تجليات الصورة البلاغية في شعر أحمد مطر (دراسة في بنية المفارقة)

م.د. سعيد مراد جواد الكربطي
كلية التربية- جامعة المستقبل

الكلمات المفتاحية: المفارقات البلاغية. شعر أحمد مطر، الصورة الشعرية البلاغة

الملخص:

يتناول البحث تجليات المفارقات البلاغية في شعر أحمد مطر، كاشفًا عن براعته في توظيف هذا الفن البلاغي لخدمة قضايا مجتمعه ووطنه، ويبحث أيضاً في الكيفية التي استثمر بها الشاعر المفارقة لخلق صور شعرية مؤثرة، تجمع بين المتناقضات الظاهرية لكشف الحقائق الخفية؛ ويحلل البحث كيف أن المفارقة، بما تحمله من تضاد وتناقض، لم تكن مجرد أداة تزيينية في شعره، بل أصبحت عنصرًا أساسيًا في بنية النص، يسهم في تشكيل رؤيته الفنية وتقديم رسالته الشعرية، ويدرس البحث كيف أن المفارقة في شعر مطر تتجاوز حدود البديع التقليدي، لتصبح آلية فنية قادرة على خلق صور شعرية معقدة ومركبة، تحمل في طياتها دلالات عميقة وتأثيرًا قويًا على المتلقي، ويكشف البحث أيضاً عن كيفية توصل الشاعر أحمد مطر إلى تقنية المفارقة عن طريق توظيف الأدوات البلاغية في شعره، كالتشبيه والاستعارة والطباق والمقابلة، حيث وظفها بشكل فريد لخلق صور شعرية مفارقة، تجمع بين الجمال الفني والتأثير البلاغي.

المقدمة:

في رحاب الشعر، حيث تتلاقى الكلمات لتشكل صورًا فنية آسرة، يبرز مفهوم الصورة الشعرية كعنصر أساسي يتجلى فيه إبداع الشاعر وقدرته على التأثير في المتلقي، غير أن هذا المفهوم، الذي يبدو للوهلة الأولى واضحًا وجليًا، يكتنفه الغموض والالتباس حين نغوص في أعماق الدراسات النقدية العربية، فقد تعددت آراء النقاد والدارسين حول ماهية الصورة الشعرية وآليات تشكيلها، مما أدى إلى تباين في تحديد مفهومها ودلالتها.

في هذا البحث، نسعى إلى استجلاء مفهوم الصورة الشعرية في تجلياته المختلفة، مع التركيز بشكل خاص على صورة المفارقة كتقنية فنية بارزة في شعر أحمد مطر، فالمفارقة، بما تحمله من

تضاد وتناقض، تشكل عنصرًا أساسيًا في بنية النص الشعري، وتسهم في تشكيل رؤية الشاعر وتقديم رسالته الفنية، ويهدف هذا البحث إلى دراسة الكيفية التي استثمر بها أحمد مطر المفارقة لخلق صور شعرية مؤثرة، تجمع بين المتناقضات الظاهرية لكشف الحقائق الخفية، كما يسعى إلى تحليل الآليات البلاغية التي وظفها الشاعر في تشكيل صوره الشعرية، وكيف تجاوزت المفارقة في شعره حدود البديع التقليدي لتصبح آلية فنية قادرة على خلق صور شعرية معقدة ومركبة، تحمل في طياتها دلالات عميقة وتأثيرًا قويًا على المتلقي.

إن دراسة صورة المفارقة في شعر أحمد مطر تمثل مدخلًا مهمًا لفهم طبيعة الصورة الشعرية في الشعر العربي الحديث، وتكشف عن قدرة الشاعر على توظيف الأدوات البلاغية لخلق صور فنية مبتكرة، قادرة على التأثير في المتلقي وإثارة دهشته.

مُدْخل معرفي:

تعددت آراء النقاد والدارسين العرب في مفهوم الصورة، الأمر الذي جعلَ هذا المصطلح يعتروه الغموض أحياناً، على الرغم من كثرة تداوله في الدراسة والنقد[1]، وانَّ زاوية النظر للصورة بحسب اختلاف ثقافات النقاد والدارسين ورؤاهم الفلسفية والفنية، ولأدبية، فضلاً عن طبيعة الصورة بحسب أطوارها التكوينية، فمنهم من يعرّفها وهي لما تزل في الذهن، ومنهم من يصفها وهي في طور التكوين، ومنهم من يتحدث عنها وهي منجزة ماثلة للعيان[2]، كل ذلك كان سبباً في غموض مفهوم الصورة في النقد، هذا فضلاً عن أثر الاجتهاد وسوء فهم المصطلح وما تركاه من اضطراب في تحديد دلالة مصطلح الصورة[3]، وأنَّ مفهوم الصورة في سياق هذا البحث يتحدد بطبيعة النص الشعري لأحمد مطر، فضلاً عن التخصيص الذي فرضه علينا البحث، كوننا نبحث عن صورة تكادُ تكون متبلورة في ذهننا مسبقاً، وهي صورة المفارقة، فيمكن لأي باحث أنَّ يستخرج من نصوص الشاعر صوراً، قد تفرض عليه منهجاً معيناً في البحث إلا إننا في هذا البحث قد وضعنا مسبقاً غايتنا من البحث، فالبحث هنا هو تتبع للمفارقة بوصفها تقنية مهمة في الصورة عند الشاعر، ومكوّناً بارزاً فيها، فالصورة عبارة عن مركب معقد يصعب فصل مكوناته عن بعضها، وأنَّ تبسيطها من لدن بعض الدارسين، وتشبيهها بالصورة المرسومة في اللوحة، فيعدُ الرسم شعراً صامتاً والشعر صورة ناطقة[4]، أو لوحة مرسومة بالكلمات[5]، يفقدها سمة مهمة تميزها من الصورة (اللوحة)، كونها متحركة، فالصورة نتاج لتفاعل متبادل بين الفكرة، والرؤية، والحواس الإنسانية الأخرى من خلال إبداع الشاعر في التعبير بلغةٍ شعرية تستثمر طاقات اللغة الانفعالية، بمجازاتها واستعاراتها وتشبيهاتها في خلق الاستجابة عند

المتلقي[6]، وإذا كانت الدراسة البنيوية تُعنى بدراسة مكونات البناء في النص الأدبي على أنها (أجزاء) في كلٍ متكامل، تتجاوب عناصره، وعلاقاته متكاملة مع بعضها بعضاً، فلا شك أنَّ الصور هي الأجزاء الأكبر الذي يمكن أن تنحل إليها القصيدة، إذ تحتل الصورة العنوان التالي بعد القصيدة في السجل التراتبي للأجزاء، فالقصيدة، هي صورة، أو مجموعة صور فنية، تتشكل من خلال صور بلاغية، أو كلام اعتيادي، وهذا الكلام الاعتيادي، أو الصور البلاغية تنحل بدورها إلى تراكيب نحوية، إذ يقوم الإيقاع بتلوين الألفاظ والتراكيب، والصور بموسيقى معينة، تضفي إيحاءً آخر ودلالة مضافة إلى الصورة الفنية، فالصورة الفنية سمة أساسية في الشعر الحديث، وقد كانت سمة مميزة في الشعر في أقدم العصور، وهي الشيء الذي لا يمكن للشاعر أن يتعلمه، فقد كان أرسطو يقول: **"إن الاستعارة ضرورة في الشعر وأنها الشيء الوحيد الذي لا يمكن للشاعر أن يتعلمه فهي الهام غريزي"**[7]، والشعراء يتمايزون عن بعضهم بالصورة في شعرهم، فأدوات الشعر الأخرى من لغة وموسيقى مطروحة للجميع وهي تقابل (اللوحة والألوان) في فن الرسم، وكما يختلف الرسامون عن بعضهم في تجسيد اللوحة التي تعبر عن موضوع ما، فإن الشعراء أيضاً يختلفون في تجسيد الصورة التي تعبر عن موضوع معين، فالأول رسمٌ بالألوان والثاني رسمٌ بالكلمات مع تحفظنا على مفردة رسم، لأن الرسم الشعري هو رسم متحرك لا يصدق عليه لفظ الصورة، بل التصوير؛ فالصورة هي: **"مجموعة العلاقات اللغوية، والبيانية والإيحائية، القائمة بين اللفظ، والمعنى، والشكل، والمضمون"**[8]، وثمة طريقتان تواتر عليهما الباحثون لدراسة الصورة، وهما: الطريقة التكوينية والطريقة الدلالية، تعنى الأولى بدراسة الصورة من خلال وسائل تكوينها، أو صورها الجزئية المفردة من تشبيه واستعارة، وكناية، حيث ظلت الصورة –بصفتها تحليلاً بلاغياً- تفرض نفسها في وعي النقد القديم، وقد تناولها النقد العربي من خلال التحليل البلاغي للصورة القرآنية وعند دراسة الصورة الشعرية عند الشعراء الكبار، أمثال أبي تمام، والبحتري، وابن المعتز، من خلال القضايا الأساسية التي شغلت النقد القديم، كالموازنة، والسرقات، وغيرها[9]، أما الطريقة الثانية (الدلالية)، فإنها تنظر إلى "**الصورة كمركب نهائي، أو ناتج متجسد في كيان**"[10]، وعلى نحو عام، قسم النقاد والباحثون، الصورة على: صورة مفردة، وصورة مركبة، وأخرى كلية[11]، والصورة المركبة هي مجموعة من الصور الجزئية تربطها مع بعضها علاقة ما، كالتغاير، أو التعضيد، أو المخالفة، أو التناقض، أو التضاد، وغيرها، وإذا ما حصل أن ذابت فكرة القصيدة ودلالتها في الصورة التي خرجت بها، فان الصورة هنا هي صورة كلية؛ ويرى بعض الباحثين: أن الصورة هي القصيدة

نفسها[12]، وقد ذهب بعض الدارسين إلى جعل الصور البلاغية صوراً جزئية تتكون منها الصورة الكلية، والحقيقة، أنَّ الصور البلاغية ما هي إلا آليات –وليست صوراً- تسهم بشكل كبير في تكوين الصورة الفنية، ودليلنا على ذلك، هو إمكانية الوصول إلى الصورة الفنية من خلال الكلام الاعتيادي الذي لا يحتوي على أية صورة بلاغية، إذ **"لا يمنع الصورة من أن تكون تعبيراً حقيقياً لا علاقة له بالمجاز"**[13]؛ وقد حذر الدكتور (جلال الخياط) نقاد الشعر، من الظن بأن دلالة الصورة الفنية، منصرفة للصورة المجازية فحسب، لأن الصورة الفنية قد تكون مجازية أو واقعية[14]، ولا يُنكر أن الصورة الجزئية، أو الكلية التي يتوصل إليها الشاعر من خلال آليات بلاغية، هي الأفضل، كأفضلية الصورة الملونة على الصورة الاعتيادية –في ذهن المتلقي -توصيلاً وتأثيراً- في فن (الفوتوغراف)، ولأن الصورة الشعرية لا تتسم بالثبات فهي، متحركة، فان الذي يصدق عليها هو لفظ (التصوير)، كما نظَّر لذلك بعض النقاد والدارسين[15]، **"وإذا كان تشكيل الصورة في المذاهب النقدية الحديثة كالتأثيرية، والرمزية، والسريالية، يتفق من حيث المبدأ مع تشكيل الصورة بكل مشخصاتها... فانه ما تزال للصورة إمكانية أوسع من إمكانيات الصورة المرسومة"**[16]. ومن أهم العراقيل التي تواجهنا في دراسة الصورة –بوصفها تصويراً متحركاً- هي صعوبة دراسة الأشياء المتحركة، فالتصوير –ولغرض الدراسة فقط- به حاجة إلى تحويله إلى صور ثابتة توزع على لوحة القصيدة كاملة على شكل (بانوراما)، وانَّ نوع العلاقة التي تربط الصور مع بعضها، يؤسس للصورة الفنية للقصيدة، ويمكن أن تحتل صورة واحدة اللوحة البانورامية كاملة، ولا شك في أن غاية الصورة في النصوص الأدبية، هي تمكين المعنى في النفس، عن طريق التأثير، الذي يترك فيها لوناً غامضاً من المتعة التي لا يمكن تفسيرها، أو تعليلها[17]، ويمكن تعريف الصورة بأوضح معانيها بأنها: **"طريقة التعبير عن المرئيات والوجدانيات لإثارة المشاعر، وجعل المتلقي يشارك المبدع أفكاره و انفعالاته"**[18] فالصورة إذن، هي التكوين النهائي، الذي يخرج به المبدع للتأثير في المتلقي، لذلك ستجرى الدراسة في هذا البحث على الآليات البلاغية التي أسهمت في تشكيل الصورة، فضلاً عن آليات تحسين الصورة، كي تخرج بشكلها النهائي، ولاشك في أن المفارقة تظهر وتتجلى من خلال علاقات الصور الفنية مع بعضها، إذ تشكل حضوراً نصياً للمفارقة، أو من خلال علاقة الصورة أو مجموعة الصور مع محيطها الخارجي الذي يعرفه المتلقي، وتشكل حينئذ مفارقات ذات مرجعيات غائبة، أو بطريقة إحضار نص ما ثم رسم المفارقة عليه، فتشكل هنا مفارقة ذات وجود نصي[19]، وإذا كانت الصورة الفنية غير الصورة البلاغية، وأنَّ الثانية هي آلية تتوسل بها الصورة الفنية، كي تحقق انزياحها وتميزها

