أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر

د. حسن غانم فضالة
جامعة بابل/ كلية القانون

المقدمة

لقد برزت المفارقة من بين المفاهيم والتقنيات الحديثة في النقد كـ (الأسلوبية والألسنية والشعرية ونقد استجابة القارئ ونظرية التلقي والاستقبال) فوجدت لها مكانا رحبا تحت مسميات أُخَر مختلفة كالمفاجآت والتوقع[١] والانتظار الخائب أو المحبط والانحراف والفجوة أو الفراغ والصدمة ومسافة التوتر وأفق التوقع[٢] وغيرها.

ونحن نرى أن المفارقة تكمن وراء كل ما يمنح النص سماته الأدبية، ويفصح عن التضاد والاختلاف بين الأنساق الظاهرة والمضمرة في لغة النص، التي يلتقي عند أعتابها كل من الباث والمُستَقبِل، بالشكل الذي يتيح للأخير فُرَصاً عديدة من القراءة والفهم والاستنتاج والاستجابة على مُستوَيَيْ اللغة والفكر.

إذن تبوأت المفارقة منزلةً مهمة في الدراسات النقدية الحديثة، وذلك تبعاً لتنامي دورها في إبراز الوجه الجمالي والدلالي للنصوص الأدبية ولاسيما الشعر، لذا اعتنى الدارسون بهذه الظاهرة وتناولوها من وجوه عديدة ومتباينة بتباين الزوايا التي يتم من خلالها رصد المظاهر المبرزة لهذه الظاهرة وكذلك من جهة أساليب معالجتها نقدياً.

حريٌّ بنا ونحن نُقر بهذا التعدد في الدراسات أن ننوه بأن تعدد الدراسات التي تتناول ظاهرة واحدة لا يقلل من أهمية درسها، بل يزيدها هذا الأمر عمقا وثراءً وتنوُّعا، ومن هنا كانت لنا هذه الوقفة مع أنماط من المفارقة في شعر (أحمد مطر)، في محاولةٍ مخلصةٍ لإبراز ما توافر في تلك النصوص من عناصر إبداعٍ قائمةٍ على عنصر المفارقة، بالقدر الذي يعبِّد لنا سُبُلَ البحث.

وقد اشتملت على مبحثين:

المبحث الأول:- يتناول المفارقة اللفظية، وفيه عرض لأنماط المفارقة النحوية والبلاغية، وكذلك مفارقة الثنائيات الضدّية.

المبحث الثاني:- يتناول المفارقة الدرامية، من خلال مقاربة نمطين من المفارقة، تمثل الأول بمفارقة الموقف الدرامي، ويتمثل الثاني بمفارقة الأسلوب القصصي (الحكائي).

وقد عمدتُ في هذه الدراسة إلى رصد تمظهرات المفارقة وبيان أهميتها الجمالية والدلالية في النصوص موضوع الدراسة، لأن المعالجة النقدية الجادة تقتضي عدم الاقتصار على مقاربة بنية النص الأدبي اللفظية وسماتها الجمالية، بل مطالبة أن تتعدى ذلك إلى إظهار الارتباط الوثيق بين البنية اللغوية والبنية المعنوية في آن ٠

المبحث الأول / المفارقة اللغوية (اللفظية)

تقوم اللغة الشعرية في أثر وجوهها الإبداعية على لعبة المفارقة، فالمفارقة تُميِّز لغة الشعر عن لغة التوصيل الاعتيادية، التي تسمى أحيانا (اللغة المعيارية)، وعلى ذلك يتباين هدف كل من اللغتين، فإذا كان هدف اللغة المعيارية التوصيل، فإنَّ للغة الشعرية هدفاً جماليا غايته الإثارة وربما كان مضاداً يعمل على منع (التوصيل)[٣]، وبناء على ذلك تجد أن اللغة عندما تدخل في حلبة البناء الفني، تفقد مضامينها الواقعية، وتتحول إلى بنيةٍ محكومة بقوانين هذا البناء، وتُقيّم على وفق علاقاتها به[٤]، وإن أية محاولة للرجوع باللغة الشعرية إلى جانب الصدق الواقعي في العمل الفني – والشعري خاصة – من شأنه أن يزحزح الوظيفة الجمالية إلى الوراء، وهذا ما يقلل من شعرية العمل الأدبي، وربما يكون هذا ما أراد كوهين الإلماح إليه، عند حديثه عن الخصائص الايجابية التي تميز اللغة الشعرية، إذْ إنه يرى أن اللغة الشعرية تشكل نظاما للانزياح والخرق الذي يعني تفكيك بناء اللغة المعيارية ولفظها، فإذا كانت اللغة (المعيارية) تحتمل وجود النقيض في بنائها، فإن اللغة الشعرية تتميز بأنها نقض لذلك النقيض، باعتمادها (إستراتيجية) انعطافية تعيد إلى اللغة ايجابيتها المطلقة عن طريق نفي النفي[٥].

فالمفارقة، تُبنى على أساس مبدأ كوهين بالانزياح والخرق، مع الأخذ بالحسبان الفرضية الثانية القائمة على كون اللغة الشعرية (نفي النفي)، قصد العودة باللغة إلى إيجابيتها، وذلك عندما ينزاح الجانب السلبي مخلياً المكان للجانب الايجابي بوصفه رفيقاً لها، وهنا تساهم المفارقة في تدعيم اللغة الشعرية بوصف الأخيرة غيرَ منزاحة سلبياً عن اللغة المعيارية، بل هي انزياح ايجابي عنها، على أن ذلك لا ينبغي له أن يحملنا على الاعتقاد بأن المفارقة راجعة إلى الجانب الذهني فقط وإغفال دور الجانب الانفعالي العاطفي، فالمفارقة " الشعرية وليدة موقف شعوري يتضمن موقفا مناقضا له، وهو مع ذلك متسق معه، أي يتكامل معه في الوحدة الكبرى التي هي القصيدة" [٦]، وهنا تمثل أمامنا مظاهر التقارب والتلازم بين اللغة الشعرية والمفارقة اللفظية، على نحو يعكس عملية التأثير المتبادل بينهما، من جهة كون "التناقض لغة مناسبة للشعر لامحيص له عنها... (فالحقيقة) التي ينطق بها الشاعر يبدو أنه لا يتوصل إليها إلا عن طريق التناقض"[٧].

وبعد ما تقدم من حديث، بات معروفاً أن ملمح المفارقة اللفظية، يأتي من كونها تشكل مخالفة لكل ما هو متعارف عليه من قواعد لغوية وبلاغية، بما يكفل تحقيقها للصدمة في مفاصل التلقي والتوصيل، بما يكسر أفق التوقع عند المتلقي.

