- الاستعارات التي نحيا بها،جورج لايكوف ومارك جونسن،ترجمة:عبد المجيد جحفة،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،ط١، ١٩٩٦م.
٤- أسس السيميائية،دانيال تشاندلر،ترجمة:الدكتور طلال وهبه،مراجعة:ميشال زكريا،المنظمة العربية للترجمة،بيروت،ط١، ٢٠٠٨م.
٥- الأسلوبية،بيير جيرو،ترجمة:الدكتور منذر عياشي ،مركز الإنماء الحضاري للطباعة والترجمة والنشر،حلب،ط٢، ١٩٩٤م.
٦- الأسلوبية،جورج مولينه،ترجمة وتقديم:الدكتور بسام بركة،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت،ط٢، ٢٠٠٦م.
٧- أسلوبية البيان العربي من أفق القواعد المعيارية إلى آفاق النص الإبداعي،الدكتور رحمن غركان،دار الرائي للدراسات والترجمة والنشر،دمشق،ط١، ٢٠٠٨م.
٨- الأسلوبية الرؤية والتطبيق،الدكتور يوسف أبو العدوس،دار المسيرة للنشر والتوزيع،عمان،ط٢٠٠٧،١م.
٩- الأسلوب والأسلوبية،بيير جيرو،ترجمة:الدكتور منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري للطباعة والترجمة والنشر،حلب،ط٢، ١٩٩٤م.
١٠- الأسلوبية والأسلوب نحو بديل السني في نقد الأدب،الدكتور عبد السلام المسدي،دار الكتاب الجديد المتحدة،ليبيا،ط٥، ٢٠٠٦م.
١١- إسهامات أساسية في العلاقة بين النص والنحو والدلالة،(مجموعة مؤلفين)،نقله إلى العربية:الدكتور سعيد حسن بحيري،مؤسسة المختار،القاهرة،ط١، ٢٠٠٨م.
١٢- أصول تحليل الخطاب في النظرية النحوية العربية (تأسيس "نحو النص")،الدكتور مُحمَّد الشاوش،المؤسسة العربية للتوزيع،تونس،ط١، ٢٠٠١م.
١٣- أصول الكافي،مُحمَّد بن يعقوب الكليني (ت:٣٢٨ أو ٣٢٩هـ)،تصحيح وتعليق:على أكبر غفاري،دار الكتب الإسلامية،طهران،ط٣، ١٣٦٧هـ.
١٤- أنوار الربيع في أنواع البديع،عليّ صدر الدين بن معصوم المدني (ت:١١٢٠هـ)،تحقيق:شاكر هادي شكر،مطبعة النعمان،النجف الأشرف،ط ١، ١٩٦٨م.
١٥- الإيضاح في علوم البلاغة (المعاني والبيان والبديع)،مُحمَّد بن عبد الرحمن القزويني (ت:٧٣٩هـ)،تحقيق:لجنة من أساتذة الأزهر،مطبعة السنة المُحمَّدية، القاهرة،(د - ت).
١٦- بحوث في علم النفس الفلسفي،السيد كمال الحيدري ،تقرير:عبد الله الأسعد،دار فراقد، قم، ط١، ٢٠٠٣م.
١٧- البلاغة الحديثة في ضوء المنهج الإسلامي،الدكتور محمود البستاني،دار الفقه للطباعة والنشر،إيران،ط١، ١٤٢٤هـ.
١٨- بلاغة الخطاب وعلم النص،الدكتور صلاح فضل، مطابع السياسية،الكويت،سلسلة عالم المعرفة،١٩٩٢م.
١٩- البلاغة العربية (قراءة أخرى)،الدكتور مُحمَّد عبد المطلب،الشركة المصرية العالمية للنشر،لونجمان، ط١، ١٩٩٧م.
٢٠- البلاغة فنونها وأفنانها (علم البيان والبديع)،الدكتور فضل حسن عباس،دار الفرقان للنشر والتوزيع،عمان،ط١، ١٩٨٧م.
٢١- البلاغة والتطبيق،الدكتور أحمد مطلوب والدكتور كامل حسن البصير،مطبعة وزارة التعليم العالي والبحث العلمي،جامعة بغداد،١٩٨٢م.
٢٢- بناء الأسلوب في شعر الحداثة (التكوين البديعي) ،الدكتور مُحمَّد عبد المطلب،دار المعرف،القاهرة،ط٢، ١٩٩٥م.
٢٣- التحليل السيمائي للخطاب الشعري (تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبيّ)،الدكتور عبد الملك مرتاض،منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق،٢٠٠٥م.
٢٤- التقابل والتماثل قي القرآن الكريم،الدكتور فايز عارف القرعان،المركز الجامعي للنشر والدعاية والإعلان وقياس الرأي العام،إربد،ط١، ١٩٩٤م.
٢٥- تقنيات المنهج الأسلوبي في سورة يوسف (دراسة تحليلية في التركيب والدلالة)،الدكتور حسن عبد الهادي الدجيلي،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط١، ٢٠٠٥م.
٢٦- التنغيم اللغوي في القرآن الكريم،سمير إبراهيم وحيد العزاوي،دار الضياء للنشر والتوزيع،عمّان، ط١ ،٢٠٠٠م.
٢٧- التَّواصُل اللساني والشِّعريّة (مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون)،الطاهر بن حسين بومزبر،الدار العربية للعلوم – ناشرون،الجزائر،ط١، ٢٠٠٧م.