من الكلام العادي، فإنها أيضاً –أي: الصورة الفنية- لا تعني دلالة القصيدة النهائية، كما يظهر ذلك في كثير من الدراسات، حيث جُعلت **"القصيدة في مجملها صورة واحدة من طراز خاص، يتحقق فيها نوع من التكامل بين الشاعر والحياة"**[20]، فالصورة في القصيدة شيء ودلالتها شيء آخر، وقد تقترب الصورة من الدلالة النهائية للقصيدة –في بعض الأحيان- وخاصة في الصورة الكلية، لذلك نجد أن الدلالة الواحدة، يمكن أن يصل إليها الشاعر من خلال صور فنية شتى، فالصورة، هي الزاوية التي يقف بها الشاعر ليعبر من خلالها عن فكرة ما، إذ يمكن أن نميز شاعر عن آخر، من خلال آلية الوصول إلى الصورة والتي تُعدُّ (المباشرة) أدناها، وهنا تكمن الإشكالية الأهم في خلق المفارقة في النص الشعري، فالوضوح والمباشرة من متطلبات المفارقة –غالباً- وهي أيضاً من عيوب الصورة الشعرية، إذ تنتزع المباشرة من الشعر إمكانية التأويل، الذي تُعدّ من أهم مميزاته، وعلى ذلك فلابد للمبدع الذي يروم خلق المفارقة، أن يلبسها ثوباً ينماز بها عن المباشرة، التي التصقت بها، فتظهر على شكل لغز أو سخرية أو غيرها، حيث تؤطر الواضحات بغير الواضحات ظاهراً؛ ولا خلاف على أن الصورة جزء من الشعرية في القصيدة، بالرغم من رفض بعض الدارسين وسم الصورة بالشعرية، خاصةً إذا كانت هذه الصورة جاهزة، أو متداولة أو مكررة، أو جاءت للشرح والتوضيح، والتزيين[21]، فصور المفارقة على هذا جزء من الشعرية لأنها خارج التداول، والتكرار في أصلها، مع التأكيد على **"أنَّ الوظيفة الجمالية، أو الشعرية للصورة، تتوقف إلى حد كبير، على وضع الصورة ضمن النسق"**[22]، وبذلك يمكن استعمال الصور الاعتيادية- التي لا تتسم بالمفارقة- في تشكيل صور المفارقة، بناءً على علاقاتها مع الصور الأخرى في القصيدة نفسها، وأيضاً علاقتها مع المحيط المعرفي في ذهن المتلقي، والصورة المتكاملة، هي الصورة المختلفة الأجزاء، اختلاف تكامل لا تفريق، فالأشياء لا تتكامل إلا إذا اختلفت مع بعضها، وقد نبه الجرجاني إلى هذه الفكرة في الصورة، إذ قال: **"فإنك تجد الصورة المعمول فيها، كلما كانت أجزاءها اشد اختلافاً في الشكل والهيئة، ثم كان التلاؤم بينهما مع ذلك أتم والائتلاف أبين، كان شأنهما أعجب، والحذق لمصورها أوجب"**[23]، ويبدو إن الجرجاني قد نظر إلى الصورة من زاوية جمع المتباعدات وتوليف المتغايرات بصورة عقلية، ينهض بها منطق سليم يسعى لخلق معنى أعمق، أما إذا اختلفت الصور وجمعت دون توافق وتآلف، فإن الصورة النهائية المهشمة –وإن احتضنتها بعض المناهج والأفكار الحداثوية– لا تمت إلى المفارقة بصلة، هذه الصور غير المتماسكة، التي تقترب من الهذيان أو اللامعقول والفوضى والعبثية، تختلف عن الدادائية، فالدادائية، حركة فنية ونقدية حديثة، قد تبنت الإبداع الذاتي والتعبير عن

الفردية بأي صورة يراها الفنان دون الالتفات إلى مبدأ التوصيل المتعارف عليه[24]، والمفارقة بعد هذا صورة فنية في ذاتها، إذ عُدَّت نمطاً من أنماط الصورة في الشعر الحديث، إلى جانب الصورة المتجاوبة (المتراسلة)، والصورة الإشارية (التناص)، وصورة (المثنويات اللغوية)[25]، ولأن جُلَّ من درسوا المفارقة ونظَّروا لها انطلقوا أساساً من ثوابت البلاغة، وعلاقاتها، إذ تعدُّ المفارقة حالة متطورة عن الطباق، والثنائية الضدية، والمقابلة، فإنهم ما انفكوا يرون في المفارقة نوعاً من التضاد الواجب الحضور في النص كي يتصف بالمفارقة فقالوا: **"نعني بصور المفارقة تلك التركيبات الفنية التي تُعبَّرعن الشيء، ونقيضه في آن"**[26]، والتناقض ليس الآلية الوحيدة التي يمكن أن تظهر بها صورة المفارقة، فقد تأتي صورة المفارقة عن طريق التماثل، أو التغاير، أو التضاد، أو المخالفة، وغيرها، فضلاً عن أن اشتراط الحضور في النص قائم فقط في المفارقة النصية، أما المفارقة ذات المرجعية الغائبة، أو ذات الوجود النصي، فإنها تتطلب علاقة خارج النص يتوسمها الشاعر في ذهن المتلقي، أو يذكرهُ بها بطريقة أو بأخرى، فالمفارقة إذن ناتج نهائي، يمكن للشاعر أن يوظفه ليحقق توصيلاً مغايراً يكسر توقع المتلقي وما ينتظره، فضلاً عمّا تؤديه المفارقة من تكثيف في التأثير على المتلقي، لأن المفارقة وسيلة غير اعتيادية للتأثير، وهي صورة فنية وليست شكلاً من أشكال البديع في البلاغة العربية، فالمفارقة تقع في المرحلة التي تسبق الحدث البلاغي وقد تُوظف البلاغة في تحقيقها كما سنحاول النظر إليها في التالي من صفحات البحث.

صورة المفارقة التشكيل والتجميل: (إضاءة من الداخل).

كنا قد أسلفنا القول، في مدخل هذا البحث، أنَّ ما أطلق عليه النقاد الصور البلاغية هي في الحقيقة آليات لتحقيق الصورة الفنية الاشمل، لذلك سيُنظر إليها في هذا المبحث تحت هذه الصفة، أي: كونها آليات شكلت من خلال علاقاتها داخل النص، فهي آلية لرسم الصورة الفنية، ولاشك في أنَّ الامتداد الزماني والمكاني يقتلان الإحساس بالمفارقة مع وجودها، ولذلك مثلاً: لا يشعر الآباء بنمو أبنائهم ولا يشكل لهم ذلك مفارقة، أو صدمة، أو دهشة، لامتدادهم معهم في الزمان والمكان، فالبعد الزماني والمكاني يُغذي نوعاً من المفارقة القائمة على الصدمة عند أحد أبويه الغائب عنه، زماناً ومكاناً، عندما يلتقيه بعد حين، بسببٍ من الانتقال المباشر من صورة قديمة مرسومة في ذهنه، إلى صورة جديدة حاضرة، فتخلق لديه المفارقة والدهشة بسبب المقارنة بين صورة قديمة محفوظة في الذهن والصورة الحديثة، ويمكن القول: إن الصورة في نصوص المفارقة قائمة على التباعد، والاقتصاد، وهو ما **"حمل الشعراء على إيثار الأسلوب**

التصويري في التعبير عن معانيهم"[27]، ولا شك في أنّ الأسلوب التصويري يقتاتُ أساساً على أساليب البلاغة من مجاز، وتشبيه، وكناية، فضلاً عن صور البديع المعروفة في الدرس البلاغي، ومما يزيد من أهمية درس الصورة البلاغية هو علاقتها بالصورة الفنية، إذ تُعدُّ الصور البلاغية، باختلاف أنواعها بمثابة اللبنات التي تتكون منها الصورة الفنية، بسيطة كانت، أو مركبة، أو كلية، ومن هنا فإن **"دراسة الصورة البلاغية تعدُّ كشفاً عن تكوين الصورة الفنية، وطريقة بنائها"**[28]، ولنا أن ننوه هنا، إلى عدم عنايتنا بالأساليب البلاغية بتوصيفاتها اللغوية، وما تقدمه للنص من انزياحات تركيبية، تشكل تطوراً قد يؤدي إلى مفارقة لغوية نتماز بها لغة النص عن اللغة الاعتيادية، فهذه الانزياحات التركيبية شأن من شؤون البلاغة والأسلوبية، والذي يعنينا هنا، هو ما تقدمه أدوات البلاغة للمفارقة بصفتها (الميتا لغوية) في الدلالة، والمعنى، وسينتقي البحث من الوسائل البلاغية على مستوى البيان والبديع ما يُسهم في خدمة المفارقة بإظهارها، أو تعزيزها، دون الخوض في تفاصيل الوسائل البلاغية وجزئياتها، فكان النظر إلى الصورة من خلال عملية الانتقال عن طريق وسائل البلاغة من محسوس إلى مجرد، ومن مجرد إلى محسوس، وغيرها، فضلاً عمّا يمكن أن يُسهم في رفد صور المفارقة، وتدعيمها، من تقنيات البلاغة على مستوى البديع، فسنعرض للصور الحسَّية، والصور الذهنية، والصور الرمزية، من خلال تناول البحث لوسائل التشكيل في الصورة، أما وسائل التجميل للصورة –فهي غالباً ما تكون جهداً ثانوياً في الشعر بعامةٍ والنص الشعري عند أحمد مطر بشكل خاص- فسيعرض البحث لها من خلال ظاهرتي التقابل والجناس في النص الشعري لأحمد مطر.

أولاً- التشكيل في صور المفارقة:

يمثل التشكيل للصورة الحلقة الأهم في صنع الصورة الفنية، فالتشكيل هو جوهر الصورة، وأساسها، إذ لا يمكن لباحثٍ في صورةٍ ما، أنْ يتجاهل طريقة تشكيلها، وقد كان لتشكيل صور المفارقة، عند أحمد مطر ثلاث وسائل هي: الصورة الحسية، والصورة الذهنية، والصورة الرمزية.

أ- الصور الحسية:

لهذا النمط من الصور علاقة وثيقة بمفهوم الصورة الشعرية ككل، بالشكل الذي درجت عليه الدراسات البلاغية القديمة، والحديثة، باعتبار أنَّ الشاعر يميل إلى التعبير عن الأفكار والمشاعر المجردة بطريقة تجعله يستثمر الأشياء المُدركة عبر الحواس، للقيام بمهمة الأداء، وذلك بإعادة تشكيلها، على وفق ما يتصوره من دلالات، لا يمكن الوصول إليها من خلال

التراكيب الخالية من عناصر البلاغة، ليخلق بعض مفارقاته؛ لقد حاول الشاعر أنْ يحقق المعادلة الصعبة في حرصه على ان تكون صوره سهلة، واضحة، خالية من الغموض، وقادرةٌ في الوقت ذاته على الإيحاء في عمق وغنى[29]، فنراه ينقل صور الواقع بطريقة لا تعتمد الاستنساخ، والتقرير، فعمل على الانتقال من الصورة الحقيقية إلى صورة مجازية، تحتفظ بأدوات الواقع وثوابته، إذ حاول انْ ينقل الصور من خلال إعادة إنتاجها وتمثيلها، ولا شك في أنَّ تمثيل الأشياء، وسيلة مهمة من وسائل التأثير في الآخرين، وجلبهم إلى وجهة نظر معينة، فقد عدَّ (ديل كارنيجي) التمثيل احد القواعد للتأثير في الآخرين، فقال في الوصية الحادية عشر "ضع أفكارك في قالب تمثيلي"[30]، وقد حوَّل الشاعر كثيراً من المفاهيم التي لا تُدرك بالحواس إلى صور حسَّية تحركت مفارقاته من خلالها، فالزمان لا يُدرك عبر الحواس[31]، وقد جسده الشاعر بطريقة حسية، إذ نقل الزمان إلى دائرة الساعة، ونقله من الزمانية إلى المكانية، حيث اختصر الزمن في دائرة الساعة، التي هي أداة لقياس الزمن، وجعل المؤشرين في الساعة كأنهما مخبران، يلاحقان الزمن من أمامه ومن خلفه، كما في قصيدة (الساعة) حيث يقول:

دائرةٌ ضيِّقةٌ
وهاربٌ مُدانْ
أمامهُ وخلفهُ يركضُ مُخبرانْ.
هذا هو الزمانْ![32]

إذ استغل الشاعر تقنية التشبيه غير الملحوظ، لغرض الانتقال بالصورة لخلق المفارقة، من خلال تكثيفها، وتحديد معالمها، والاستطراف في التشبيه واضح في هذا الموضع، لأن التشبيه هنا نادرٌ حضوره في النفس[33]، وقد عمل خيال الشاعر على إحضار الصورة الحسَّية بشكل يجعلها متوسعة، وذلك لاستثمارها لعدد من المكونات البلاغية التي تسهم في نمو الصورة عن طريق التفاعل بين مكوناتها في نسقٍ تعبيري ذي منحى سردي درامي يستغل إمكانات الواقع المعيش، لإفادة صورة المفارقة، ففي قصيدة (الدليل)، يقول:

صَدّري أنا زنزانةٌ
قُضبانها ضلوعي[34]

وهو تشبيه بليغ، حيث حذفت أداة التشبيه، ووجه الشبه، ليجعل صورة الصدر وهواجسه، ذاتها صورة الزنزانة وهمومها، ليؤسس لمفارقة لاحقة، إذ يقول:

يَدْهمها المخبرُ بالهلوعِ

يقيسُ فيها نسبة النقاءِ
في الهواءِ
ونسبة الحُمرة في دمائي[35]

فالسجن والصدر يشتركان في الحاجة إلى قياس نسبة الهواء النقي، ثم يسترسل الشاعر في رسم الصورة اعتماداً على بلاغة التشبيه، وما تؤديه من انتقالات مبهرة في الصورة، ولا نعني بهذا أن أسلوب التشبيه يُعدُّ حلية، أو تزييناً لمعنى موجود في النص سلفاً، فان صدق ذلك فانه لا يصدق إلا على المستوى السطحي النثري من دلالة النص، "أما في المستوى العميق فيبدو هذا الأسلوب -برغم ما يكتنفه من إيحاء بالعجلة، والتجاوز الخاطف– ذا قدرة على توليد دلالات مصاحبة"[36] فيكرر الشاعر التشبيه باستعمال أداة التشبيه هذه المرة.