وفي حدود متابعتنا لأساليب توظيف هذا النوع من المفارقة في شعر (أحمد مطر) بشكل إجرائي، وجدنا أن من أنماط المفارقة اللفظية ما يتمثل بـــ:-

أولا:المفارقة النحوية والبلاغية:

ثانياً:مفارقة التضاد وتوازي التضاد

وسنقدم عرضاً لهذين اللونين من المفارقة في هذا المبحث ٠

أولاً: المفارقة النحوية والبلاغية ٠

يمثُل هذا النوع من المفارقة على أساس تراكم أو تكرار بعض الأساليب والمفردات النحوية والبلاغية في النص الشعري عند (أحمد مطر) ذلك التراكم الذي يغني النص بشحنات دلالية أو معنوية مميزة.

١- **المفارقة النحوية** ٠

(أ)-مفارقة الخبر ٠

لقد وظّف الشاعر هذا النوع من المفارقة في قصيدة له بعنوان ٠٠

(لا نامت عين الجُبناء) [٨] إذ يقول:-

وتمشيت برغم الموت على أشلائي
وفَمَي جرحٌ
والكلماتُ دمائي
قاماتُ أطولها يحبو
تحت حذائي
وجوه يسكنها الخزي على استحياء
تتدلى في كل إناء٠٠٠

ففي النص المتقدم نجد الشاعر يقدم الخبر (تمشيت)، ثم ينعطف بعد ذلك إلى سوق عبارات مختلفة، وذلك عندما يُتبِع كُلَّ مبتدءٍ خبراً يعمل على إحداث صدمة عند تتمة الجملة، فكيف يحبو (ذو القامة الطويلة)؟! وإذا كان ذلك فكيف يكون مكان حَبْوِهِ تحت الحذاء؟! أم كيف يتمكن (الخزي) _ وهو عارض معنوي يسمُ المرءَ بالعار _ كيف يتمكن من السكن على صعيد مُحَيَّا الوجه؟! وكيف يستحيل (الفمُ جرحاً)و (الكلماتُ دماءً)؟!... وفي أسلوب ساخر يمضي الشاعر منتقصاً من شأن الشعراء، ليؤكد معنى التحقير لهم، وذلك بأن الخزي يجد نفسه في حالة من الحرج المُخجلة، بعد أن وجد نفسه وصفاً ملازماً لتلك الوجوه مقيماً فيها ٠

وفي نص آخر يقول:- فصيحُنا ببغاء

قويّنا مومياء
ذكّينا يشْمتُ فيه الغباء
ووضعنا يضحك منه البكاء ٠ [٩]

لقد عمد الشاعر من خلال سوق الأخبار في النص، إلى خلق حالة من زعزعة استقرار النص، على مستويي (الاختيار والضم)، ففي الوقت الذي ينتظر المتلقي نوعاً من الإشادة بالفصيح والإعلاء من شأنه، نجده يفجؤنا بأن ذلك الوصف بـ(الفصاحة) ما كان إلاّ نتيجة عن تلقين وإملاء ليس للفصيح فيه من فضيلة، في وقت تُنتظر فيه (فاعلية) الشخص القوي وإقدامِه... نُصدم بجثة (مومياء) هامدةٍ لا حركة فيها ولا ماء، وكذا الحال بالنسبة لمن يعد نفسه (ذَكِيَّاً)لأنه في حقيقته مثار استخفاف وسخرية الغباء نفسه؛ وهذه المعاني كلها انما يكشف عنها السياق الإخباري المتراكم في النص ٠

وفي قصيدة له عنوانها (الواحد في الكل) [١٠] نجد الشاعر يعتمد تقنية الابتداء والإخبار بشكل يكاد يغطي النص كاملاً فيقول:- مُخبِرٌ يسكن جنبي

مُخبِرٌ يلهو بجيبي
مُخبِرٌ يفحصُ عقلي
مُخبِرٌ ينبش قلبي ٠٠٠
مُخبِرٌ يزرع خوفي
مُخبِرٌ يحصد رُعبي
مُخبِرٌ يرفع بصمات يقيني
مُخبِرٌ يبحث في عيّنات ريْبي ٠٠

وبعد أن كان المبتدأ (مُخبِرٌ) واحداً مكروراً في عبارات النص كافة، نجد الخبر يتعدد ويتلوّن، ليفتح بذلك التعدد أستار المسرح المنسدل، فيكشف عن مشاهد متعددة لأحوال المُخبَرِ عنه وصوره، بما يقرر حقيقة واحدة وهي ملازمته إيّاه في تفاصيل حياته اليومية كلها، فالمفارقة تكمن في ذلك (التوحد والتعدد)اللّذين يتصف بهما وجها العملة الواحدة الأمر الذي يَشي بحالة من الانزعاج والضّيق، الذي لا متنفس له سوى الشكوى والبوح المُفضي إلى شعور متنام بالانكسار والتراجع ٠٠ ولم تقف مفارقة الخبر عند هذا الحد، وإنما تتعداه إلى إيجاد نوع من العلاقات الاسنادية المتقاطعة مع المنطق العقلي الرتيب، وهو ما تكشف عنه التراكيب مثل (فحص العقل) و(نَبْش القلب) و(زراعة الخوف)و (حصاد الرّعب) و(بصمات اليقين) و(عينات الريب)وما تتركه هذه العلاقات المجازية من أثر في نفس المتلقي يحمله على مشاركة الشاعر في الآمة ونوازعه ومنغصات عيشه التي تحولت الى جزء من كيانه ووجوده كما يتجلى لنا مظهرٌ آخر من مظاهر المفارقة وذلك عن طريق التقابل والتوازي بين العبارات وعند تحويل علاقات التقابل والتوازي صيغ السلب والإيجاب نجد أنها تكشف عن رؤية سلبية مقهورة للمجتمع.

ب- مفارقة الجملة الشرطية

تتماز الجملة الشرطية عند أحمد مطر بالامتداد والاستطالة، الأمر الذي يدفع بالمتلقي إلى ملاحظة تتمة الجملة لتحصل معه لذة التلقي في اكتمال المعنى، وهذه الخصيصة الأسلوبية تساهم عن طريق نظام التعليق المركب في إقامة التوسع ببناء النظام الشرطي[١١] المفضي إلى استقصاء أجزاء المعنى كافة ووجوه الفكرة٠

ففي قصيدة (أسباب النزول) [١٢] نجد الشاعر يبني قصيد ته بشكل كامل على ثلاث ركائز شرطية، إذ أقام الأولى على تقديم (جواب الشرط) ثم وضع بعده جمُل الشرط في نسقٍ سردي ساخر فيقول:-

قال لنا أعمى العميان
تسعةُ أعشار الإيمان
في طاعةِ أمر السلطان

حتى لو صلّى سكران
حتى لو ركبَ الغُلمان
حتى لو أجرم أو خان
حتى لو باع الأوطان...