٢٨- الثنائيات الضدية دراسات في الشعر العربي القديم،الدكتور سمير الديوب،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب وزارة الثقافة،دمشق،٢٠٠٩م.
٢٩- جدلية الخفاء والتجلي (دراسات بنيوية في الشعر)،الدكتور كمال أبو ديب،دار العلم للملايين،بيروت،ط١، ١٩٧٩م.
٣٠- جماليات الأسلوب (الصورة الفنية في الأدب العربي)،الدكتور فايز الداية،دار الفكر المعاصر،بيروت، ط٢، ٢٠٠٣م
٣١- الحِجَاج بين النظرية والأسلوب عن كتاب "نحو المعنى والمبنى"،باتريك شارودو،ترجمة:الدكتور أحمد الودرني،دار الكتاب الجديد المتحدة،ليبيا،ط١، ٢٠٠٩م.
٣٢- الخير والبركة في الكتاب والسنة،مُحمَّد الريشهري،دار الحديث للطباعة والنشر،قم،ط١، ١٤٢٣هـ.
٣٣- دراسات نقدية في النحو العربي،الدكتور عبد الرحمن محمد أيوب،مؤسسة الصباح،الكويت، ١٩٥٧م.
٣٤- دلائل الإعجاز،عبد القاهر الجرجاني(ت:٤٧٤هـ) ،صححه وشرحه وعلق عليه:أحمد مصطفى المراغي،راجعها:مُحمَّد عبده،و مُحمَّد محمود الشنقيطي،المطبعة العربية، ط٢،(د - ت).
٣٥- الدلالة الإيحائية في الشعر العربي الحديث،عفاف موفو،تقديم:الدكتور شكري المبخوت،دار الجيل،بيروت،ط١، ٢٠٠٧م.
٣٦- دلالة الشكل (دراسة في الاستطيقا الشكلية وقراءة في كتاب الفنّ)،عادل مصطفى،دار النهضة العربية،بيروت، ٢٠٠١م.
٣٧- الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)،الدكتور عز الدين إسماعيل، دار العودة ودار الثقافة،بيروت، ط١٩٨١،٣م.
٣٨- الشعر والتلقي (دراسات نقدية)،علي جعفر العلائق،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان،ط١، ١٩٩٧م.
٣٩- شعرية السرد في شعر أحمد مطر (دراسة سيميائية جمالية في ديوان لافتات)،الدكتور عبد الكريم السعيدي،دار السياب،لندن،ط١، ٢٠٠٨م.
٤٠- شعرية المغايرة (دراسة لنمطي الاستبدال الاستعاري في شعر السياب)،الدكتور إياد عبد الودود الحمداني،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط١، ٢٠٠٩م.
٤١- الصورة الشعرية،سيسل دي لويس،ترجمة:الدكتور أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري والدكتور سلمان إبراهيم،دار الرشيد،بغداد،١٩٨٢م.
٤٢- علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق (دراسة تطبيقية على السور المكية)،الدكتور صبحي إبراهيم الفقي،دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،ط١، ٢٠٠٠م.
٤٣- عناصر الإبداع الفني في شعر أحمد مطر،كمال أحمد غنيم،منشورات ناظرين،مطبعة ستارة،طهران،ط١، ٢٠٠٤م.