وبعدما يرى الدُخانَ ساكناً
في رئتي
والدَّم في قلبي كالدموعِ[37]

إذ توحدت صورة السجن وصورة الوطن في مقابل صورة الصدر، بجامع التلوث الذي يمنع الهواء النقي في الصدر، وكذلك الأفكار السليمة في الوطن، وأنَّ هم السجن وهم الوطن يشتركان مع الدخان في جعل دمه عديم اللون، كالدموع، ولعل الشاعر لم يرد انعدام اللون فقط، بل حرقة الدموع المالحة، وبعد هذه المفارقة التي توصَّل إليها الشاعر من خلال تقنية التشبيه، يبحث عن فائدة يمكن أن يؤديها الهم، والظلم، بالاشتراك مع الدخان فينجح في إيجادها، فيجعل فقدان لون الدم، منقذاً له من تهمة (الشيوعية)، مُشكلاً بذلك مفارقة مدهشة تعتمد طرافة التفسير.

لو لم تَمُتْ
كلُّ كريات دمي الحمراءِ
من قلةِ الغذاءِ
لانتشل المخبرُ شيئاً من دمي
ثم ادَّعى.. بأنَّني شيوعي![38]

وتحركت بعض قصائد الشاعر داخل تقنية المجاز، باستعارة ألفاظٍ تدل على محسوس إلى أشياء محسوسة، أو مجردة، وحضور الصور في المجاز غيره في التشبيه، ونحسب أنَّ فهم الاستعارة من خلال التشبيه –وهو ما درج عليه القدماء من النقاد والبلاغيين[39]-، لا

يصلح إلا في تلبية الحاجات الدنيا للمتلقي، ذلك الحد الذي يقنع فيه بالدلالة السطحية الظاهرة، والمعنى النثري المباشر للنص، دونما تعمق لباطن النص، إذ أنَّ إدراك الاستعارة بشكل حرفي مباشر، إنما يكون بشرحها نثرياً من خلال التشبيه، أما المستوى العميق من دلالة الاستعارة، فلابد أن ننشدهُ من خلال فهم الاستعارة، من حيث هي عالمٌ دلالي مكتف بذاته، مستقل بنفسه، فنقل الصورة من المجرد إلى المحسوس يُدعّم توصيل الفكرة إلى ذهن المتلقي، ففي قصيدة (الذنب)، يقول:

الذلُّ بساحتنا يسعى
فلماذا نرفضُ أن نحبو؟
ولماذا نُدخلُ "أبرهة" في كعبتنا
ونؤذّنُ: للكعبة ربُ؟[40]

فمفهوم الذل عند الشاعر تحوَّل من خلال الاستعارة إلى شيء محسوس، وأنَّ استعارة الفعل (يسعى)، ينقل الذهن إلى النص القرآني ﴿فَأَلْقَاهَا فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى﴾[41]، بقرينة (نحبو)، ولم تكن استعارة الفعل بإشارة خفية إلى الأفعى استعارة مجانية، فالذل يتماثل مع الأفعى في كونه يتسلل إلى النفس خِفْية، وكذلك حركة الأفعى، فضلاً عن اشتراكهما في كونهما مقيتين مكروهين، فانتقال الصورة من خلال الاستعارة، الذي حاول الشاعر أنْ يُبرزه أسهم في خلق مفارقة اعتمدت على المقارنة بين الصور، وهي مفارقة تصويرية، وقد انتقل الشاعر في بعض صوره من محسوس إلى محسوس مستعملاً تقنية الاستعارة فالصبح عند الشاعر مُطارد من الظلمة، كما في قصيدة (العهد الجديد)، إذ يقول:

فُصَّ مِلحِ الصُبح
في مستنقع الظُلمةِ ذابْ
هذه الأنجم أحْداقٌ
وهذا البدرُ كشَّافٌ
وهذي الريحُ سوطٌ
والسماوات نقابْ![42]

إن الصباح، والليل، بوصفها عناصر زمنية، قادرة على التحول إلى مفهوم حسي آخر، بما تدره عليها الأوجه البيانية، والمكونات الشعرية الأخرى من صفات، وحالات، فالاستعارات (فص ملح، مستنقع، أحداق، كشاف، سوط، نقاب) تضعنا أمام صورة جديدة، يبدو فيها

الصبح ضحية، والليل الذي بدا –نتيجة الاستعارة- كرجل الأمن، هو الجلاد الذي لا يظهر منه إلا الأحداق، وكشافه، وسوطه، ولثامه، وهي علامات فارقة لرجل الأمن؛ وبعد أنْ صور الشاعر (الصبح والليل)، (المواطن المظلوم ورجل الأمن الظالم)، فانه قد عمل على تأثيث المجال، لإنتاج مفارقة عن طريق المساواة بين الظالم والمظلوم، بما لا يخطر في ذهن المتلقي عن طريق دخول لاعب آخر يمثل قوى الظلام العالمية فيظلم الضحية، والجلاد، إذ استعار الشاعر (قطعان الذئاب) للدلالة عليه، حيث يقول:

كُلَّنا من آدم نحنُ
وما آدم إلاّ من تُرابْ
فوقَه تُسرحُ ... قطعان الذئابْ[43]

فالشاعر قام بإلغاء الفرق بين الظالم، والمظلوم، تحت ضغط الظالم الأكبر (قوى الظلام العالمية)، وزاد على ذلك بأن برهن على هذه المساواة عن طريق نسبة الطرفين إلى آدم، الذي خُلق من التراب، ثم اخرج الظالم الأكبر من جنس الإنسانية إلى جنس الذئاب، والشيء الذي يمكن تأشيره في معظم استعارات أحمد مطر الحسَّية، ومنها الاستعارة في هذه القصيدة، هو ميله نحو إيجاد علاقة تبادلية، وهذا ما تعرضه الاستعارة في أصل وجودها، حيث تشبع جزء من "تطلع العقل الإنساني إلى إسباغ النظام على ما حوله وقدرته على التأثير فيه وهذا معنى العلاقة، فالعلاقة نفسها معنى، وهو معنى تبادلي"[44]، فالاستعارة في شعر أحمد مطر أشبه بالمونتاج، إذ تضيف أشياء للصورة لتنتشلها من الواقعية المطلقة، إلى واقعية، تُضخم فيها بعض أجزائها، أو تُجسم، لتخلق المفارقة، وقد أسس الشاعر بعض مفارقاته عن طريق المقارنة بين صور مضمرة، وأخرى ظاهرة، يغذيها السياق من خلال تقنية الكناية، فقد استعمل الشاعر الكناية في توسيع المعنى، فعنده نظافة الكف، دليل على سلامة الفكر لينقل المتلقي من صورة مصغرة إلى صورة اكبر، ليوسع المساحة التي يمكن رسم المفارقة عليها، ففي قصيدة (أعذار واهية) تحوّل مفهوم الأخلاق عند الشاعر إلى محسوس بصورة كف نظيفة، إذ يقول:

-ايّها الكاتبُ ذو الكف النظيفةْ
لا تسودها بتبيض مجلاتِ الخليفةْ[45]

ولاشك في أنَّ صورة السلطان، أو الملك –الذي أشار له بلفظ الحمار- أسست لمفارقة في ذهن المتلقي، ففي قصيدة (هذه الأرض لنا)، يقول:

قوتُ عيالنا هُنا

يهدرهُ جلالةُ الحمارْ
في صالةِ القمارْ
وكلٌ حقّهُ بهِ
انَّ بعيرَ جدهِ
قد مَرَّ قبل غيرهِ
بهذه الآبارْ![46]

وتأتي المفارقة من خلال المقارنة بين تصرف الملك، وتصرف الحمار، لتخلق مفارقة تعتمد على ترك التصريح، فالكناية، تمكنك من أن تشفي من خصمك، من غير أن تجعل إليك سبيلا[47]، ولأن المفارقة بها حاجة إلى التحديد الدقيق، فقد اضطر الشاعر إلى أنْ يُكني عن بعض الصور التي يراها تخدم المفارقة، بألفاظٍ يُعبر بها عن المعنى الذي أراده، دون أن يخدش الحياء، ففي قصيدة (تشريح)، يصف الشاعر (كلاب القصر)- وهي كناية عن المتملقين والمنتفعين من الحاكم –إلى أصناف يجعل أدناهم، وأسفلهم الشعراء المتملقين، إذ يقول:

والّذي يحملُ أوراقاً وأقلاماً
ويستوحي من الإعدام إعلاماً
ويُغريكُمْ بأنّ السَّم صحّي
وانَّ الخير في أن تشربوهْ
فخُذوه
واعتلوه.
واحشروا أوراقهُ في فمهِ
ثم احشروا أقلامهُ في فمه الثاني
وبُولوا فوقهُ ... ثم اكنسوهُ![48]

فالقصيدة تطفح بالكنايات، فالسم، كناية عن الأفكار السيئة، وفمهُ الثاني كناية معروفة يفضحها السياق في القصيدة.

وقد استغل الشاعر في بعض قصائده، تراسل الحواس، وتبادل معطياتها، في رسم مفارقاته، حيث يوصف المشموم بصفات الملموس، والمرئي بصفات المسموع، مشكلاً نوعاً من التحدي، والاستفزاز لذهن المتلقي، وهذا الأسلوب في التصوير يسير عكس الاتجاه المألوف في لغة التعبير الفني[49]، ولعل عدم إكثار الشاعر من التصوير من خلال تراسل الحواس، ينسجم

مع طبيعة شعره، بل شعر المفارقة عموماً، بميلها إلى السهولة، والوضوح، والواقعية، ومن قصائده التي وظف فيها تراسل الحواس قصيدة (على باب الحضارة)، يقول فيها:

فما بيننا ألفُ بابٍ وَبابْ
عليها كلابُ الكلابْ
تشمُّ الظُنونَ وتسمعُ صمتَ الإشارة
وتقطع وقتَ الفراغِ بقطعِ الرقابْ![50]

إذ يرسم الشاعر صورة لممارسات الأنظمة العربية من رصدٍ، وقمع، فالصوت يُدرك بحاسة الشم، والإشارة التي تُدرك بالعين، تُدركُها الأذن، فهي تُسمع، وقد جاء هذا التراسل ليبرز بعض المفارقات التي يؤديها الانتقال في الصورة، فضلاً عن شد المتلقي عن طريق الانتقالات غير المتوقعة.

ب- الصور الذهنية:

إذا كنا قد حاولنا تلمس مفهوم الحسَّية في الصورة الشعرية، من خلال تحليل عيّنة من الصور الممثلة لها في شعر أحمد مطر، ووقفنا في تلمسنا ذاك بين التحليل البلاغي، والدلالي، فانّ البحث في هذا المقام سيعمل على مقاربة الصورة الذهنية، أي: التجريدية، عن طريق تحليل مجموعة من الصور التي افترضنا تجريديتها مسبقاً، اعتماداً على حمولاتها المعنوية، موضوعية كانت، أو شعورية باعتبار الانتقال المستفاد من مفردات الصورة وتركيبها، ولو عدنا إلى الصور الحسَّية لوجدنا أنها لا تتحقق في ذهن المتلقي بطريقة التصوير (الفيديوي)، وانْ وصلت إلى ذهنه من خلال حواسه، فان تحققها الذهني، يكون من خلال تفاعلاتها داخل الذهن فيكون بذاك، وعاءً لإيصال الفكرة، ولو كان القصد من الصورة الحسَّية هو التوصيل فقط، وليس إنتاج فكرة ذهنية، لأصبح الشعر والشعراء عالة على التوصيل، والتأثير، "فالشاعر حين يستعمل الكلمات الحسَّية، بشتى أنواعها، لا يقصد أنْ يمثل بها صورة لحشدٍ معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين، له دلالته وقيمته الشعورية"[51]، والفرق الذي يمكن أن يؤشر بين الصورة الحسَّية، والصورة الذهنية، هو في كيفية وصول الفكرة إلى ذهن المتلقي، ففي الصورة الحسَّية، يكون التفاعل بين المحسوسات داخل ذهن المتلقي، أي: أنَّ المتلقي طرفٌ مهم في تكوين الصورة التي تصبح ذهنية لاحقاً، أما الصورة الذهنية الأصلية، فإن المتلقي، يتسلمها وقد أفرغت تفاعلها خارج ذهنه، فتأتي، متكاملة، ليس لها علاقة تفاعل في ذهن المتلقي، بل علاقة توصيل، "والواقع أن الصور الشعرية، تكاد تكون في معظمها صوراً ذهنية، إذا أخذنا