تلاحظ أن الجملة مبنية من خلال تقديم الجواب على تهيئة الأرضية الصالحة لإحداث " الضربة الشعرية " التي تنشأ عن المفارقة، متمثلة بتلك المسافة الشاسعة بين تصور ملامح الإيمان وصفاته بوصفها نتائج مرجوّة، وبين مقدماتها الخاطئة وغير المقبولة، وإذا ما تصورنا أنَّ صاحب الفرضية (أعمى العميان) نجد أنفسنا بإزاء مفارقة أخرى يشي بها حالُ من يستمعون لـ (أعمى العُميان)، فيمتثلون إلى توجيهاته ويهتدون بدلالاته حينما يكشف عن أبصارهم التي هي أشد حلكة وظُلمةً من مُرشدهم صوابهم،

ثم يتابع قوله: فإذا كان/ فرعون حبيب الرحمن/ والجنّة في يد هامان/ والإيمان من الشيطان/ فلما ذا نزل القرآن/ ألكي يهدينا مسواكاً/ نمحو فيه من الأذهان/ بدعة معجون الأسنان؟/ ...

ففي الفقرة المتقدمة، نجد الشاعر يعتمد خاصية (التعليق الشرطي) في بناء ثلاث جُمل شرطية على أداة الشرط (إذا)، فيمد الجملة الشرطية بالقدر الذي يترك في النفس حالة الترقب لجواب الشرط، ليشبع رغبتنا في الحصول على الإجابة، فلا يكون الجواب إلا عن طريق الاستفهام الإنكاري الساخر، (فلماذا نزل القرآن ؟) تاركا للمتلقي المجال لتمثل الإجابة في نهايات مفتوحةِ الآفاق.

وفي قصيدة (شروط الاستيقاظ) [١٣] التي فيها يقول:-

أيقظوني عندما يمتلك الشعب زمامه
عندما ينبسط العدل بلا حد أمامه
عندما ينطق بالحقّ ولا يخشى الملامة
عندما لا يستحي من ثوب الاستقامة
ويرى كل كنوز الأرض
لا تعدل في الميزان مثقال كرامة
سوف تستيقظ .. لكن
ما الذي يدعوك للنوم
إلى يوم القيامة ؟؟

نجد الشاعر يضع شروطه للاستيقاظ التي يوجزها بمد الجملة الشرطية بشكل يغطي أحلامه التي يستفيقُ عنها، على صوت مبشر باحتمال الاستيقاظ ولكن لا على أساس تحقق أي من شروطه، بل على حقيقة انتفاء السبب الذي يدعوه للنوم الأبدي، وهو يرقب المستحيل، فليس من داعٍ للنوم إلى مالا نهاية وهو يرقب وليداً عقُم رحمُ أمّه، ويَبِس صُلبُ أبيه في آن واحد.

وهناك نمط آخر اعتمده الشاعر في بناء الجملة الشرطية يقوم على تكرار الجُمل الشرطية بإزاء جمل جوابات الشرط بشكل يكاد يُغطي النّص كاملاً ومن ذلك قوله في قصيدة (الحميم)[١٤]

وحين أطالع اسمَه.. تنطفئ الأحداق
وحين اكتب اسمه .. تحترق الأوراق
وحين اذكر اسمه .. يلذعُني المذاق
وحين أكتُم اسمه .. أحس باختناق
وحين أنشر اسمه .. تنكمش الآفاق

٠٠ يا للأسى منه ،عليه، فيه، به
كم هو أمر شاق
أن أحمل العراق

يؤدي هذا البناء الشرطي إلى إحداث العديد من المفارقات التي تقوم على الفجوات الماثلة بين جمُل الشرط وجوابه، في تعاقب وجدل دائم يضع السؤال بعد السؤال، فكيف يكون (حميماً) وعندما يُطالع اسمه (تنطفئُ الأحداق) أم كيف يكون...؟ وعند كتابة اسمه (تحترق الأوراق) وكيف يكون ؟... وعند ذكره (يلذعه المذاق) وكيف وكيف ؟... ثم تأتي بعد ذلك الإجابة على الأسئلة كلها لتردم تلك الهوّة التي أحدثها البناء الشرطي بالإفصاح عن شقوة القلب الذي أثقله العناء، وهو يحمل حبيباً عملاقاً (اسم العراق) خوفاً وأسىً واشتياقاً .

ج . مفارقة الاستفهام

ونقصد بها ما يستثيره أسلوبُ الاستفهام من شعور مفارق للمرجع العام في الكلام الاعتيادي، وقد أفاد أحمد مطر من هذه الخاصية الأسلوبية في الاستفهام – التي من شأنها المساهمة في إعطاء الخطاب الشعري سَمْتَه المفارق، ففي نص له بعنوان (عزاء على بطاقة تهنئة)[١٥] نجده يستهل ذلك بأربعة استفهامات إذ يقول:-

لمن نشكو مآسينا ؟
ومن يُصغي لشكوانا
ويُجدينا ؟
أنشكو موتنا ذُلاّ لوالينا ؟
وهل موت سيُنجينا ؟:

إنَّ تراكم الاستفهام في الفقرة أعلاه، يحمل المتلقي على المشاركة في ترقب الإجابة، الأمر الذي يوسع من مسافة أفق التوقع لدى المتلقي حيث (الاستفهام الإنكاري) الحامل لمعنى التعجُّب والاستغراب من الكيفية التي يمكن أن يكون عليها الموتُ حَبْلاً للنجاة، فتغلق الفجوة التي كان من المفترض أن يحدثها الاستفهام في صورته التقليدية، فتأتي الإجابة متذمّرةً مما استحال إليه وضع الشاعر أو من يُعبِّرُ عنهم بضمير جماعة المتكلمين (نا) فيقول:-

قطيعٌ نحن ٠٠ والجزارُ راعينا
ومنفيون ٠٠ نمشي في أراضينا
ونحمل نعشنا قسراً٠٠ بأيدينا

ولعل المفارقة تتكشف أكثر في إجراء الشاعر مقاربة الجمع بين المحالات على نحو هادم للمنطق ومواضعاته القارة في الذهن، فكيف يكون الجزار راعياً ؟!، أم كيف يكون المنفيُّ في أراضيه ؟!، وكيف يقوى الميت على حمل نعشه ؟!.

وفي قصيدة له بعنوان (حوار على باب المنفى)[١٦] نجده يعتمد السؤال المتراكم المكرور، تقنيةً مُفارِقةً تقوم على خاصية تعليق الاستفهام وإرجاء الإجابة عن سؤال سابق، وفي سياق تعليلي يُنبئُ بالضربة الشعرية التي يَقرع ناقوسَها قولُهُ (أنا نبتُ الطبيعة ٠٠الخ) ليقول إنَّ الشعر لديه إنما يقرّه منطق الطبيعة وسُنن الحياة، التي لا أحد يملك إيقافها والتحكم في حتمية سيرورتها إذ يقول:- لماذا الشعر يا مطر ؟

أتسألني..
لماذا يبزغ القمر ؟:
لماذا يهطلُ المطر؟
لماذا العطر ينتشر ؟
أتسألني ٠٠ لماذا يَنزل القدر ؟!
أنا نبتُ الطبيعة

طائر حُر نسيم بارد حَرَر ٠

وفي نص له بعنوان (دجاج الفتح) [١٧] نلحظ الشاعر يختم نصه بفقرة مبنية على أساس الاستفهام الإنكاري من دون أن يضع إجابة محددة الأمر الذي يترك للمتلقي سَهم المشاركة في ملء الفراغات التي تضعها الأسئلة ذات النهايات المفتوحة إذ يـــقول:- اسألوا جغرافيا التاريخ:

هل حوربَ الشيطان بشيطان مريد ؟

واسألوها: أي شي يغسل العار ٠٠

ندى الوردةِ أم جمرُ الوريد ؟

واسألوها مرّةً أُخرى:

أجاءت ثورةٌ من ثروة يوماً ؟!