٤٤- عندما نتواصل نغير (مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج)،الدكتور عبد السلام عشير،مطابع أفريقا الشرق،الدار البيضاء،٢٠٠٦م.
٤٥- الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر الكتابة بالجسد وصراع العلامات (قراءة في الأنموذج العراقي)،الدكتور مُحمَّد صابر عبيد،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،ط١، ٢٠١٠م.
٤٦- في البلاغة العربية (علم البيان)،الدكتور حسن البنداري،القاهرة،(د - مط)،(د - ت).
٤٧- في بناء الجملة العربيَّة،الدكتور مُحمَّد حماسة عبد اللطيف،دار القلم،الكويت،ط١ ،١٩٨٢م.
٤٨- قضايا الشعرية،رومان ياكبسون،ترجمة:مُحمَّد الولي ومبارك حنون،دار توبقال،الدار البيضاء،ط١، ١٩٨٨م.
٤٩- القواعد البلاغية في ضوء المنهج الإسلامي،الدكتور محمود البستاني،مؤسسة الطبع والنشر في الآستانة الرضوية المقدسة،إيران،ط١، ١٤١٤هـ.
٥٠- لسان العرب،الإمام أبو الفضل جمال الدين مُحمَّد بن مكرم بن منظور الإفريقي المصري (ت:٧١١هـ)،أدب الحوزة العلمية،قم،١٤٠٥هـ.
٥١- اللغة العليا (النظرية الشعرية)،جان كوهين،ترجمة وتقديم وتعليق:الدكتور أحمد درويش،المجلس الأعلى للثقافة،١٩٩٥م.
٥٢- اللون في الشعر العربي قبل الإسلام (قراءة ميثولوجية)،إبراهيم مُحمَّد عليّ،مطبعة جرس برس،لبنان،ط١، ٢٠٠١م.
٥٣- المجموعة الشعرية الكاملة،أحمد مطر،لندن،ط٣، ٢٠٠٣م.
٥٤- معاني الأبنية في العربية،الدكتور فاضل صالح السامرائي،ساعدت جامعة بغداد على نشره،بغداد،(د - ت).
٥٥- معجم المصطلحات البلاغية وتطورها،الدكتور أحمد مطلوب،مطبعة المجمع العلمي العراقي،بغداد، ١٩٨٦م.
٥٦- المفارقة القرآنية (دراسة في بنية الدلالة)،الدكتور مُحمَّد العبد،مكتبة الآداب،القاهرة،ط٢، ٢٠٠٦م.
٥٧- المنهاج الواضح في البلاغة،حامد عوني،منشورات الجامعة الأزهرية،القاهرة،(د - ت).
٥٨- النحو الوافي مع ربطه بالأساليب الرفيعة والحياة اللغوية المتجددة،عبّاس حسن،انتشارات ناصر خسرو،قم،ط٨، ١٤٢٦هـ.
٥٩- نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية،الدكتور مصطفى حميدة،الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان،القاهرة،ط١، ١٩٩٧م.
٦٠- النداء في اللغة والقرآن،الدكتور أحمد مُحمَّد فارس،دار الفكر اللبناني،ط١، ١٩٨٩م.
٦١- نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز، فخر الدين الرازي (ت:٦٠٦هـ)،تحقيق:الدكتور إبراهيم السامرائي و مُحمَّد بركات حمدي أبو علي،دار الفكر للنشر والتوزيع ،عمان،١٩٨٥م.