أدواتها التوصيلية بعين الاعتبار، ونقصد بذلك ما يترتب عن الأوجه البلاغية، من انزياح، ومن جمع بين المتنافرات"[52]، ولذلك جنحت المفارقة إلى الاعتماد –غالباً- على الصورة الحسَّية لأنها تتحول إلى صورة ذهنية من خلال تفاعلها في ذهن المتلقي، ومن ثمَّ، فإن عملية الشد تكون اكبر، بخلاف الشعر الموغل بالغنائية، حيث الصور الذهنية أكثر حضوراً والدليل على ذلك، هو أنَّ النصوص الغنائية، والتي تحتل المشاعر، النصيب الأوفر من ساحتها التوصيلية، تقتات في جزء كبير من شعريتها على قابليتها على التأويلات المتعددة، والصور الحسَّية تشكل –في الغالب- (إيقونات) معرقلة لعملية تعدد التأويلات، لأن وظيفة الحواس مع الفكر هي التوصيل والتوضيح[53]، وما كان واضحاً لا يمكن تأويله، لأن الوضوح يتناسب تناسباً عكسياً مع التأويل، ولذلك احتلت الرموز المرتبة الأولى في إمكانية التأويل، والشاعر في عمله الإبداعي لا يهدف إلى مطابقة الواقع بما يدل عليه من تعبيرات عرفية "أنه يستعمل الصور، ليُعبر عن حالات غامضة لا يُستطاع بلوغها مباشرة"[54]، وقد كانت الصورة الذهنية أقل حضوراً في شعر أحمد مطر، ومنها قصيدة (اعتصام)، يقول فيها:

حلمٌ:
في قبضتي سيفٌ بطول الاغترابْ
وصقيلٌ كأمانّي العذابْ
وثقيلٌ كالعذابْ[55]

ففي هذا المقطع، ثلاث صور بلاغية، (سيف بطول الاغتراب)، (صقيل كأماني العذاب)، (ثقيل كالعذاب)، ففي الصورة الأولى، نلاحظ الانتقال من محسوس إلى مجرد من خلال تقنية الاستعارة، حيث تحوّل طول السيف، الذي هو طول محسوس، يقاس بوحدات قياس الطول، إلى طول آخر حمل دلالة زمانية، لأن الاغتراب يقاس بالزمن، إذ تتجاوز الصورة الذهنية منطلقات التشخيص، أو التجسيد، والتحجيم، إلى منطلقات جديدة، تعمل على إعادة تشكيل الأشياء، وجعلها تتبادل الأدوار فيما بينها، وتغير خصائصها، لتستقبل خصائص غيرها، وقد جاء هذا الانتقال في الصورة الأولى، أما الصورة البلاغية الثانية فقد تجسدت من خلال تقنية التشبيه، حيث لا يمكن أن تكون (أماني العذاب) إلا صورة ذهنية، لا يمكن وجودها على ارض الواقع، أما ثقل هذا السيف فانه كثقل العذاب، إذ تحركت الصورة من محسوس إلى مجرد عن طريق تقنية التشبيه أيضاً، والصور الثلاثة قائمة على إضافة محسوس إلى مجرد، الشيء الذي نتج عنه تركيبات غاية في الانحراف، والتباعد، ولاشك في أن الانحراف والتباعد، يؤسسان

لصورة المفارقة في النص، وهو ما عُبّر عنه قديماً بالتخيل، الذي عرفه الجرجاني بأنه: "ما يثبت فيه الشاعر أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوى لا طريق إلى تحصيلها، ويقول فيه قولاً، يخدع فيه نفسه، ويريها مالا ترى"[56]، ولا نعدو الحقيقة إذا قلنا: إنَّ التخييل يشكل العتبة الأولى في صور المفارقة، وهكذا تتحول صورة السيف إلى صورة أخرى يمكن أن نراها في الحلم، فالصورة غير متزنة، ومشوشة بعض الشيء، فالشاعر حاول أنْ يصور الحلم بموضوعية، وحذق ليمهد لمفارقة في نهاية القصيدة، إذ يقول:

سأبقى داخلَ الحُلْم إلى يومِ الحسابْ
أنا لن اترُكَ هذا الحُلمِ
حتّى يُستجابْ![57]

فنلاحظ أنَّ الشاعر، قد انتقل في صوره من المشوش إلى الواضح، ومن المركب إلى البسيط، لأن التوصيل الواضح الجيد يُعدُّ من ضرورات المفارقة للتحقق، إلا أنَّ هناك ضرورة أخرى لتحقق المفارقة التي يُراد بها أحيانا الانتقال والتغيير لصورٍ مشوهة استقر تشويهها في ذهن المتلقي، فالحكم والعدل صنوان إلا أن هذا التلازم بينهما قد كُسر فصار الحكم والظلم صنوان واستقرت هذه الصورة في ذهن المتلقي، وإذا كانت المفارقة كسراً لتوقع المتلقي، فهل كسر هذه الصورة يأتي من خلال تحسينها وإعادتها إلى أصلها أو عبر المبالغة في تشويهها؟!، يبدو ان الخيارين فاشلان، لأن في الأول تأتي معه المفارقة ضعيفة، لأن للصورة أرضية في ذهن المتلقي، أما المبالغة في تشويهها فيفقدها واقعيتها، ولذلك لجأ أحمد مطر في هكذا حالات إلى الصورة الذهنية، لتنتشله من حرج الاختيار في الصور الحسَّية، ولذلك نراه يخاطب الحكام ويصفهم عن طريق الانتقال بصفاتهم المحسوسة، وصورهم المطبوعة في أذهان الناس، إلى صور مجردة ذهنية، فيقول في قصيدة (ورثة إبليس):

وُجوهكُمْ أقْنعةٌ بالغةُ المرونَةْ
طلاؤها حصافةٌ
وَقْعرُها رعونهْ
صفّقَ إبليسُ لهاُ مندهشاً
وباعكُمْ فنونهْ[58]

فصورة وجه الحاكم عند الناس صورة مشوهة مقيتة، وقد يتعذر على الشاعر رسم صورة أكثر مقتاً من خلال نقلها إلى محسوس آخر، لأنها قد تفقد معالمها الدالة على وجه

الحاكم، ولذلك ينقلها إلى صور ذهنية من خلال نقل صفاتها، فيتحول لونها، الذي عَبّرَ الشاعر عنه بالطلاء إلى حصافة، ويحول قعرها إلى رعونة، إذ لا لون للحصافة، ولا قعر للرعونة، فانتقال الصورة من محسوس إلى مجرد من خلال تقنية التشبيه خلق المفارقة، ولا يكتفي الشاعر بان يجعل إبليس مندهشاً لهذه الوجوه، بل يبيعهم فنونه أيضاً، فالصورة بالإجمال صورة ذهنية، تعتمد على لقاء متخيل بين الحاكم وإبليس الذي يتخلى عن دوره الأزلي إلى حكام هذا الزمان، ويسترسل الشاعر في قصيدته لإكمال الحوار بين الحكام وإبليس، ليرسم مفارقة ما كانت لتخطر في ذهن المتلقي فيقول:

وقالَ: إنّي راحلٌ
ما عادَ لي دورٌ هُنا
دوري أنا
انتمْ ستلعبونهْ![59]

كذلك انتقل الشاعر في بعض صوره من المجرد إلى المجرد، لرسم بعض صوره التي بدت فيها المفارقة خافتة وغير واضحة، إن انتقال الصورة من المجرد إلى المجرد يعني سلفاً تقويض مفهوم الصورة، الذي يركز على العناصر المادية –الحسَّية التي تنقل الصورة من مستوى الإدراك والتفكير، إلى مستوى المشاهدة، إلا أنَّ الأمر يدعو إلى الاطمئنان بالإشارة إلى "أن عملية الانتقال المقصود تتم في إطار صوري مُركب، لا يغفل العناصر الحسَّية التي تعمل –خلال تفاعلها- على بلورة الأبعاد الذهنية"[60]، ذلك أنَّ الخيال حين يستعين ببعض العناصر الحسَّية إنما "يريد من وراء ذلك غاية أخرى هي التسامي عليها، وخلق مقولة، أو عالم خيالي ثان بديل منها"[61]، أنَّ هذا النوع من الصور يعطي الأولوية للتأثير النفسي في المتلقي، ويستفز قدراته على التخيل من اجل تلقٍ أوفق، ففي قصيدة (مسائل غير قابلة للنقاش)، يقول:

الفقيرْ
يجعلُ الحكّامَ لا يغفونَ..
من وخْزِ الضّميرْ
حينما يُنمى الهم
في ليالي الزَّمهريرْ
أنَّهُ فوقَ الحصير الرّثّ يغفو..
كيفَ يغفونَ

وهُمْ
لم يسرقوا منهُ الحصير؟![62]

فالصورة بالإجمال صورة ذهنية اعتمدت على عناصر حسية، فهي تعبر عن الظلم، وهو شيء مفهومي، إلا أن آليات الوصول إلى الصورة المفهومية جاءت من خلال محسوسات لها أبعاد في المكان والزمان.

جـ- الصور الرمزية:

الرمز في أبسط تعريفاته، هو: "شيء يعبر أو يوحي عن شيء آخر"[63]، وإذن فهو فكرة أو صورة تعبر عن صورة أخرى، وانَّ التعبير بالتصوير الرمزي عن صورة مقصودة عند الشاعر وتحاشي الوصف المباشر، لا يقصد منه إلا احد أمرين، أما إخفاء الفكرة، أو إظهارها على نحو أشد استلفاتاً للنظر، بل لعله يهدف إلى إخفاء الفكرة وكشفها في آن واحد[64] وتعدُّ عملية الانتقال من الوضوح إلى الغموض وبالعكس وسيلة مهمة من وسائل خلق الصورة في المفارقة.

فالصورة الرمزية تُصنف إلى ثلاثة أنواع، تبعاً لطبيعة الرمز، فهو أما أن يكون مفرداً، أي: عبارة عن كلمة دخلت العرف الاصطلاحي في ثقافة معينة، لتنوب عن شيء، أو تمثله، أو يكون مركباً، يأتي في إطار حكاية، أو يكون تمثيلاً لموقف معين[65]، وإذ كانت الصور الحسَّية، تعتمد على الحواس لرسم صورة ذهنية لفكرة ما، والصورة الذهنية، تعتمد على نقل المفاهيم المتشكلة خارج الذهن، لتشكلها بطريقة أخرى، فان انتقال الصورة بوساطة الرمز، يبدو انتقالاً أكثر بعداً واشد تأثيراً لأنه يعتمد الانتقال من الإدراك المباشر، سواء كان حسياً، أو مجرداً، إلى الإدراك الإيحائي الذي يحلل الرمز، وقد يفجره ليخلق المفارقة، ويرى الباحث أنَّ الصورة الرمزية، وأن اعتمدت على الإيحاء لتفريغ مدلولها، فإنها في المفارقة بها حاجة إلى الانفجار، لذلك نرى الشاعر يزيد من قوة اتقادها، من خلال السياق، ليفجرها عن طريق كشفها، الذي يصل في بعض الأحيان إلى التصريح الواضح، ففي قصيدة (تلاحم)، يقول:

الكلبةُ في حُضن السيَّد
والهرَّةُ في بطن الكلبة
والفأرةُ في بطن الهرَّةْ!
إسرائيل
ودولة بؤسٍ
والثورةْ[66]

فنلاحظ أنَّ الشاعر قد عَمِدَ إلى كشف الرمز بشكل مباشر، إذ تحدث عن علاقة حميمة، وغير طبيعية بين السيد الذي هو الغرب الظالم، والكلبة التي رمزت إلى دويلة إسرائيل، والهرة التي رمزت إلى دولة البؤس، والفأرة التي رمزت إلى الثورة، حيث انتقلت الصورة عن طريق تقنية التشبيه الملفوف لخلق المفارقة، وإذا كان الرمز لا يأتي إلا لتلميح أو توضيح في الصورة، كما ترى ذلك نازك الملائكة، فعندها: "الرمز تلميح إلى الأشياء، وربما إفصاح، وهو يمنح القصيدة أعماقاً تستثير الفكر، وتفسح آماد الخيال"[67] فان الصورة الرمزية بهذا المعنى لا تتفق مع آلية المفارقة في كسر التوقع عند المتلقي، لإدهاشه، لأن استثارة الفكر بالطرق الطبيعية، من خلال جعل الرموز تعمل كـ(أيقونات)، تفتح مغاليق كانت غائبة عن الفكر هي عملية تنقصها السرعة في الانتقال من المجهول إلى المعلوم، فتقتل المفارقة أو تأتي بها باهتة ضعيفة، ولهذا نعتقد أن الشاعر قد ابتعد عن الرموز الشديدة الغموض، والتي تتطلب تأملاً عميقاً يتطلب بدوره وقتاً أطول؛ فرموز الشاعر عملت على وخز ذهن المتلقي للفت انتباهه بطريقة تجعل المفارقة حاضرة، لا تحتاج إلى إعمال الذهن، وقد حاول أحمد مطر الوصول بالمتلقي من خلال الرمز إلى أعماق المعنى الذي كثيراً ما يفاجئ به المتلقي من خلال تفجيره واضحاً جلياً في نهاية القصيدة، فالرمز عند الشاعر "ليس هو أكثر من نصب ماثلٌ أمامنا ومُغلف بقشرة شفافة جداً، في إمكاننا أن ندعوها القشرة الرمزية، التي غلفت قصائده والتي لنا أن نستغني عنها، أو نزيلها ساعة نشاء، فالترميز هنا، ليست أحجية أو ما يقرب من ذلك، وإنما هو طلاء وحسب"[68]، فلو تأملنا الصور الرمزية في قصائد الشاعر، لوجدنا انَّ المعاني المرموز لها قريبة التناول من ذهن المتلقي، لا لأنها رموزٌ تقليدية متعارف عليها في اللغة والأدب، بل لأنها رموز أصلية يدرك معناها من السياق الأدبي فقط، وانْ كانت شخصية من ناحية الابتكار، مثل (الشاي المعقم)[69]، (الشاي المقطر)[70]، (الفيل والحمار والفهد)[71]، (ابو العوائد)[72]، وغيرها الكثير، ففي قصيدة (الثور والحظيرة) نلاحظ أنَّ الرموز شخصية، عمل الشاعر على تأصيلها، وجعلها في متناول ذهن المتلقي، من خلال سياق القصيدة، ليعمل عن طريق كشفها على خلق مفارقة تصدم المتلقي، بما لا يتوقعه، إذ يقول:

الثورُ فرّ من حظيرةِ البقرْ.
الثور فَرْ
فثارت العجولُ في الحظيرةْ
تَبكي فِرار قائدِ المسيرةْ.