وهل جاء انتصار بالبريد؟!

نلحظ أنه فضلا عن الاستفهام يساهم الجناس في إعطاء المفارقة نكهتها الشائقة، إذ جعل على كفَّتي الميزان كُلاّ من ندى (الوردة)وجمر (الوريد)، الأمر الذي في حلوله ترجُحُ كفّةُ ألمِ (الجمر)على لذّةِ (الندى) ليؤدي دورَهُ في غسل العار المؤلم بدم الوريد، وهو ما قبلت به العادات والتقاليد، على الرغم من أنه أشد إيلاماً من العار نفسه.

وعلى نحو مماثل نجد الجملة الاستفهامية (التالية) فيما بَعد، وقد قدَّمت لنا بالتضافر مع الجناس تَشكيلَ مشهدٍ يشي باستحالة انسلال (الثورة) من نزيف أموال (الثروة)، ولاسيما إذا ما تأملنا الخلفية المرجعية لكل منهما، لأن الثورة لا تكون إلا عن مخاضٍ من المعاناة والفقر والفاقة، وهذه العوامل وسواها تشرعن الثورة.. أما الثروة فلا تقوم إلا على أنقاض الاستغلال والاحتكار والكسب غير المشروع وغيرها من العوامل التي تعمل على إجهاض أي مشروع من شأنه الانقلاب على أسباب نمو الثورة وبقائها، ثم يأتي الاستفهام الأخير الذي يُضمِرُ حقيقةً مفادها انتفاء مجئ الانتصار جاهزاً عبر صناديق البريد، بل لابُدَّ من العمل على صنعه وصياغته بالتشمير عن السواعد وشحذ الهِمم.

٢ – المفارقة البـلاغية

– الاستعـارة:

يتفق معظم الدارسين قديماً وحديثاً على أن السمة المميِّزة للاستعارة تتجلى في بنائها على ركائز تتمثل بالخرق والمنافرة والانزياح، عوضاً عن التآلف والتقارب والمشابهة [١٨]، فهي على ذلك فنٌ قولي يجمع بين المتخالفين، ويُوفق بين الأضداد، ويكشف عن صور إيحائية جديدة [١٩]ينبع أثرها من تمازج المألوف مع غير المألوف، مما يدعو إلى تحصيل عنصري توضيح المعنى والإدهاش، إذ تستقي التجلية من الأداء اللغوي – في الاستعارة المكنية خصوصاً، فيما ينبثق الإدهاش من تقديم لذةٍ ذهنية مُحصَّلة من إدراك المشابهة الناجمة عن البناء الاستعاري [٢٠].

وتحتل الصورة الاستعارية في الخطاب الشعري عند أحمد مطر موقعاً مهماً ولاسيما – الاستعارة المكْنِيَّة – التي تُعد الأكثر شيوعاً في نصوص الأعمال الشعرية الكاملة – لذا سأحاول الوقوف عند بعض الصور الاستعارية وبيان ما تستثيره من مفارقات في ذهن المتلقي، ففي نص له بعنوان (الحبل السّري) [٢١] يقول:-

أدري بأن النار

موقدةٌ ٠٠ من حطب الفقر

ليدفأ الدولار: أدري بأن الثارَ

سحابةٌ تحبلُ بالأعذار

سيزأر الرعد ٠٠ ولكن بعده

ستهطل الأمطار

نلاحظ الأثر الذي تتركه الصورة الاستعارية الممثلة بـ (حطب الفقر)، لتقوم المفارقة على تصور الاقتران المفاجئ بين (الحطب) العنصر المادي و(الفقر) العنصر المعنوي، ولاسيما إذا تأملنا إتحاد حقيقتيهما بصفة الإحراق، فكثيراً ما يشعر الفقير بأنه بلغ من الجفاف الحد الذي يستوي فيه والأخشاب الجافّة، فيحترق بنار الشعور بالعوز والفاقة٠٠ ومن ثم لايجد الفقراء لأنفسهم إلا التوعد بأنهم سيثأرون من الأغنياء الذين لم يجمعوا أموالهم إلا من جيوب الفقراء ثم يكتمل المشهد الصوري بأنه يشبه (الثار)ب (السحابة)التي (تحُبلُ بالاعذار) إذْ استعار للسحابة (صورة الحبلى) ولكن ما حقيقة حملها ؟: نجده يَفجأ المتلقي بأن الحنين ليس سوى مجموعة (أعذارٍ)٠٠ ثم يمضي في رسم مشهده الصوري باستعارة أخرى وذلك عندما استعار للرعد صورة الأسد وفعله (الزئير) من دون أن يغيّب الحقيقة المضمرة وهي الإرادة المسلوبة للفقراء الذين ما أن تمتلئ أجوافهم بُسحُب الحنق والاستياء مما هم عليه سرعان ما تتبدَّد وتهطل أمطارها دون جدوى ٠

وفي قصيدةٍ له بعنوان (هذه الأرض لنا) [٢٢] يقــول:-

هذه الأرض لنا الزرع فوقها لنا

والنفط تحتها لنا

وكل ما فيها بماضيها وآتيها لنا فما لنا ؟ !

في البرد

في البرد لاَ نلْبسُ إلا عُريَنا ؟

ومالنا ؟ !