الرسائل والاطاريح

١- الأشكال البديعية في خطاب الإمام جعفر بن مُحمَّد الصادق (ع) في كتاب "الأصول من الكافي" للكليني،حيدر برزان سكران العُكيلي،أطروحة دكتوراه،جامعة البصرة،كلية الآداب،٢٠١١م.

٢- التقابل في الحديث النبوي (دراسة بلاغية في كتاب اللؤلؤ والمرجان فيما اتفق عليه الشيخان لواضعه مُحمَّد فؤاد عبد الباقي)،أسماء سعود ادهام، أطروحة دكتوراه،جامعة الموصل،كلية الآداب،٢٠٠٣م.

الدوريات

١- الأسلوبية والنقد الأدبي (منتخبات من تعريف الأسلوب وعلم الأسلوب)،عبد السلام المسدّي،مجلة الثقافة الأجنبية،العدد الأول،السنة الثانية،١٩٨٢م.

٢- التشكيل البلاغي للصورة الشعرية في شعر عبيد بن الأبرص،الدكتور فايز القرعان،مجلة أبحاث اليرموك،إربد،المجلد١٥،العدد ١،إربد،١٩٩٧م.

٣- المتوقع واللامتوقع (دراسة في جمالية التلقي)،موسى ربابعة،مجلة أبحاث اليرموك،إربد،المجلد الخامس عشر،العدد الثاني،١٩٩٧م.

جدول تشبيه التضاد في لافتات أحمد مطر
عينات الدراسة وفقاً للتقسيم التركيبي

التركيب/المبتدأ والخبر	اللافتات
١- ((بدمي تُرسم لوحاتُ شقائي فأنا الفنُّ .. وأهلُ الفن ساسه فلماذا أنا عبدٌ والسياسون أصحابُ قداسه؟))	لافتات: ١/٧-٨
٢- ((قالتْ أُمي مَرَة يا أولادي عندي لغزٌ مَن منكم يكشف لي سرَّه؟ (تابوت قشرتُه حلوى ساكنُه خشبٌ والقَشرة زادٌ للرائح والغادي) قالتْ أُختي:التمرة حضنتها أمي ضاحِكةً لكنِّي خَنقْتني العبرة قلتُ لها: بلْ تِلكَ بلادي !)).	لافتات: ١/١٢-١٣
٣- ((يا قدسُ معذرة ومثلي ليس يعتذر ما لي يدٌ في ما جرى فالأمر ما أمروا و أنا ضعيفٌ ليس لي أثرُ عارٌ عليّ السمع والبصرُ و أنا بسيف الحرف أنتحرُ و أنا اللهيب .. وقادتي المطرُ فمتى سأستعر ؟!)).	لافتات: ١/٣٠
٤- ((أُسرتنا فريدة القيمْ وجودُها:عَدَمْ جُحورُها:قِمَمْ لاءاتُها:نَعَمْ)).	لافتات: ١/٤٧
٥- ((ودماؤنا..تجري دراهِمَ فوقَ أفخاذِ الغواني وذواتُنا سجّادةٌ لنعالِ أبناء الذواتْ)).	لافتات: ٢/٨٤
٦- ((أوطاني عُلْبةُ كبريتٍ والعُلبة مُحْكَمة الغَلقْ وأنا في داخلها عُودٌ محكومٌ بالخنقْ فإذا ما فَتحتها الأيدي فلكي تُحرق جلدي فالعلبة لا تُفتح دوماً إلاَّ للغرب أو الشرق أمَّا للحرق،أو الحرق !)).	لافتات: ٢/ ٨٩
٧- ((صحوة الطاغوت:خمرٌ والهتافات حشيشْ آه لو ألقى على التاريخ نَظرهْ آه لو حاول أنْ يُدرِكَ سِرَّهْ ..... ولألفى كلّ فَصل دموي ينتهي دوماً بفقرهْ: يَسقُطُ الحاكمُ .. والشعبُ يعيشْ !)).	لافتات: ٢/١١٩
٨- ((الذي يسطو لدى الجوعِ على لُقمته..لِصٌ حقيرْ ! والذي يسطو على الحُكمِ، وبيتِ المالِ،والأرضِ.. أميرْ !)).	لافتات: ٢/١١٩
٩- ((قالَ:هذا ماءُ زمْزمْ ! قُلتُ:والأنثى التي...؟ قال:مساجْ !)).	لافتات: ٢/١٢١
١٠- ((قالَ:هذا ليس فسقاً	