وشُكّلت على الأثرْ
مَحكمةٌ.. ومؤتمر[73]

فالرمز هنا واضح جلي للجميع، ممن عاصروا زيارة (السادات) إلى دويلة إسرائيل، وما تبعها من مقاطعة، ومحاكم، ومؤتمرات، إذ يتحرك الشاعر داخل جزيئات الرمز وكأنه يتحرك داخل الحقيقة، إذ جعل الرمز خارطة واضحة المعالم للواقع فيسترسل الشاعر في قصيدته من خلال الرموز فيقول:

فقائلٌ قالَ: قضاء وقدرْ.
وقائل: لقد كَفَرْ
وقائلٌ: إلى سَقرْ
وبعضُهم قالَ: امنحوه فرصةً أخيرهْ
لعلَّه يعودُ للحظيرةْ
وفي ختامِ المؤتمرْ
تقاسموا مربطهُ... وجمَّدوا شعيرهْ[74]

الرمز واضح في هذا المقطع يشير إلى مؤتمر القمة العربية الذي عقد في بغداد، والآراء التي طُرحت فيه، إذ خرج المؤتمر بقرارات، تجميد المعونات الاقتصادية لمصر، ومقاطعتها، ونقل مقر الجامعة العربية إلى تونس، وبعد أنْ ينشغل المتلقي في تفكيك رموز القصيدة، يفاجئه الشاعر بالمفارقة المدهشة، التي هي واقع في أصلها، إلا أنَّ الرمز انتشلها من واقعيتها، فيقول:

وبعد عامٍ، وَقَعتْ حادثةٌ مثيرهْ
لَمْ يرجعِ الثورُ
ولكنْ ذهبتْ وراءهُ الحظيرةْ![75]

إذْ رمز هذا المقطع إلى تهافت الزعماء العرب ممن حضروا مؤتمر المقاطعة، على عقد اتفاقيات الصلح والسلام مع إسرائيل، ليشكل الشاعر من خلالها مفارقة إضافية في القصيدة ختمها بها، ونلاحظ أن الرمز هنا هو رمزٌ مركب، جاء في إطار حكاية دالة، وهذه الحكاية، أو الواقعة التاريخية، ما كانت لتشكل مفارقة في موضوعها، لو كان الشاعر قد تناولها بعيداً عن الترميز، حيث تحرك الشاعر على رموز شكلت خارطة دالة على الحدث الحقيقي، وقد اظهر الشاعر مهارة في تخيير العلاقة بين المعنى الأصلي والمعنى المجازي، إذ كان المجاز مصوراً للمعنى المقصود خير تصوير، "فالصورة يمكن استثارتها مرة على سبيل المجاز، لكنها إذا عاودت الظهور

بإلحاح، كتقديم أو تمثيل على السواء فإنها تغدو رمزاً"[76]، وهذا ما عمل عليه الشاعر في هذا النص.

أما القرينة الدالة على عدم إرادة المعنى السياقي في القصيدة، فإنها قرينة ذاتية في السياق نفسه، تعتمد على استدعاء التاريخ، ومقارنته بإحداث القصيدة، "فالرمز هو شيء يعبر، أو يوحي عن شيء آخر، والرمز بهذا المعنى يكون توسيعاً للمجاز، والاستعارة، والكناية، والمعنى المتضمن"[77]، وبالرغم من كون قرينة المجاز في هذه الصورة، هي قرينة حالية تُفهم من حال المتكلم ومن سياق حديثة، إلا أن الشاعر حاول أن يرصع المجاز بقرينة لفظية، فلفظ (قائد المسيرة) التي جاء في القصيدة يشير بحكم واقع الاستعمال إلى زعيم عربي حاضرٌ وحديث.

ويمكن أنْ تكون الصورة الرمزية عند أحمد مطر ذات طبيعة تبادلية، بالتعبير عن موقف، أو مشهد معين، بعناصر رمزية متشابهة، فتمتد علاقة التوازي بين الموقف المعبر عنه، والصورة الرمزية المُعبر بها، وعادة ما تكون هذه الصورة عبارة عن حكاية ذات أصول تراثية، أو أسطورية، أو تاريخية، ومن ثم تصبح الأسماء والأحداث الواردة في الصورة رموز استعارية، تعوض المدلولات المرجعية، ففي قصيدة (قف ورتل سورة النسف على رأس الوثن) يقول:

امضِ –إن شئْتَ- وحيداً
لا تَسلْ: أينَ الرجالْ
كُلُّ أصحابك رهنُ الاعتقالْ!
فالذي نام بمأواك أجيرٌ مُتآمرْ
ورفيقُ الدرب جاسوسٌ.. عميلٌ للدوائرْ
وابنُ من نامَتْ على جَمْرِ الرمالْ.
في سبيل الله...
كافرْ![78]

فالصورة هنا رمزية تمثيلية، اعتمدت رمز الرسول الكريم والهجرة المباركة من مكة إلى المدينة وأحداثها المعروفة في كتب السيرة النبوية، إذ تستدعي الرموز عنصر المقارنة، بين صورة حديثة لمهاجر في الزمن الحاضر، قد يكون مناضلاً أو مواطناً هارباً من السلطات، وصورة الهجرة النبوية الشريفة، وأحداثها المعروفة في التاريخ الإسلامي، والقصيدة طويلة تحاكي أحداث الهجرة النبوية بأحداثها الدقيقة إذ يقول في مقطع آخر:

سَترى غاراً فلا تمشِ أمامهْ

ذلك الغارُ كمينٌ
يختفي حين تفوتْ
وترى لُغماً على شكلِ حَمامهْ
وترى آلة تسجيلٍ
على هيْئَة بيت العنكبوت
تلقُطُ الكِلمةَ حتّى في السكوتْ
ابتعدْ عنه ولا تدخُل.. وإلاّ ستموتْ
قبل أن يُلقي عليكَ القبضَ
فُرسانُ العشائِرْ![79]

وإذا كان شرط الاستعمال الناجح للرمز "السكوت عن طبيعة المرموز إليه"[80]، فانَّ السكوت لا يعني التعمية، وكنا قد أسلفنا القول: إن رموز أحمد مطر سهلة التناول، تعتمد في بعض الأحيان على التصريح لتفجيرها في ذهن المتلقي، وليس لفك شفراتها، فالعنصر الرمزي يأتي –بوجود مفتاح واضح لحل الشفرة- بوصفه إطناباً توضيحياً يمس بشعرية الصورة، ويفقدها كثافتها الإيحائية، وهذه نتيجة حتمية لكل الرموز التي تتلبس بالتشبيه، أما الرمز الذي يَرد في حالة الاستعارة، وتحتضنه المفارقة فانه –مع سهولة الوصول إليه- يسمو بالصورة إلى فضاء مُكتنف بالظلال الغنية، والدلالات البعيدة، فالمفردات (لغماً)، (آلة تسجيل)، تنقل ذهن المتلقي من معطيات التاريخ إلى معطيات الحاضر، ثم تأتي جملة (يلقي عليك القبض فرسان العشائر)، لتعمل على تحديد الصورة المرموز لها من ناحية الجغرافيا والتاريخ، فتكون رحلة مواطن عراقي هارب من بطش النظام، عبر منطقة (كردستان العراق)، إذ توجد نوع من (المليشيا) التابعة للنظام آنذاك اسمها (فرسان العشائر) تمسك المتسللين الذين يحاولون الهروب عبر جبال كردستان.

ولا يمكن للصورة الرمزية أنْ تكون ناجحة دائماً في خلق المفارقة، لأن البحث عن مفتاح الرمز داخل النص يستغرق وقتاً لا يعمل في صالح المفارقة، التي تعتمد على الانتقال المباشر لصدم المتلقي، هذا أولاً، أما السبب الآخر في عدم دوام نجاحها كون الرموز، تعمل أحياناً على تشظية الدلالة كون الرمز يشكل في بعض الأحيان مفتاحاً يعمل على فتح أبوابٍ متعددة للتأويل فيقلل الصدمة ويضعف المفارقة، وإذا كانت "القصيدة العظيمة لا تكون حاضرة أمامك، كالرغيف، أو كأس ماء، وهي ليست شيئاً مسطحاً تراه وتلمسه وتحيط به دفعة واحدة"[81] فهي

أيضاً ليست مجموعة من الطلاسم الغامضة التي يصعب فكها ويستحيل أحياناً، بل نرى في القصائد التي تنبض بالمفارقات، اقتراباً أكثر من البساطة التي لا تسقط في فخ المباشرة، وكنا قد أسلفنا في بداية هذا البحث: أنَّ العملية الإنتاجية للصورة، لم تكن فقط عبر انتقالاتها من خلال الصور الحسَّية، والذهنية، والرمزية، بل كانت هذه الانتقالات تمثل الحلقة الأهم في عملية إنتاج الصورة، لأن الصورة هي وحدة تركيبية معقدة، تتبأر فيها شتى المكونات: الواقع، والخيال، واللغة، والفكر، الإحساس، والإيقاع الداخل والخارج، والإنسان والعالم... الخُ، يتناسخ الجميع، ويتشابك لينتج الصورة[82]، ومن خلال استقراء النص الشعري لـ أحمد مطر نجد، أنَّ تحرك الصورة باتجاه الحسَّية هو المظهر الأهم في عملية خلق الصورة، وإنتاجها، ثم تأتي الصور التي تحركت باتجاه التجريد، والرمز بدرجة متساوية تقريباً، إلا أنها اقل بكثير من الصور الحسَّية، ويمكن أنْ يُعزى ذلك إلى كون المفارقة، تعتمد على التوصيل الواضح الجلي، الذي لا يحتاج –في اغلب الأحيان- إلى التدبر، والتفكير الطويل، وهذا ما توفره الصور الحسَّية للمفارقة، لأن المصاديق الحسَّية، لأية فكرة، تُسّهِل عملية توصيلها إلى ذهن المتلقي، كما يرى ذلك علماء المنطق[83]، ولاشك في أن الفكرة عند أهل المنطق، تقابل الصورة في النتاج الأدبي، وأن ما يسوّغ تفشي الصور الحسَّية على حساب الصور الأخرى، هو سهولة الوصول إليها في أثناء عملية التلقي.

ثانياً- التجميل في صور المفارقة:

بعد أنْ فرغنا من آليات تكوين صور المفارقة في شعر أحمد مطر، فان البحث به حاجة إلى التعريف ببعض الوسائل التي اتبعها الشاعر، لتحسين تلك الصور، وإخراجها بشكلها النهائي، ولا شك في أن المحسنات البديعة تشكل الأداة الأكثر فاعلية والأكثر استعمالاً لتحسين الكلام، وبالتالي تحسين الصورة، وهي ما سيناولها البحث في السطور التالية، فإذا كانت عملية الانتقال هي التي أسست للصورة الشعرية عن طريق نقل الفكرة من محسوس إلى مجرد أو من مجرد إلى محسوس، أو من خلال الإيحاء الرمزي وغير ذلك، فلاشك أن هذه الصور يمكن نقل ملامحها باستعمال لغة أخرى غير اللغة التي كتبت بها، وهذا يدلل على أنَّ الصورة في أصلها تعتمد على المعنى المتكّون في الذهن، أي: أنها شيء (ميتا لغوي)، إلا إننا يجب أن نستدرك فنقول: إن نقل الصورة كما هي –بما تثيره من دلالات ومشاعر وإيحاءات – من لغة إلى لغة أخرى شيء متعذر تحقيقه في عملية الترجمة، نستدل من ذلك أن استعمال التقنية اللغوية في إظهار الصورة شيء مساهم في تحسين الصورة، وإعطائها الشكل الذي تفاعل معه المتلقي، لأن المتلقي

يتعامل مع الصورة بعد الانجاز، أي: انه يتعامل مع الصورة بطرفيها اللغوي، والميتا لغوي، "وهكذا تأسست للصورة سلطة، نمت من حركتين متوازيتين، الأولى ذاتية استقلت فيها الصورة بنفسها، والثانية كانت الصورة فيها تزاحم الكلمة وتضايق اللغة في أهم وظائفها"[84]، أن ما نطرحه هنا قد يثير تساؤلاً عن مدى فعالية اللغة في تحسين الصورة، وقبل أن نحاول الإجابة عن هذا التساؤل، فإننا لا يمكن أنْ نُنكر أنّ للإيقاع أثراً بارزاً أيضاً في تحسين الصورة[85]، لأن الصورة بشكلها النهائي هي (ثمرة) لتفاعل معقد ودقيق بين الإيقاع (الصوت)، الذي هو المستوى الأول للغة، وبين اللغة وتراكيبها النحوية، وهو المستوى الثاني للغة، وهنا يكمن الجواب على التساؤل، فإذا كانت الصورة ثمرة، فان الإيقاع هو (التربة) التي غُرست فيها (الشجرة) التي تقابل اللغة، فتشابه التربة أو توحدها (الصوت أو الإيقاع) وتشابه المظهر الخارجي للشجر (اللغة والتراكيب) لا يوجب بالضرورة تشابه الثمرة، لأن من يحدد نوع الثمرة وجودتها في المقام الأول هو البذرة التي تقابل الدلالة في النتاج الأدبي، إلا أن جودة الأرض وجودة الشجرة ومدى إسهامها في تحسين الثمرة، شيء لا يمكن إنكاره وكذلك الإيقاع واللغة بمعزل عن الدلالة يسهمان في تحسين الصورة، فدراسة اللغة في ذاتها شيء ودراسة علاقة اللغة بالصورة شيء آخر، ولعل فكرة الفصل بين الإيقاع واللغة من جهة، والصورة بوصفها معناً ذهنياً من جهة أخرى هو الذي أثار موضوع تلمس الفرق بين الشاعر المطبوع والشاعر غير المطبوع.