في الجوع لا نأكل إلا جُوْعَنا؟

نجد أن الشاعر يضع بين أيدينا مجموعة من المقدمات التي تمهد لبناء المشهد الاستعاري المفارق وذلك عندما يملأ الأفق بإدراك أسباب الغَنِى ليفجأنا بالسؤال (مالنا ؟!) فَتَمثُلُ النتيجُة التي كان من المؤمل أن تفصح عن صنفٍ من اللّباس الفاخر ليضعنا أمام مشهد محُيرٍ قوامُه النفي والاستثناء مستعيراً سِمَةَ اللباسِ (للُعري) (لانلبس إلاعُرَينا)

فكيف يكون العري لباساً؟ ويكمل الصورة الاستعارية المُفارِقَة بأن جعل من (الجوع طعاماً) (٠٠ في الجوع لانأكل إلا جوعنا) ثم يمضي في تقرير النتيجة الحقيقية وهي عدم وجود اللباس والطعام ٠٠ ويتابع عرض لوحاته الاستعارية إذ يصوغ من الفقر (دِفئا وزاداً وغنىً) ليخرجَ من متاهة الحيرة والارتباك ليضع مُتلقيه على جادة حلٍّ المعضِلة إذا ما صحا على ضرورة رفض الواقع الذي يتحكم فيه غير مستحقيه فيقول:-

ومالنا نغرقُ في وسط القار ٠٠

في هذه الآبار

لكي نصوغ فقرنا

دفئاً ، وزاداً، وغنىً٠٠

من أجل أولاد الزنا

وفي قصيدة له بعنوان (بلاد الكتمان) [٢٣] تلحظ أن الشاعر يمنح المفارقة بعدها الشائق عبر الاستعارة المكنيّة:-

أكل الصمت فمي

لكنني ٠٠

أشكو الصمت بصمتِ

خوف أن يأكلني ٠٠

لو أنا بالصوت شكوتُ

وذلك حين يستعير للصمت خاصية القدرة على الأكل والالتهام، وفي علاقة عكسية يسلبُ الفمَ دَوْرَهُ في (الكلام وتناول الطعام) ليجعل منه مضغةً في فم الصمت، ثم يمعن في البقاء على حال الصمت ليتدرج بنا نحو ذروة السلب حين

يعرض مخاوفَه من نتائج شكواه... عندها يرجع ليشكو الصمت بصمتٍ خشية الوقوع بين أنياب الصمت إن هو حاول اختراق حاجز الصمت وشكا بصوت مسموع.

وفي قصيدة له بعنوان (من أنا ؟) [٢٤] يقول:-

أبذر القمح
لكي تنبتَ أسرابُ الجراد
أنْسُج الأفراح كي البس أثواب الحداد
أحفُر الأنهار كي تغرقني
أقطع الأشجار ٠٠كي تشنقني
أزرع الإصلاح كي تحصدني كفُّ الفساد٠

نلحظ بعد تساؤله (من أنا؟) يسوق لنا مجموعة من الإجابات المبنية على ثنائية الفعل والانفعال، السبب والنتيجة، وقد أغنى سياقه التعبيري بمجموعةٍ من الاستعارات المتمثلة بإعطاء صفة (الإنبات) لأسراب الجراد والنَّسيج (للأفراح) فيستحيل ما غرست يداه من بذار، إلى آفةٍ تأكلُ آماله في جني أضعاف ما بذر، وكذلك عندما يحول الشعور بالفرح إلى (قطعة من نسيج) تنذر بما هو قادم من ألم وحزن، وهذا هو شأن سيرورة الزمان ثمَّ، يمضي في رسم ملامح هذه الثنائية حين يسند للأنهار فعل (إغراقه) وللأشجار إرادة (شنقه) مجتهداً في زراعة (الإصلاح) التي سرعان ما تنقلب عليه ليجد نفسه حصيداً بين راحتي (كف الفساد) في مشهد صوري متكامل، تعمل الاستعارة فيه على الكشف عن عناصر المفارقة الكامنة وراءه، وذلك من خلال سلسلة من عمليات البناء والهدم التي تنبئ عنها ثنائيات (الفعل والانفعال)٠

وفي قصيدة له بعنوان (مكابرة)[٢٥] تفصح الاستعارة فيه عن قيمة عالية للمفارقة، وذلك من خلال قرعها ناقوس الضربةِ الشعرية المتولدة عن علاقاتٍ مجازية مفارقة للمنطق الرتيب للأشياء، حين يجعل من (حشد الخناجر) ضماداً للجرح ويخلع على دمائه سمة الأنسنة بأن جعل لها (كفاً) يمسح الدمع، ثم يتابع تفاصيل الصورة الشعرية الاستعارية وذلك عندما يتخذ من (نار انطفائه) شُعلةً يوقد منها شمعَه وكذلك عندما يحاصر (غاب الغياب)في تحد ومقارنة لصنوف التهميش والإقصاء منادياً ((ألا يا غيابي ٠٠ أنا فيك حاضر)) ففي تطور أوْجي يحول الشاعر (الخناجِر) الجارحة إلى ضمادات تكمد جراحه وكذلك يتخذ من نزيف (دماه) أكفاّ يكفكف بها دمعه ثم يقلب حالة انطفائه إلى جذوة يوقد٠ بها شمعه ٠٠ في حركه صاعدة نحو إثبات وجودهِ الأكيد فيقول:-

أكابر ٠٠
أضمِّدُ جرحي بحشد الخناجر
وأمسح دمعي بكفَّي دمائي
وأوقد شمعي بنار انطفائي
...
أحاصر غاب الغيَاب المحاصر
ألا يا غيابي ٠٠
أنا فيك حاضر !

ثانياً: مفارقة الثنائيات الضـــديـــــة:-

إن هذا النَّمط من التضاد يمكن الاصطلاح عليه بالتقابل الظاهر، وإن علاقات المتقابلين في هذا النَّمط علاقات اختيارية، بمعنى أنها تجد نزوعاً لدى المنشئ نحو اختيار ألفاظ متضادة بحكم الوضع اللغوي، فالثنائيات الضدية تعد واحدة من ملامح الشعرية التي هي تَمْثُلُ على أنها حركة استقطابية تنزع من سديم التجربة واللغة مادةً لا متجانسة تنتظم حول قطبين تفصلهما مسافة التوتر[٢٦]، وعليه فإن الثنائيات الضدية تشكل " أحد أوجه الاستقطابية الأبرز" [٢٧]، التي تساهم في

إحداث شرخٍ أو انفصام في الواحد المتجانس فيؤدي إلى انفصامه إلى اثنين ما يقدم أنموذجاً فريداً لهاتين الفاعليَّتيْن في تشابكهما وتفاعلهما عبر النص الواحد، وذلك إنجاز يفيض بالشعرية من منابعها الأصلية [٢٨].