إنّما.. واللهُ أعلـــمْ	
هُـــوَ للوالي علاجْ)).	لافتات:١٢١/٢
١١- ((حين أتى الحمار من مباحث السُّلطان	
كـــان يســـيرُ مـــائِلاً..كخط ماجلان	
فالرأسُ في إنجلترا	
والبطنُ في تنزانيا	
والذيلُ في اليابان	
.....	
قد دخل الحصانُ مُنذُ أَشهرِ	
ولم يزلْ هناك حتَّى الآن !	
ماذا سيجري أو جرى	
له هناك يا تُرى ؟	
*لم يجري ثيْء أبداً	
كونوا على اطمئنان	
فأوّلاً:يُتقبـــل الـــداخلُ بالأحضان	
وثانياً:يُثـــال عـــن تُهمتـــه بمنتهى الحنان	
وثالثاً:	
أنا هو الحثان)).	لافتات:٢٣٤/٤
١٢- ((فـإذا نَبْضُـك إطـلاقُ رَصاصٍ	
وأغانيكَ عـــويلٌ	
وأحاسيسك قتْلى	
وأمانيك أُسارى !	
وإذا أنت بـقايا	
من رمادٍ وشظايا)).	لافتات:٢٥٧/٤
١٣- ((مـا معنـى أن يملـك لصٌّ	
أعناق جـميع الأشراف ؟	
ليس اللّصُّ شُجاعا أبداً	
لـكنَّ الأشـــراف تخاف.	
والثعلب قد يبدو أَسداً	
في عين الأسدِ الخوّاف !	
ما بلغ (الواحدُ) مقداراً	
لـــولا أن واجهَ أصفاراَ	
فغـــدا آلاف الآلافْ !))	لافتات:٤٠٧/٧
١٤- ((الحائطُ رغـم توجُّعهِ	
يتحملُ طـعن المسمارْ	
والغُصن برغم طراوتهِ	
يحملُ أعشاش الأطيارْ	
والقبرُ برغم قبـاحتهِ	
يرضى بنمو الأزهـارْ	
وأنا مسماري مزمارْ	
وأنا منفاي هُوَ الدارْ	
وأنا أزهـاري أشـعارْ	
فلماذا الحائط يطعنني ؟)).	لافتات:٤٠٨/٧
١٥- ((الكبشُ تظلَّمَ للراعي:	
ما دُمت تُفكّر في بيعي	
فلماذا تـرفض إشباعي ؟	
قالَ لهُ الراعي:ما الدّاعي ؟	
كُلُّ رعاة بلادي مِثلي	
وأنا لا أشـكو وأُداعي.	
إحسبْ نفسكَ ضِمنَ قَطيعٍ عَربيٍّ	
وأنا الإقطاعي !)).	لافتات:٤٤٧/٧

التركيـــب/الحروف المشـــبه بالفعل	اللافتات
١- ((إســـمعوني قبـــل أنْ تفتقدوني	
يا جماعةْ	
لستُ كذَاباً	
فما كان أبي حزباً	
ولا أمي إذاعة	
كلّ ما في الأمر	
أنَّ العبد	
صلّى مُفرداً بالأمسِ	
في القدس	
ولكن "الجماعةْ"	
سيصلّون "جماعةْ")).	لافتات:١١/١
٢- ((صمنا مدى الدهر	
وصومنا ظل هو الافطار))	لافتات:١٤/١
٣- ((أجل..إنّني أَنحني	
تحت سيف العناء	
ولكن صمتي هو الجلجلة	
وذلّ انحنائي هو الكبرياء	
لأني أبالغ في الانحناء	
لكي أزرع القُنبلة !)).	لافتات:٤٦/١
٤- ((والكلُّ فيها سادةٌ	
لكنَّهمْ خدم !)).	لافتات:٤٧/١

٥- ((وقيلَ إنْ الدمَ لا يُصبح ماءً هُزلَتْ فالدمُ قد أصبحَ ماءَ نـيلْ والدمُ قد أصبح ماءَ زمْزمٍ وكأسَ زنْجَبيلْ))	لافتات٢/٨١
٦- ((أذكـــر ذات مرَّة أنَّ فمي كان به لسان وكان يا ما كان يشكو غياب العدل والحرية ويُعلن احتقاره للشرطة السريّة لكنّه حينَ شكا أجرى لهُ السُّلطان جراحةً رسمية مـن بعـدما أَثبتـت بالأدلـة القطعية أن لساني في فمي زائدةٌ دوديهْ !)).	لافتات:٢/١٠٤
٧- ((كـأنَّ الشـاي فـي قِنّينـة الوالي نبيذ)).	لافتات:٢/١١٩
٨- ((العربيُّ:ليس لي شيءٌ سِوى الأعذار والنفي والإنكار والعجز والإدبار والابتهال،مرغماً،للواحـــد القهار بـأن يُطيـلَ عُمْـرَ مَـن يُقصِّـر الأعمارْ ! بالشَّكل إنسانٌ أنا .. لكنَّني حِمارْ .)).	لافتات:٢/١٢١
٩- ((إبتلع صوتكَ وادخُل قبل أن يفـطن جاري آه من فِطْنَةِ جاري إنّه كـلبٌ حضاري)).	لافتات:٢/١٣٥
١٠- ((أيها الموت.. عزيزي لكَ شُكري إنتظرْ إنّي سأدعـوك إليْ عندما أشعُرُ يوماً إنني يا موتُ.. حَيْ)).	لافتات:٢/١٤٠
١١- ((ألم يأتـكم الإجتياح ؟ لقد كان هذا لكم عبرة يا أُولي الإنبطاح يُبـاع السـلاح لقتـل الشعوب ويُشـري السـلاح بقـوت الشعوب وها قد علمتم بأن الشعوب سلاح السلاح فهلا تـركتم لها مـا يُبـاح ؟)).	لافتات:٤/٢٦٥
١٢- ((آه لـو ألقـى علـى التاريخ نَظرهْ آه لـو حـاول أَنْ يُـدرِكَ سِرَّهْ لرأى أَنَّ الجماهير رياحُ وعـروشَ الظُلم ريشْ ولألفى كلّ فَصل دموي ينتهي دوماً بفقرهْ: يَسقُطُ الحاكمُ .. والشعبُ يعيشْ !)).	لافتات:٦/٣٨٧