فالمبالغة في تزويق الصورة بما لا يؤدي إلى إظهار دلالة ميتا لغوية في الصورة، هو الاتهام الأول الذي وصف به الشعراء غير المطبوعين في الأدب القديم، والحديث، ولو تأملنا ما استعملهُ الشعراء غير المطبوعين في تزويق صورهم، فإننا لا نجد غير مفردات البديع في البلاغة العربية، ولو حاولنا جدلاً، إجراء مقابلة بين الصورة المرئية المرسومة بالألوان، والصورة الأدبية المتكونة في الذهن لوجدنا أنَّ الألوان تقابل المعاني في علم البلاغة، وتحديد الملامح في الصورة يقابلها البيان في البلاغة العربية، والرتوش يقابلها البديع في البلاغة العربية، ولنا أن نتصور صورة مرئية بلا رتوش، وصورة مرئية برتوش، ومدى تأثير ذلك على المتلقي، وكذلك نجد أن البديع في الصورة الأدبية يعمل عمل الرتوش في الصورة الفوتوغرافية، ولو عدنا إلى المفارقة لوجدنا أنها تعتمد، أولاً على التوصيل، وأنها تحاول أن تستنفذ من اللغة القدر الأكبر الذي يحقق مهمتها من تمكين المعنى في ذهن المتلقي، ونستدل على ذلك بأن كل نصوص المفارقة يمكن لها أن تتحول إلى نصوص نثرية بسيطة بعيدة عن الأدبية، ومع ذلك تبقى محتفظة بعنصر المفارقة فيها، إلا أنَّ الشاعر لم يغفل الالتقاطات اللغوية البارعة في نصوصه الشعرية، مُشكّلاً بذلك كشفاً يُسهم في

مفاجأة المتلقي على المستوى اللغوي، يُدعِّم به المفارقة الموجودة في دلالة النص أصلاً، ولكون المحسنات في اللغة كثيرة، وقد انتشرت في النتاج الشعري لأحمد مطر، فان هذا الجزء من البحث عاجزٌ عن التعرض لها جميعاً، لذلك سنكتفي بالتعرض إلى مثال واحد من المحسنات المعنوية وهو (المقابلة)، وآخر من المحسنات اللفظية وهو (الجناس).

أ- المقابلة:

وهي من المحسنات المعنوية البديعة، التي سخَّرها أحمد مطر لتجعل مفارقاته أكثر عمقاً واشد تأثيراً، والمقابلة اعم من المطابقة[86] كونها "تجمع بين شيئين متوافقين، أو أكثر وبين ضديهما"[87]، وهي من الفنون البديعة التي تعرض "للمعاني الذهنية، والنفسية، والعقلية، فتترك في الشعور، آثار عميقة بأسلوبها الموازن المقارن"[88]؛ لكونها تقنية أسلوبية تقوم على التوازن لا على التفكك[89]، وقد أكثر أحمد مطر من المقابلات اللفظية اللغوية والسياقية، فضلاً عن المقابلات المركبة، إذ انتشر هذا النوع من المقابلات في قصائده، ومثال على ذلك قصيدة (قيصرية)، التي يقول فيها:

في البلادِ العربيَّةْ
عندما ترفضُ أن تُولَدَ عبداً
يَسْحبُ الجرّاحُ رجليكَ
فتأتي مُرغماً.. بالقيصريةْ
حاملاً حُرية في يدك اليمنى
وفي اليُسرى... وصيّهْ
فإذا عِشتَ.. تموتْ
حَسْبَ قانون السكوتْ[90]

فنلحظ في هذه القصيدة مقابلات لغوية لفظية، وهي (اليمنى، اليسرى)، (الحياة، الموت)، وهي مقابلات يمكن تلمس وجودها في المعجم، فأسلوب المفارقة واسع يمكن من خلاله جمع المتناقضات، وتذويب الفروق بينها، للكشف عن جوهرها[91]، فمن خلال استقراء المقابلات المعجمية للشاعر في نصوصه، يلحظ توظيفها للكشف عن جوهر المعاني المتضادة، ليؤسس لمسافة التوتر المطلوبة في المفارقة، وليؤكد مبتغاه من خلال دلالة المعنى في كلا المتقابلين، وإنْ كانت المقابلات اللغوية "لا تعكس عملاً خلاقاً بحق، ولا تساهم في شعرية الشعر بحظٍ كبير"[92]، على الرغم من دورها في تجميل الموسيقا الشعرية.

أما المقابلات اللفظية السياقية، التي لا تخضع لضغط المعجم المشترك، بقدر ما تستجيب لملكة الشاعر الخاصة، التي تمنح مقابلاته سرّ تفردها، فإن هذا النوع من المقابلات اللفظية هو مكمن عبقرية الشاعر ومقياس إبداعه[93]، ومثال على ذلك قصيدة (مَنْ أنا؟)، التي يقول فيها:

-ابذُرُ القمْحَ
لكي تَنْبُتَ... أسرابُ الجرادْ.
اخرجُ النّارَ
لكي أدْخلَ صُبحي في السَّوادْ.
انسجُ الأفراحَ
كي البسَ أثوابَ الحدادْ.[94]

فالبذر يقابله الحصاد في المعجم، إلا أنَّ الشاعر قابل البذر بما يؤدي دلالة الحصاد، إلا أنها دلالة خاصة، فالحصاد جاء عبر أسراب الجراد، وهو حصاد خاسر، وقد قابل الصبح بالسواد، ومقابله في المعجم هو الليل، فاستعار الشاعر صفة الليل المظلمة السوداء، ليجعلها مكان الليل، أما الأفراح التي يفترض أنْ تقابلها الأحزان بحسب المعجم، فقد قابلها الشاعر بأثواب الحداد ليعبر عن الحزن بأشد صورهِ، وقد جوّز الأسلوبين ما يقتضيه الكلام للمقابلات اللغوية التي لا يتسنى إجراؤها أحياناً، إلا بشيء من التجوز، في مقابلة الشيء بغير ضده، أو مقارب لضده، فتمنح الشاعر معانٍ جديدة، لم يتوصل إليها الشاعر بمعانٍ معجمية جامدة[95]، وهذه الطريقة أكثر نجاعة في خدمة المفارقة، لأن حضور الشيء في ذهن المتلقي، يؤدي بالضرورة إلى حضور ضده، فعندما نذكر الظلمة نستحضر النور، والأشياء المتوقعة من قبل المتلقي لا يمكن أن تشكل مفارقة في ذهنه، لأن المفارقة هي الإتيان بما لا يتوقعه متلقيك.

أما المقابلات المركبة التي يقوم كل شقٍ من شقيها المتقابلين، على عناصر من المقابلات اللفظية، لغوية كانت أو سردية، لتمنحه كثافة دلالية عميقة[96]، فإنها تقترب من نوع آخر من المقابلات، تتطلبها المفارقة يمكن أنْ نطلق عليها (المقابلات الصورية)، ومثال ذلك قصيدة (التكفير والثورة)، التي يقول فيها:

لعنتُ كُلَّ شاعِرْ
يستلهمُ الدمعة خمراً
والأسى صَبابَةً

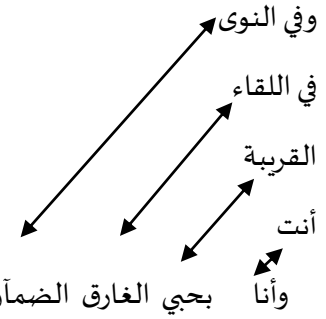
والموتَ قُشعريرةْ[97]

فالدمعة حزن، والخمرة نشوة، والأسى حزن، والصبابة فرح، والموت نهاية، والقشعريرة حياة، فتكون المقابلة مركبة لأن (الدمعة، والأسى، والموت) لها دلالة متقاربة، تقابل دلالة (الخمر، والصبابة والقشعريرة)، وفي قصيدة (صاحب الجلالة) يقول:

أنت القريبةُ في اللقاء وفي النوى وأنا بحبي الغارق الضمآن[98]

ج

وسوف نعيد كتابة البيت بطريقة يمكن معها تأشير المتقابلات منفردة ثم نبين كيفية تركيبها لتكون مقابلات تركيبية



- (أنت، أنا) تقابل بين ضمير مذكر مفرد حاضر متكلم مع مفرد مخاطب مؤنث حاضر.
- (القريبة، بحبي) فالحب به دلالة القرب ومن أحب شيء قربه.
- (في اللقاء، الغارق) اللقاء يكون بين اثنين مُحبين أو عدوّين أو غير ذلك، والغرق يكون بين الأحياء والماء، والأحياء لا تحيى إلا بالماء، فكان هنا سبب في موتها.
- (وفي النوى، الضمآن) النوى هو الفراق بين المحبين المحتاجين لبعضهما، والظمآن هو من فارق الماء مع احتياجه له، فالتقابل هنا أدى إلى زيادة الاتقاد في الصورة، لأن الشاعر استدعى ما يقابل الشطر الأول بمعانٍ تؤدي دلالات قريبة، إلا أنها تؤدي إلى الموت والأذى من قبل طرف لطرفٍ آخر، أما في الشطر الأول فان اللقاء والنوى يحدث بين طرفين متماثلين، لا سلطة لأحد منهما على الآخر، وقد زرع هذا التقابل بذرة لمفارقة يلتمسها المتأمل فيها.

ب- الجناس:

وهو احد أنواع المحسنات اللفظية "يكون فيه استدعاء لميل السامع والإصغاء إليه، لأن النفس تستحسن المكرر مع اختلاف معناه، ويأخذها نوع من الاستغراب"[99]، وقد لا نجانب الحقيقة، إذا قلنا: إن الشاعر أحمد مطر كان بارعاً في التقاطاته اللغوية التي تعتمد على التماثل في الألفاظ بطريقة، أو بأخرى ففي قصيدة (قواعد)، يقول:

وأمريكا
إذا ما نَهضوا للشَتْمِ
تبقى قاعدهْ.
فإذا ما قَعَدوا
تنهض أمريكا لتبني
... قاعِدهْ![100]

وعلى الرغم من توافر البدائل اللفظية العديدة للمعنيين (قاعدة) بمعنى جالسة و(قاعدة) بمعنى مكان لتجمع القوة العسكرية، إلا أنَّ الشاعر قد أصرَّ على اللفظين ليعطي بعداً أكبر للمفارقة من خلال تجانس اللفظين وتباعد المعنيين من خلال جناس لفظي تام مماثل.

وفي قصيدة (الصحو في الثمالة)، يقول:

لكي أنجو من الشَّرِ
فأنكرُ خالق الناسِ
ليأمن خانق الناسِ
ولا يرتابَ في أمري
لأن الكُفر في أوطاننا
لا يُورِث الإعدام كالفِكر![101]

نُلاحظ جناسٌ بين لفظتي (خالق) و(خانق) وهما ليستا من الأضداد، إلا أن الشاعر حاول ان يجعلهما كذلك من خلال السياق، ليذهب بالمتلقي إلى صورة من التشابه الظاهر، والاختلاف الباطن، تُحفّز ذهنه وتشدُّ مسافة التوتر لديه إلى أقصى حدٍ ممكن، من خلال جناس يسمى الجناس اللاحق[102]، وما يصدق على خالق وخانق يصدق أيضاً على لفظتي (الكفر، والفكر) وهذا النوع من الجناس يسمى جناس قلب بعض[103] وقد أسهم كثيراً في إنضاج دلالة المفارقة في ذهن المتلقي، فيقول في قصيدة (مواعيد):

يا صديقي
انا ممنوع من التفكير حتّى في التمني
انا لو اعصر ذهني
تعصر الدولة دهني![104]

فالفرق بين لفظتي (ذهني ودهني) هو فرق اعجام تغيَّر على أثره صوت الحرف (الفونيم) الذي له القدرة على التمييز بين المعاني، إذ له وظيفة دلالية، حاول الشاعر التقاطه ليصور للمتلقي (أنَّ المعصور واحد، لأن رسمه الكتابي يكاد يكون كذلك)، وهو مقصود عند الشاعر لاشك، لأن خيارات الانتقاء من الألفاظ للمعنيين كثيرة جداً في المعجم اللغوي، فلفظ (ذهني) يمكن أن يكون (فكري أو عقلي أو نفسي) وغيرها، ولفظ (دهني) يمكن أن يكون (زيتي أو دمي) وغيرها، إلا أن الشاعر فضل اللفظتين المتقاربتين من حيث الصوت والرسم الكتابي في نوع من الجناس يسمى جناس التصحيف[105] ولاشك في أن تشابه الألفاظ واختلاف دلالاتها يؤسس للمفارقة في ذهن المتلقي، وحاول الشاعر أيضاً تجزئة اللفظة الواحدة إلى لفظتين لينقلب معناهما إلى الضد كما في قصيدة (بين الأطلال)، إذ يقول:

أضمُّ في القَلْب أحبّائِي أنا
والقلبُ أطلالُ
أخْدَعُني..
أقولُ: لا زالوا
رَجْعُ الصَّدى يَصفعُني
يقولُ: لا... زالُوا![106]

إذ استعمل الشاعر لفظاً واحداً من خلال جناس مركب مفروق، أدى إلى تباعد المعنيين حتى وصلا إلى حالة التضاد، فـ (لازالوا) بمعنى باقين أو موجودين، وعندما فرق المفردة مع المحافظة على لفظها ورسمها (لا.. زالوا) أصبحت بمعنى لم يبقوا.