عند استقراء نصوص أحمد مطر، في الأعمال الشعرية الكاملة تلمسنا نمطين من الثنائيات الضدية في تلك النصوص الأول يتمثل بالتضاد والثاني يتمثل بتوازي التضاد ٠

(١)- <u>التّضاد:-</u>

يمكن القول بأن التضاد يعتمد الجمع بين كلمتين متضادتين في نحو تركيبي معين، ويكون هذا التضاد أما استجابة لضغط المعجم المشترك على إمكانات التصرف الخاصة – الأمر الذي لا يفسر على أنه عجز أو ضعف فني، بقدر ما هو قدرة على الجمع بين التراكيب والارتفاع بأدائها الدلالي- [٢٩]أو بدلالة الإطار السياقي، ويُعد أسلوبُ التضاد من أبرز أساليب التعبير عن الحركة[٣٠] في المعنى بصورة عامة، وتكمن المفارقة في هذا النوع من (التضاد) وراء قبوله في أن تتعايش "قابليتان في حجرة الوعي"[٣١] على الرغم من أنهما تُمثلان معلومتين إحداهما سلبية والأخرى ايجابية فلا تستطيعان الانفصال الزمني، وينبغي أن تنتجا تأثيراً صادراً في تفاعلهما، يتجه نحو الصّفر بحيث تحيد كل منها الأخرى[٣٢]، وان هذا التأثير الناتج عن التفاعل هو تأثير عاطفي تجده متمثلاً بالتضاد في الشعر لما تتسم به لغة الشعر من خاصية تأثيرية[٣٣]، وإن ظهور هذا النوع من الأزواج المتعارضة يعود إلى عملية تداعي المعاني والألفاظ ٠

لذا، سنحاول التعرف على مدى فاعلية هذا النمط من الثنائيات المتضادة وقدرتها على إنتاج المفارقة في شعر أحمد مطر:-

ففي قصيدة له بعنوان (عاش٠٠ يسقط)[٣٤] نرى أن التضاد يطل علينا من نافذة العنوان، لينقلنا إلى حلبة الصراع بين الحاكم والمحكوم، التي لم يستوِ يوماً طرفاها إذ يقول:-

يا قدسُ معذرة ومثلي ليس يعتذر
مالي يدٌ فيما جرى فالأمر ما أمروا !
عارٌ عليّ السمع والبصر
وأنا بسيفِ الحرف انتحر
وأنا اللهيب..
وقادتي المطر
فمتى سأستعرُ ٠٠ ؟!٠

نلحظ أن المفارقة التي تقدمها لنا صورة التضاد (اللهيب × المطر)، تختزلُ التعبير عن أوجه الصراع وكيفياته، فعندما تكون صورة المحكوم لهيباً تُجهزُ عليه سيول آلةِ الحاكم الجارفة لتطفئه، ولعل المفارقة تكمن في حالة التناقض الظاهر الذي تصوره آلةُ البطش الحاضرة بيد الحاكم، فكيف تكون هذه الآلةُ (مطراً) خلافاً لما هو معهود؟! لأن الحكام إنما يعمدون إلى تصفية خصومهم بالحديد والنار – نجد أن التناقض يزول في الذهن، إذا ما تخيلنا بأنه أراد التعبير عن شمول حركة البطش وسرعتها وسعة توزيعها بشكل متساوٍ بما يشبه صورة المطر الذي يجهُض لهيب النار. والوجه الآخر من وجوه المفارقة تكشف عنه عملية تبادل الأدوار بين (اللهيب × المطر)، إذ يسلب المطر دلالته على الخير والنَّماء ويسلبُ اللهيبَ دلالته على الإحراق والتدمير، لينهي نصه بتحية اللهيب وشتم المطر إذ يقول:- ((عاش اللهيب ٠٠ ويسقط المطر)) في حركة دائرية ترجع بنا إلى عنوان القصيدة (عاش ×يسقط) ليُدلل على الواقع الذي يعيشه الإنسان العربي من واقع، وفي هذا كله إحالة لا تخرج عن تلك الدائرة (الحلقة المفرغة) التي لا أوَّل لها ولا آخر ٠

وفي قصيدة له بعنوان (انحناء السّنبلة)[٣٥]، يتخذ من السنبلة رمزاً دالاً على الإصرار في طلب البقاء، فيرسم لنا مشهداً نابضاً بالحياة والأمل، وقد ساهمت مجموعة من عناصر التضاد في إذكاء روح الطرافة والجمال بما تستثيره من شعور مفارق عَبْر تأليفه بين عناصر متخالفة وفي ذلك نقرأ:-

أجل إنني أنحني
فاشهدوا ذلّتي الباسلة
فلا تنحني الشمس
إلاّ لتبلغ قلب السماء
ولا تنحني السنبلة
إذا لم تكن مُثقلة
لكنها ساعة الانحناء
تواري بذور البقاء
فتخفي برحم الثرى
ثورة مقبلة
أجل إنني أنحني
ولكن صمتي هو الجلجلة
وذُل انحنائي هو الكبرياء
لأني أبالغ في الانحناء
كي ازرع القنبلة٠

تجده بعد الإقرار بالانحناء يسوغ لنا فخره بتلك الحال، واصفاً (ذلّته بالبسالة)ملتمساً من الطبيعة معادلات بالغة الارتفاع كـ(الشمس) والامتلاء كـ(السُنبلة) لأنَّ مسيرَ الشمس المنحني يبلغ بها كبد السماء، وكذلك انحناء السُنبلة الذي يدل على الانكسار في ظاهره مخفياً في باطنه عِلَّةَ الامتلاء، التي هي ثُبيّت للإصرار على النهوض الأكيد، وإذا ما تأملنا العلاقات السياقية، نجدها تكشف عن طريق (المقابلة السياقية) عن قيمتين ظاهرية متمثلة في إخفاء السنبلة بذورها في الثرى في حالة مماثلة لحالة قبرِ الأموات، ليفجأنا بالقيمة الباطنية التي تتمثل بأن هذا الإخفاء ما هو إلاَّ إيداعٌ في رحم الثَّرى، ولأنَّ الرحم يختزل التعبير عن استمرارية الحياة والديمومة والبقاء جعله مثوىً لأولئك الأموات (البذور) فيدخرها (لثورة) الإنبات المُقبلة من جديد، وإذا كان الأمر كذلك نجد أَنَّ المفارقة تقلبُ تفاصيل المنطق الرتيب كلها التي يتحول (الصمتُ)عندها إلى (جلجلة)و (الانحناء) إلى (كبرياء)٠

وفي برقيته التي بعثها إلى صفي الدين الحلي، نجده يعمدُ من خلالها إلى أسلوب المفارقة بهدف تخطئة (صفي الدين الحلي) في حُسنِ ظنه واعتقاده بُسموِّ الأمة ٠٠ مُسْتَعْمِلا بعض الألفاظ المتضادَّة الدالة على الألوان التي استعملها صفي الدين الحلي، ولكن بصورة مفارقة هذه المرة فينقلب المعنى الذي أراده صفي الدين الحلي ودلالاته، وذلك حين تغدو الصَّنائع (سوداً)خالية مما يجلب الفخر والشرف، وكذلك حينما تُضحي (البيارق بيضاً) ليس للدلالة على السلام، بل على الاستسلام والخنوع، ثم لم يتورع عن نعت الجماهير بصفات حيوانية، بعد أن جعل (موائدها خُضراً)في إشارة إلى أنها اعتادت أكل الحشيش، في الوقت الذي يَنْعُم الحاكمون بلياليهم (الحمراء) بعيداً عن هموم الشعوب فيقول [٣٦]:-

سلوا بيوتَ الغواني عن مخازينا واستشهدوا الغرب هل خاب الرَّجا فينا
سودٌ صنائعنا بيض بيارقنا خضرٌ موائدنا حُمرٌ لياليا

وفي قصيدة له بعنوان (صباح الليل يا وطني)[٣٧] يقول:-

كان النهار قاتما
من شدّة القَتام
٠٠٠
صار النهار حالكا ؟!