التركيب/الفعلي	اللافتات
١- ((في آخر الليل رأيـتُ شـاعراً يرسِـفُ بالسلاسلْ مختنقاً بينَ جنود الوالي رأيتُ ذُلّ ماسةِ في وسط المزابلْ مُسْتَفْعِلُنْ.. مفاعِلْ عند الضُحى تحوَّلَ المناضِلْ كعباً لنعلِ الوالي وبرْعَمَ الورد على السلاسلْ !))	لافتات:١/٤٠
٢- ((كفرتُ بالفصحى التي تحبلُ وهـي عاقرْ ..... لعنتُ كـلَّ شاعرْ يستلهم الدمعة خمراً والأسـى صبابَةً والموت قَشْعريرةْ)).	لافتات٢/٧٤
٣- ((تنتهـي الحـرب لـدينا دائماً إذ تبتدي	

بفقاقيعَ من الأوهام ترغو ..... و "الشاي المقطر" وهو مشروبٌ لدى الأشراف معروفُ ومُنكرْ يجعل الديك حماراً وبياض العين أحمرْ !)). ٤- ((ســـــردابا يَقْطُـــــنُ سِرْدابا!)).	لافتات: ١٠٢/٢ لافتات: ٣٩٩/٦
التركيب/الإضافة	اللافتات
١- ((بعد ألفي سنةٍ تنهضُ فوق الكُتُبِ نبذةٌ عن وطنٍ مغتربِ تـــاه في أرض الحضاراتِ من المشرق حتَّى المغرب باحثاً عن دوحة الصدقِ ولكنْ عندما كان يراها حيّةً.. مـــدفونةً وسْطَ بحارِ اللـــهبِ قرب جثمانِ النّبي مات مشنوقاً عليها بحبال الكذِبِ !)).	لافتات: ٤٩/١
التركيب/النفي	اللافتات
١- ((وضعوني في إناء ثُمَّ قـالوا لي:تأقلم وأنـــا لست بماء أنا من طين السماء وإذا ضاق إنائي بنموِّي يتحطّم)).	لافتات: ١٧/١

Abstract

The similar of opposition in Ahmed mutter poetry "Study in syntax and significance in AL- lafitat divan"

The reseach presents theoretical founding tackling the similar of opposition as assort of simile ,getting its functional activity from similitude in its total concept. The simile is of two components:((similar)) and ((being similar to)) , and the ((common in similitude)). In similar of opposition, the second component is opposite to the first one to create dialectic status of centradication. Where its main purpose are irony, stire and allusion

The simile depends on tension between (similar) and (being similar to) , and the opposite meaning that being created in ((common similarity)) of different sort of similar. They makes interpretation the main tool to get the focus on this type of device.

The study attempts to apply its theoretical assumption on Muttar divan by investigating the syntactic and significance components; functional and rhetoric components , that manifests its boetics ((similar of opposition)).

The study main results are:

-Similar of opposition is not fully studied by the scholars , for it is used in purpose of (irony , stire and alluision),where these themes are of rare uses in grand Arab divan , besides the pioneers scholars had not focused on this type of similitude.

-The structure of similar of opposition provides activity for interpretation, where this advance its multi- meaning for bordeless horizions.

-The similar of opposition could be account as a development of Arab rhetoric concepts where this would led to uncover the unclear areas in Arab rhetoric , to surpass the standard rhetoric and more to the world of literary text.

-There is atype variety of similar of opposition , where this shows the richness of its significance and its emotional deoth.

-The similar of opposition would achieve linguistic function of relation of communication and intention of poetic discover.

-The research analysis the psychological/ significance component of the structural formation of the poem and the role of partial and total image , of them is similar of opposition.

-The study of rhetoric features is of vital role in understanding the formation of

image of simile and the role of similar of opposition.

Dr. Haider Birzan Sekran