وقد استعمل الشاعر كل أنواع الجناس، فضلاً عن أنواع البديع الأخرى بما لا تتسع له صفحات البحث.

نفهم مما تقدم أنَّ الشاعر حاول رسم صورهِ بوعي من خلال اختيار الأطر المناسبة وما تظهر بها من مميزات، فضلاً عن آليات رسم الصورة واستعمال الصورة الحسَّية بنسبة أكثر من غيرها وتدعيمها بالالتقاطات اللغوية المعززة لتقنية المفارقة، ذلك لأن المساحة التي تتحرك فيها

تقنية المفارقة هي مساحة عقلية ومنطقية في اغلبها، فالنص عند أحمد مطر يقع على خط دائرة النصوص الوجدانية الغنائية، فتكون صورة المفارقة صوراً عقلية لا تهمل الجانب الوجداني في الشعر، ذلك لأن المفارقة تقنية بارزة في النصوص النثرية، وأنَّ عملية نقلها إلى الشعر عملية مُكلفة، يؤدى ثمنها على حساب شعرية الصورة في النص الشعري.

الخاتمة:

في ختام هذا البحث، نجد أنفسنا أمام شاعر استثنائي، هو أحمد مطر، الذي استطاع ببراعة فائقة أن يوظف المفارقة البلاغية في شعره، ليقدم لنا صورًا شعرية فريدة ومؤثرة، وقد توصلنا من خلال هذا البحث إلى ثلاث نتائج أساسية:

1. توظيف المفارقة لكشف الحقائق الخفية: لقد استثمر أحمد مطر المفارقة لخلق صور شعرية تجمع بين المتناقضات الظاهرية، وذلك للكشف عن الحقائق الخفية التي تختبئ وراء الظواهر. فالمفارقة في شعره ليست مجرد أداة تزيينية، بل هي آلية فنية عميقة تسهم في تشكيل رؤيته الفنية وتقديم رسالته الشعرية.
2. تجاوز حدود البديع التقليدي: لقد تجاوزت المفارقة في شعر أحمد مطر حدود البديع التقليدي، لتصبح آلية فنية قادرة على خلق صور شعرية معقدة ومركبة، تحمل في طياتها دلالات عميقة وتأثيرًا قويًا على المتلقي، فالمفارقة في شعره ليست مجرد تضاد وتناقض، بل هي رؤية فنية متكاملة تسعى إلى تغيير الواقع وتشكيل وعي المتلقي.
3. توظيف الأدوات البلاغية لخلق صور مفارقة: لقد توصل أحمد مطر إلى تقنية المفارقة من خلال توظيف الأدوات البلاغية في شعره، كالتشبيه والاستعارة والطباق والمقابلة، حيث وظفها بشكل جميل لخلق صور شعرية مفارقة، تجمع بين الجمال الفني والتأثير البلاغي.

وفي الختام، يمكن القول إن شعر أحمد مطر يمثل إضافة قيمة إلى الشعر العربي الحديث، حيث استطاع أن يطور أدواته الفنية ويخلق صورًا شعرية مبتكرة، قادرة على التأثير في المتلقي وإثارة دهشته.

الهوامش:

---

(1) ينظر: مستقبل الشعر: وقضايا نقدية: د. عناد غزوان: 113.

(2) ينظر: الصورة في التشكيل الشعري: تفسير بنيوي: سمير علي الدليمي: 54.

(3) ينظر: مستقبل الشعر: 112.

[4] ينظر: الصورة في التشكيل الشعري: 68.
[5][5] ينظر: مستقبل الشعر: 118.
[6] ينظر: المصدر نفسه: 119.
[7] الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: اليزابث دور: 61.
[8] الصورة الفنية في المثل القرآني: د. محمد حسين علي الصغير: 37.
[9] ينظر: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: د. جابر أحمد عصفور: 6.
[10] أوهاج الحداثة: نعيم اليافي: 177.
[11] ينظر: بناء القصيدة الفني في الشعر العربي القديم والمعاصر: مرشد الزبيدي: 47.
[12] ينظر: نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل: 358.
[13] التعبير البياني: شفيع السيد: 140.
[14] ينظر: المثال والتحول: د. جلال الخياط: 85.
[15] ينظر: على سبيل المثال: الشعر الفلسطيني المقاوم: طلعت سقيرق: 25: أوهاج الحداثة: 171، صورة البحر في الشعر العربي الحديث: هيا محمد عبد العزيز: 116، والرؤيا والتشكيل: د. سلام الآوسي: 25.
[16] الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية: د. عز الدين إسماعيل: 137.
[17] ينظر: الصورة في شعر بشار بن برد: د. عبد الفتاح صالح: 79.
[18] الصورة في شعر الأخطل الصغير: د. أحمد مطلوب: 35.
[19] لمزيد من التفصيل: ينظر: المفارقة في شعر الرواد: د. قيس الخفاجيّ: (فصل الالماع المرجعي وطرائق التشكيل).
[20] قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة: 141.
[21] ينظر: تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث: نعيم اليافي: 202.
[22] أوهاج الحداثة: 206.
[23] أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني: 136.
[24] ينظر: من اصطلاحات الأدب الغربي: د. ناصر الحاني: 65.
[25] ينظر: بدر شاكر السياب: د. إحسان عباس: 209.
[26] أوهاج الحداثة: 208.
[27] الشعر الجاهلي قضاياه الفنية والموضوعية: د. إبراهيم عبد الرحمن محمد: 267.
[28] في النص الشعري، فصول في ظواهر التركيب والتصوير: د. طارق سعد شلبي: 258.
[29] ينظر: عناصر الإبداع في شعر أحمد مطر: كمال أحمد غنيم: 238.
[30] كيف تكسب الأصدقاء وتؤثر في الناس: ديل كارنيجي: 53.
[31] ذهب السيد أبو القاسم الخوئي إلى أن أداة الإحساس بالزمن هي الروح، فجوارح الإنسان وأدوات حسه تعمل داخل الزمن وهي لا تستشعره، كالراكب في سيارة بدون نوافذ، أما الروح فإنها خالدة خارج الزمن لذلك تستشعر حركة الزمن، نقلاً عن: جواهر العرفان: الشيخ أسد الدين القمي: 118.
[32] الأعمال الشعرية الكاملة: أحمد مطر: 491.
[33] ينظر: جواهر البلاغة: أحمد الهاشمي: 171.
[34] الأعمال الشعرية الكاملة: 53.

(35) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
(36) في النص الشعري، فصول في ظواهر التركيب والتصوير: 267.
(37) الأعمال الشعرية الكاملة: أحمد مطر: 53.
(38) المصدر نفسه: 53.
(39) يتراءى هذا الفهم في التعريفات التي أوردها الأقدمون للاستعارة، إذ نجدهم لا يكادون يتصورون الاستعارة بمعزل عن التشبيه، فالسكاكي يعرفها بقوله: "أن تذكر احد طرفي التشبيه وتريد به الطرف الآخر: مدعياً دخول المشبه في جنس المشبه به، دالاً على ذلك بإثباتك للمشبه به"، مفتاح العلوم: السكاكي: 156: كما يهيمن التشبيه على تعريف العلوي للاستعارة، إذ انها: "تصييرك الشيء للشيء وليس به، وجعلك الشيء للشيء وليس له، بحيث لا يلحظ فيه معنى التشبيه صورة ولا حكماً"، الطراز: العلوي: 198/1: حتى الناتج الدلالي للاستعارة لم يكن بمعزل عن التشبيه، فهدف الاستعارة لدى الخطيب الرازي هو: "المبالغة في التشبيه": الطراز: 202/1.
(40) الأعمال الشعرية الكاملة: أحمد مطر: 42.
(41) سورة طه/آية 20.
(42) الأعمال الشعرية الكاملة: 480.
(43) المصدر نفسه: 480.
(44) الصورة والبناء الشعري: محمد حسن عبد الله: 156.
(45) الأعمال الشعرية الكاملة: أحمد مطر: 418.
(46) المصدر نفسه: 75.
(47) ينظر: جواهر البلاغة: أحمد الهاشمي: 213.
(48) الأعمال الشعرية الكاملة: 463.
(49) الصورة والبناء الشعري: 109.
(50) الأعمال الشعرية الكاملة: أحمد مطر: 26.
(51) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية: 132.
(52) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل: عبد السلام المسّاوي: 107.
(53) ينظر: فعل القراءة: فولفانج \إيسر: 113.
(54) الصورة الأدبية: مصطفى ناصيف: 217.
(55) الأعمال الشعرية الكاملة: أحمد مطر: 246.
(56) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني: 239.
(57) الأعمال الشعرية الكاملة: 246.
(58) الأعمال الشعرية الكاملة: أحمد مطر: 37.
(59) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
(60) البينات الدالة في شعر أمل دنقل: 117.
(61) الصورة الأدبية: 138.
(62) الأعمال الشعرية الكاملة: أحمد مطر: 425.

(63) النقد التطبيقي التحليلي: د. عدنان خالد عبد الله: 33.
(64) ينظر: فلسفة تاريخ الفن: ارنولد هاوزر: 56.
(65) ينظر: مدخل إلى السيموطيقا: سيزا قاسم ونصر حامد ابو زيد : ج1/ 172.
(66) الأعمال الشعرية الكاملة: أحمد مطر: 315.
(67) الصومعة والشرفة الحمراء: نازك الملائكة: 167.
(68) أحمد مطر من الكويت: سمير أبو حمدان (بحث).
(69) الأعمال الشعرية الكاملة: أحمد مطر: 121.
(70) المصدر نفسه: 102.
(71) المصدر نفسه: 219.
(72) المصدر نفسه: 28.
(73) المصدر نفسه: 21.
(74) المصدر نفسه: 23.
(75) المصدر نفسه والصفحة نفسها.
(76) نظرية الأدب: رينيه ويليك: اوستين وارين: 197.
(77) النقد التطبيقي التحليلي: 33.
(78) الأعمال الشعرية الكاملة: أحمد مطر: 67.
(79) المصدر نفسه: 67.
(80) البنيات الدالة في شعر أمل دنقل: 130.
(81) زمن الشعر: اودنيس: 158.
(82) ينظر: الشعر العربي المعاصر: عز الدين إسماعيل: (فصل تشكيل الصورة).
(83) ينظر: المنطق التعليمي: عبد الجواد الإبراهيمي: 128.
(84) ما وراء اللغة –بحث في الخلفيات المعرفية- د. عبد السلام المسدي: 80.
(85) ينظر: البنيات الدالة في شعر أمل دنقل: 171.
(86) ينظر: حسن التوسل إلى صناعة الترسل: شهاب الدين الحلبي: 203.
(87) مفتاح العلوم: السكاكي: 200.
(88) البلاغة والتطبيق: د. أحمد مطلوب: ود. كامل حسن البصير: 443.
(89) ينظر: الرؤيا والتشكيل: د. سلام الآوسي: 217.
(90) الأعمال الشعرية الكاملة: أحمد مطر: 73.
(91) ينظر: قراءة نقدية في قصيدة حياة: علوي الهاشمي: 106.
(92) خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطربلسي: 100.
(93) ينظر: المصدر نفسه: 102.
(94) المصدر نفسه: 447.
(95) ينظر: خصائص الأسلوب في الشوقيات: 103.
(96) ينظر: المصدر نفسه: 112.

[97] الأعمال الشعرية الكاملة: أحمد مطر: 74.
[98] المصدر نفسه: 510.
[99] جواهر البلاغة: أحمد الهاشمي: 245.
[100] الأعمال الشعرية الكاملة: أحمد مطر: 50.
[101] المصدر نفسه: 23.
[102] ينظر: جواهر البلاغة: 246.
[103] المصدر نفسه: 249.
[104] الأعمال الشعرية الكاملة: أحمد مطر: 164.
[105] ينظر: جواهر البلاغة: 248.
[106] الأعمال الشعرية الكاملة: 215.

المصادر والمراجع:

- القرآن الكريم.
- أحمد مطر من الكويت: سمير أبو حمدان، (صحيفة النهار)، العدد (158) في 1985/3/21م (تونس).
- أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، تحقيق: محمد رشيد رضا، دار المعرفة، ط1، بيروت، 1978م.
- الأعمال الشعرية الكاملة: أحمد مطر، ط2، لندن، 2003م.
- أوهاج الحداثة، دراسة في القصيدة العربية الحديثة: د. نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1993م.
- بدر شاكر السياب: إحسان عباس، دار الفكر، د.ط، بيروت، 1969م.
- البلاغة والتطبيق: د. أحمد مطلوب، ود. كامل حسن البصير، ساعدت جامعة بغداد على طبعه، د.ط، بغداد، 1980م.
- بناء القصيدة الفني في النقد العربي القديم والمعاصر: مرشد الزبيدي، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، بغداد، 1994م.
- البنيات الدالة في شعر أمل دنقل: عبد السلام المساوي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1994م.
- تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث: د. نعيم اليافي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1983م.
- التعبير البياني: شفيع السيد، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، 1982م.
- جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع: أحمد الهاشمي، دار إحياء التراث العربي، د.ط، بيروت، د.ت.
- جواهر العرفان: الشيخ أسد الدين القمي، منشورات ناظرين، ط1، قم، 1999م.
- حسن التوسل إلى صناعة الترسل: شهاب الدين محمود الحلبي (ت725هـ)، تحقيق: أكرم عثمان يوسف، دار الحرية للطباعة، د.ط، بغداد، 1980م.
- خصائص الأسلوب في الشوقيات: محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، د.ط، الإسكندرية، 1981م.