صار النهار قطعة من مهُج الحُكَّام
لو قفز المرء إلى يقظته
لارتطمت رجلاه بالمنام٠٠
لم يكتف النظام
صار النظام ليلة داجية
من شدة الظّلمة
صارت لا ترى طريقها الأحلام !
قلنا عسى أن يكتفي النظام
لم يكتفِ النظام
خلاصة الكلام
مدَّ النظام كفَّه...وأطفأ الظلام.

تلحظ الدور الذي يُؤديه التضاد في شحن أجواء النص، وذلك بالتعبير عن حالة الإرباك الذي تسببه ممارسات الأنظمة الحاكمة، في تحويل نهارات شعوبها إلى (القتام) ذلك ما يُبصره المحكوم، وقد أفضت به الممارسات القمعية إلى تعطيل حواسّه التي لم يعد يفرق من خلالها بين (الليل والنهار)، كيف لا وقد صار (النهارُ حالكا)لأنه لم يكن إلا حالة مشابهة لدماء قلوب الحاكمين (مُهجِ الحُكَّام) التي لم تعرف الرحمة، ولم تبصر نور العدل والشفقة على شعوبها، وراحت تسومها العذاب المُهين الذي ما أن يهَّم المرءُ في الفرار منه إلى (يقظة) الحياة الكريمة حتى يجد نفسه في أسار (النوم)المفضي إلى نوم (الموت الأبدي) ذُلاً وقهراً، ليخلصَ إلى أن النظام قد مدّ كفه بالسوء (فأطفأ الظلام)، في تعبير عن حالة من الإمعان في الظلم حتى طال الظلامَ نفسَه ٠

٢. تــوازي التضـاد

أولت الدراسات النقدية الحديثة هذا النمط من التضاد عناية مهمة، وان جاكوبسن مثلاً؛ يرى فيه نسقاً من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة، منها مستويات ترتيب وتنظيم البِنى التركيبية، ومنها ترتيب وتنظيم تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية "وهذا النسق يكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاما واضحاً وتنوعاً كبيراً في الآن نفسه"[٣٨] كما عقد جاكوبسن علاقة بين نظام التوازي في مستوياته المذكورة والمستوى الدلالي ووجد أن ذلك ينعكس على المستوى الدلالي بمزيج من الاتحادات والتعارضات[٣٩] كما يرى باحث آخر أن ارتباط التوازي بالبعد الدلالي يتمثل في حصيلة تأكيد الدلالة وهو برأيه "تناظر بين جُملِ العبارةِ يقومُ على استعادة (مخطط اسنادي) واحد اسمي وفعلي في جملتين متتاليتين أو أكثر، ويقصد إلى تأكيد الدلالة إسناداً أو لنقل بواسطة التجنيس والمطابقة"[٤٠] ومن هذا نلخص إلى أن التوازي يمثل واحداً من أنماط البناء الإيقاعي ((الصوتي)) والتركيبي (النحوي) المرتبطين بالجانب الدلالي، وهو على أربعة أضرب بحسب (فاضل ثامر)[٤١] ترادفي وتأليفي ومتصاعد ومتضاد، والذي يعنينا هنا هو الضرب الرابع (توازي التضاد) لما يؤدي من دور في تعميق شعرية المفارقة عن طريق"تجسيد التضاد بين تركيبين يمثلان طرفي المفارقة"[٤٢] وقد أفاد أحمد مطر من هذا النسق في تجاربه الشعرية، وهو ما توصلنا إليه من خلال المتابعة الاستقرائية لشعره، ففي قصيدة له بعنوان (بيت وعشرون راية)[٤٣] نقرأ:-

أسرتنا فريدة القيم
وجودها عدم
جحورها قمم
لاءاتُها نَعَم٠٠٠
أسرتنا مؤمنة

تطيل من ركوعها

تطيل من سجودها ..

تلحظ أن التوازي في الفقرة أعلاه تمثل بجُمل المبتدأ وخبره ثلاث مرَّات، وقد حمل كل مبتدأ معنىً مضاداً لمعنى الخبر: فالوجود العدم ؛ والجحور قمم ؛ واللاّءآت نَعَم

وعند تأمل السياقات نرى أن هذا التضاد يفْضي بالنتيجة إلى إعطاء المفارقة ضربتها الشعرية وقيمتها الدلالية المعبرة عن الحالة السالبة التي تعيشها الأمة، الأمر الذي تعززه جرثومة المعنى الخفي، التي تفصح عنها العبارات المتوازية (تطيل من ركوعها/ تطيل من سجودها) لأننا بعد الاحتكام للسياق نجد أن (إطالة الركوع والسجود) فقدت قيمتها الإيجابية التعبدية للخالق وتحولت إلى دالّةٍ على الخنوع والاستسلام (للصَّنَم) بشكل سلبي .

وفي قصيدة (الهارب)[٤٣] نقرأ:- في يقظتي يقفز حولي الرُّعبُ

في غفوتي يصحو بقلبي الرعبُ

يحيط بي في منزلي

يرصدني في عملي ...

نجد في سياق العبارتين تضاداً ظاهراً بين المفردات (يقظتي × غفوتي)، وهو ما يساهم في الكشف عن ائتلاف دلالي باطن يصل حدَّ التكامل إذا ما تصورنا بأن الفاعل (الرّعب) يتخذ مساراً فلكياً دائرياً في حال اليقظة حول صاحبه فانه أي (الرعب) في حال الغفوة يتمكن من أداء فعله بالنفاذ متسللا كما اللص إلى داخل قلبه، ومن هنا تنبع قيمة المفارقة.

وفي قصيدة (الأبيض والأسود) يقول[٤٥]:- رجل أبيض

يغفو مُبترداً في الظل

رجل أسود

يعمل محترقاً في الحقل

هذا الأسود

يجني (القطن)

وذاك الأبيض

يجني عرق الأسود

وإذا ما أعدنا النظر في سياقات النص نَجدها تتخذ مسارات متوازية ومضمنة دلالات متضادة تعمل على إذكاء روح المفارقة في الذهن، فالشرخ بين المعنيين يبدأ بالفارق بين اللونين (أبيض × أسود)ثم يتعمق وتزداد مسافته كلما تقدمنا في متابعة السياق الذي يبلغ غايةَ التضادُ بين حاليهما:فهذا يغفو مبترداً في الظل، وذلك يعمل محترقاً في الحقل الأمر الذي ينتهي بذوبان أحد الطرفين في الآخر

الأسود يجني القطن ←

الأبيض يجني عرق الأسود ←

وهذا ينتهي عند توقف الحركة في نقطة الصِّفر التي عندها يجد الأسود ذاته قطعة نقدٍ جامدة في جيب الأبيض.