- الرؤيا والتشكيل في الشعر العربي المعاصر: سلام الآوسي، أطروحة دكتوراه مخطوطة في كلية التربية (ابن رشد)، جامعة بغداد، 2000م.
- زمن الشعر: اودنيس، دار العودة، ط3، بيروت، 1983م.
- الشعر الجاهلي، قضاياه الفنية والموضوعية: د. إبراهيم عبد الرحمن محمد، مكتبة الشباب، ط2، القاهرة، 1984م.
- الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية: د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، ط3، بيروت، 1981م.
- الشعر الفلسطيني المقاوم في جيله الثاني: طلعت سقيرق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ط1، دمشق، 1993م.
- الشعر كيف نفهمه ونتذوقه: اليزابث دور، ترجمة: د. محمد إبراهيم الشوش، منشورات مكتبة منيمنة، د.ط، بيروت، 1965م.
- الصورة الأدبية: مصطفى ناصيف، دار الأندلس، ط2، بيروت، 1981م.
- صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج (1960-1980م): هيا محمد عبد العزيز الدرهم، دار الثقافة، ط1، الدوحة، 1986م.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي: د. جابر أحمد عصفور، دار المعارف، ط2، القاهرة، 1980م.
- الصورة الفنية في المثل القرآني، دراسة نقدية وبلاغية: د. محمد حسين علي الصغير، دار الرشيد، د.ط، بغداد، 1981م.
- الصورة في التشكيل الشعري، تفسير بنيوي: د. سمير علي الدليمي، د.ط، بغداد، 1990م.
- الصورة في شعر الأخطل الصغير: د. أحمد مطلوب، دار الفكر للتوزيع والنشر، د.ط، عمان، 1985م.
- الصورة في شعر بشار بن برد: د. عبد الفتاح صالح نافع، دار الفكر للتوزيع والنشر، د.ط، عمان، 1981م.
- الصورة والبناء الشعري: محمد حسن عبد الله، دار المعارف، د.ط، القاهرة، 1981م.
- الصومعة والشرفة والحمراء: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط2، بيروت، 1979م.
- الطراز، المتضمن لإسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز: يحيي بن حمزة العلوي (ت749هـ)، مراجعة: سيد علي المرصفي، د.ط، القاهرة، 1944م.
- فعل القراءة: فولفانج إيسر، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الاعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002م.
- فلسفة تاريخ الفن: ارنولد هاوزر، ترجمة: رمزي عبده، مطبعة جامعة القاهرة، د.ط، القاهرة، 1968م.
- في النص الشعري، فصول في ظواهر التركيب والتصوير: د. طارق سعد شلبي، مطبعة جامعة عين شمس، د.ط، القاهرة، 1989م.
- قراءة نقدية في قصيدة حياة: علوي الهاشمي، د.ط، بغداد، 1989م.
- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط5، بيروت، 1978م.
- ما وراء اللغة، بحث في الخلفيات المعرفية: د. عبد السلام المسدي، مؤسسة عبد الكريم عبد الله للنشر والتوزيع، د. ط، تونس، 1994م.
- المثال والتحول: د. جلال الخياط، مطبعة دار الحرية، د.ط، بغداد، 1976م.

- مدخل إلى السيموطيقا: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد، دار قرطبة، ط2، الدار البيضاء، 1986م.
- مستقبل الشعر وقضايا نقدية: د. عناد غزوان، د.ط، بغداد، 1994م.
- المفارقة في شعر الرواد، دراسة في نتاج الرواد من الشعر الحر: قيس حمزة فالح الخفاجي، رسالة ماجستير مخطوطة في كلية التربية، الجامعة المستنصرية، 1994م.
- مفتاح العلوم: أبو يعقوب بن أبي بكر محمد بن علي السكاكي (ت262هـ)، تصحيح: أحمد سعيد علي، مطبعة الحلبي، ط4، القاهرة، 1988م.
- من اصطلاحات الأدب الغربي: د. ناصر الحاني، منشورات دار المكتبة العصرية، د.ط، بيروت، 1968م.
- المنطق التعليمي، منهج جديد في تعليم المنطق: عبد الجواد الإبراهيمي، دار الفكر، ط2، قم، 1998م.
- نظرية الأدب: رينيه ويلك، واوستين وارين، ترجمة: محيي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط2، بيروت، 1981م.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي: د. صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، ط3، بغداد، 1987م.
- النقد التطبيقي التحليلي، مقدمة لدراسة الأدب وعناصره في ضوء المناهج النقدية الحديثة: د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافة العامة، ط1، بغداد، 1986م.

المصادر العربية باللغة الانكليزية

- The Holy Quran.
- Ahmed Matar from Kuwait: Samir Abu Hamdan, (Al-Nahar Newspaper), Issue (158), March 21, 1985 (Tunis).
- Secrets of Eloquence: Abd al-Qahir al-Jurjani (d. 471 AH), edited by Muhammad Rashid Rida, Dar al-Ma'rifa, 1st ed., Beirut, 1978.
- Complete Poetic Works: Ahmed Matar, 2nd ed., London, 2003.
- Flashes of Modernity, A Study in Modern Arabic Poetry: Dr. Na'im al-Yafi, Publications of the Arab Writers Union, 1st ed., Damascus, 1993.
- Badr Shakir al-Sayyab: Ihsan Abbas, Dar al-Fikr, n.d., Beirut, 1969.
- Rhetoric and Application: Dr. Ahmed Matloub, and Dr. Kamil Hassan al-Baseer, printed with the support of Baghdad University, n.d., Baghdad, 1980.
- The Artistic Construction of the Poem in Ancient and Contemporary Arabic Criticism: Murshid al-Zubaidi, Dar al-Shu'un al-Thaqafiya al-Amma, n.d., Baghdad, 1994.
- Significant Structures in Amal Dunqul's Poetry: Abd Gems of Rhetoric in Meanings, Expression, and Badi': Ahmed al-Hashemi, Dar Ihya' al-Turath al-Arabi, n.d., Beirut, n.d.
- Gems of Gnosis: Sheikh Asad al-Din al-Qummi, Nazerin Publications, 1st ed., Qom, 1999.
- The Art of Correspondence: Shihab al-Din Mahmoud al-Halabi (d. 725 AH), edited by Akram Othman Yousef, Dar al-Hurriya for Printing, n.d., Baghdad, 1980.

- Characteristics of Style in Al-Shawqiyat: Muhammad al-Hadi al-Tarabulsi, Publications of Tunisian University, n.d., Alexandria, 1981.
- Vision and Formation in Contemporary Arabic Poetry: Salam al-Awsi, unpublished doctoral thesis in the College of Education (Ibn Rushd), Baghdad University, 2000.
- The Time of Poetry: Adonis, Dar al-Awda, 3rd ed., Beirut, 1983.
- Pre-Islamic Poetry, Its Artistic and Objective Issues: Dr. Ibrahim Abd al-Rahman Muhammad, Maktabat al-Shabab, 2nd ed., Cairo, 1984.
- Contemporary Arabic Poetry: Its Issues and Artistic and Semantic Phenomena: Dr. Izz al-Din Ismail, Dar al-Awda, 3rd ed., Beirut, 1981.
- Palestinian Resistance Poetry in its Second Generation: Tala'at Saqeerq, Publications of the Arab Writers Union, 1st ed., Damascus, 1993.
- How to Understand and Appreciate Poetry: Elizabeth Drew, translated by Dr. Muhammad Ibrahim al-Shush, Munaymina Library Publications, n.d., Beirut, 1965.
- The Literary Image: Mustafa Nasif, Dar al-Andalus, 2nd ed., Beirut, 1981.
- The Image of the Sea in Modern Arabic Poetry in the Gulf (1960-1980): Haya Mohammad Abd al-Aziz al-Dirham, Dar al-Thaqafa, 1st ed., Doha, 1986.
- The Artistic Image in Critical and Rhetorical Heritage: Dr. Jabir Ahmed Asfour, Dar al-Ma'arif, 2nd ed., Cairo, 1980.
- The Artistic Image in the Quranic Proverb, A Critical and Rhetorical Study: Dr. Muhammad Hussein Ali al-Sagheer, Dar al-Rashid, n.d., Baghdad, 1981.
- The Image in Poetic Formation, A Structural Interpretation: Dr. Samir Ali al-Dulaimi, n.d., Baghdad, 1990.
- The Image in Al-Akhtal al-Saghir's Poetry: Dr. Ahmed Matloub, Dar al-Fikr for Distribution and Publishing, n.d., Amman, 1985.
- The Image in Bashar ibn Burd's Poetry: Dr. Abd al-Fattah Saleh Nafi', Dar al-Fikr for Distribution and Publishing, n.d., Amman, 1981.
- Image and Poetic Structure: Muhammad Hassan Abd Allah, Dar al-Ma'arif, n.d., Cairo, 1981.
- The Minaret, the Balcony, and the Alhambra: Nazik al-Mala'ika, Dar al-Ilm lil-Malayeen, 2nd ed., Beirut, 1979.
- Al-Tiraz, Including the Secrets of Rhetoric and the Sciences of the Facts of Inimitability: Yahya ibn Hamza al-Alawi (d. 749 AH), reviewed by Sayyid Ali al-Marsafi, n.d., Cairo, 1944.
- The Act of Reading: Wolfgang Iser, translated by Abd al-Wahhab Alloub, Supreme Council of Culture, 1st ed., Cairo, 2002.

- Philosophy of Art History: Arnold Hauser, translated by Ramzi Abdou, Cairo University Press, n.d., Cairo, 1968.
- In Poetic Text, Chapters on Structural and Pictorial Phenomena: Dr. Tariq Saad Shalaby, Ain Shams University Press, n.d., Cairo, 1989.
- A Critical Reading of the Poem "Life": Alawi al-Hashemi, n.d., Baghdad, 1989.
- Issues of Contemporary Poetry: Nazik al-Mala'ika, Dar al-Ilm lil-Malayeen, 5th ed., Beirut, 1978.
- Beyond Language, A Study in Cognitive Backgrounds: Dr. Abd al-Salam al-Masdi, Abd al-Karim Abd Allah Foundation for Publishing and Distribution, n.d., Tunis, 1994.
- The Ideal and Transformation: Dr. Jalal al-Khayyat, Dar al-Hurriya Press, n.d., Baghdad, 1976.
- Introduction to Semiotics: Siza Qassem, and Nasr Hamid Abu Zayd, Dar Qurtuba, 2nd ed., Casablanca, 1986.
- The Future of Poetry and Critical Issues: Dr. Enad Ghazwan, n.d., Baghdad, 1994.
- Irony in the Poetry of Pioneers, A Study of the Production of Free Verse Pioneers: Qais Hamza Falih al-Khafaji, unpublished Master's thesis in the College of Education, Al-Mustansiriya University, 1994.
- Key to Sciences: Abu Ya'qub bin Abi Bakr Muhammad bin Ali al-Sakkaki (d. 262 AH), corrected by Ahmed Said Ali, Al-Halabi Press, 4th ed., Cairo, 1988.
- From Western Literary Terms: Dr. Nasser al-Hani, Publications of Dar al-Maktaba al-Asriya, n.d., Beirut, 1968.
- Educational Logic, A New Method in Teaching Logic: Abd al-Jawad al-Ibrahimi, Dar al-Fikr, 2nd ed., Qom, 1998.
- Theory of Literature: René Wellek, and Austin Warren, translated by Muhyi al-Din Subhi, Arab Institute for Studies and Publishing, 2nd ed., Beirut, 1981.
- Theory of Structuralism in Literary Criticism: Dr. Salah Fadl, Dar al-Shu'un al-Thaqafiya al-Amma, 3rd ed., Baghdad, 1987.
- Applied Analytical Criticism, An Introduction to the Study of Literature and its Elements in Light of Modern Critical Approaches: Dr. Adnan Khalid Abd Allah, Dar al-Shu'un al-Thaqafa al-Amma, 1st ed., Baghdad, 1986.

Manifestations of the Rhetorical Image in Ahmed Matar's Poetry

Dr. Saeed Murad Jawad Al-Kuraiti

College of Education -University instructor

Saeed.murid.jueid@uomus.edu.iq

Keywords: Rhetorical paradoxes or rhetorical ironies. Ahmad Matar's poetry. Rhetorical poetic image or poetic rhetorical image

Summary:

This research explores the manifestations of rhetorical irony in Ahmed Matar's poetry, revealing his skill in employing this rhetorical art to serve the causes of his society and homeland. It also investigates how the poet utilized irony to create impactful poetic imagery, combining apparent contradictions to unveil hidden truths.

The study analyzes how irony, with its inherent antithesis and contradiction, was not merely an ornamental tool in his poetry but became a fundamental element in the textual structure, contributing to the formation of his artistic vision and the delivery of his poetic message. The research examines how irony in Matar's poetry transcends the boundaries of traditional badi' (rhetorical figures), evolving into an artistic mechanism capable of generating complex and intricate poetic images that carry deep connotations and a powerful impact on the recipient.

Furthermore, the research uncovers how Ahmed Matar achieved the technique of irony through the strategic deployment of rhetorical devices in his poetry, such as similes, metaphors, antithesis (tibāq), and juxtaposition (muqābalah). He uniquely employed these to craft ironic poetic images that synthesize artistic beauty with rhetorical impact.