وفي قصيدة (الغابة)[٤٦]:-

صديقتي الوفية

ولىّ الشباب وانطوت أحلامه الورديةُ

نحن على مفترقٍ
أنوارُه مظلمة ٠٠ وصبُحُه عشية
أمامنا مماتُنا
وخلفنا وفاتُنا
وعن يميننا الرَّدى
وعن يسارنا الرَّدى
وفوقنا منيّة
وتحتنا منيّة !

نلحظُ أن النص يتخذ سياقاً خطابياً إخباريا (صديقتي الوفية ٠٠٠ الخ)، لينقلنا الشاعر من خلاله إلى جو الثنائية، حين يضعنا على المفترق (نحن على مفترق ٠٠٠) ثم يتابع سياق عبارات متوازية إيقاعياً فيأخذ التضاد دوره في إنتاج الدلالة على الحركة غير المنتظمة التي تشي بالشعور بالحيرة والتيه إذ تفقد عنده بعض المسميات سماتها التقليدية فتغدو (الأنوار مظلمة) و(الصبح عشية) في عبارة عن اليأس والإحباط، ثم يتابع سَوق العبارات المنسجمة إيقاعياً وتركيبياً التي يُوهِمُ ظاهرها بالتضاد (أمامنا ×خلفنا) (يميننا×يسارنا) (فوقنا ×تحتنا) وذلك في مفردات المبتدأ إلا إنَّ هذا التضاد يتلاشى أمام حقيقة الموت الواحدة التي تتحكم بالسيطرة على الاتجاهات كلها (مماتنا، وفاتنا،الردّى ،المنية) مهما تعددت مُسمّياتها إذ أصبح الإنسان يعيش حياته بمنطق الغاب.

المبحث الثاني: المفارقة الدرامـية

يقوم هذا النمط من المفارقة على مزايا تتجه به إلى مغايرة النمط السابق (المفارقة اللفظية)، فإذا كانت المفارقة اللفظية مقصودةً لذاتها إذ تقوم مفردات وتراكيب بإنتاج دلالتها وبناء أركانها، فإن المفارقة (الدرامية) لا تقوم إلا على تصوير حالة أو حدث أو تبنّي موقف ما يمكن من خلال إدراك أبعاد كل منها أن يُرى فيها وجه المفارقة على أن من يقوم بالتنبه إلى هذا النمط من المفارقة والوعي بأبعاده هو المتلقي(٤٧)، كما يمكن القول بأن المفارقة الدرامية تستند في تناولها إلى مرجعيات تاريخية وفكرية ونفسية(٤٨) ولهذا السبب ذهب بعضهم إلى أنها لا تُدرك إلا بعد الوعي بالحدث أو الموقف الذي سيقت من أجله، فقد لا تُدرك بكلمة ولا بجملة بل ربما تمتد أبعادها لتغطي النصّ كلّه (٤٩)إلا أن ذلك لا يُقيم حداً فاصلاً بينها وبين المفارقة اللفظية، فربما توظف مفارقة الموقف الألفاظ بقدر معين لتغطية أبعادها ٠

إن المبدع يرمي من خلال هذا النمط من المفارقة، إلى تأسيس موقف معين من الوجود، أو يسعى إلى المشاركة في التعبير عن أوجه الحياة والمجتمع بحسب رؤاه الخاصة وثقافته، لذا قسم بعضهم هذا النمط من المفارقة إلى نوعين (المفارقة الدرامية ومفارقة الموقف الفلسفي)(٥٠).

إن الذي يعنينا في هذه الدراسة النوع الأول من المفارقة (المفارقة الدرامية) وقد تم التعاطي مع هذا النوع من المفارقة بالنظر إلى طبيعة شعر (أحمد مطر) الذي يمكنُ وسمُه بالمباشر أو التقريري، إذ ابتعد عن تقديم أفكاره ورؤاه بأسلوب فلسفي.

أولا: مفـارقة الأسلوب الدرامـي (الموقـف)

نريد بالأسلوب الدرامي:الطريقة التي يعتمدها الأديب في بناء نصّه بصورة تتجلى فيها مواقف وأصوات مركبة بشكل ثنائي، وهي التي عند متابعتها إجرائياً تفصح عن أنماط معينة من الثنائيات المفارقة دلالياَ.

١. الموقف من (الأنا / الآخر) حضور/ غياب:-

تحتل ثنائية (الأنا / الآخر)مساحة واسعة من شعر أحمد مطر، يحاول من خلال تقديمها أن يرسم ملامح العلاقة التي تربط الشاعر بالآخر فيقدم لنا صورا مختلفة باختلاف الموقف، ومتلونة بألوان التجارب التي يعيشها الشاعر ويعبر عنها. فلو أننا تأملنا قصيد ته المعنونة بـ (عدالة)(٥١) التي يقول فيها:-

يشتمني
ويدعي أن سكوتي
معلنٌ عن ضعفه !
يلطمني
ويدعي أن فمي قام بلطم كفّه !
يطعنني
ويدعي أن دمي لوث حدّ سيفه
يقول حبري ودمي
لا تندهش
من يملك القانون في أوطاننا
هو الذي يملك حقّ عزفه ٠

لوجدنا أن الشاعر هنا يعبر عن ذاتَين متضادَّتين تمثلت الأُولى بذاته والثانية بالسلطة الحاكم، في واقع فرض على الشاعر (المسلوب) القبول بنمط من التعايش غير المتكافئ مع الآخر (السلطة)، لكن الآخر السالب احتكر حركة الفعل ورد الفعل، فهو لم يكتف بما استأثر به من تسلط وتحكم في مصائر الناس، بل راح يمارس الشكوى من طريقه استسلام المحكوم ممثلاً بـ (أنا) الشاعر على وفق منطق (سلب السلب) وفي انتقالةٍ لافتة نجد الشاعر يعمد إلى تأكيد (استلاب ذاته) فيُنطِق عنها (الدّمَ) و(الحِبْرَ) مواسِيَيْن بحيث يحملانه على الصبر والاعتراف بواقع مُنكَرٍ لا يقبل إلا بمنطق القوة والقهر، ليفرض قانونه الخاص، الذي لم يُشرَّع إلا ليؤمِّن أمنَ الحاكم ودوام سلطانه، وثمّة مفارقة أخرى مُبطَّنة يحملها المقطع الأخير من النص، تتبع من اللَّعِبِ على مفردة (قانون) إذ استُقطِبت لأداء معنيين يتمثل الأول منهما بالقانون بوصفه تشريعا ملزما للناس، في حين تمثل الآخر بـ (القانون) الآلة الموسيقية المعروفة، وقد وظَّف الشاعرُ بذلك النكتة العراقية المنسوبة لبدوي، وقد حُبِسَ باسم القانون نهارا، فتعجب من عزف السَّجَّانِ عليه ليلا !.

وفي قصيدة (أعرف الحبّ ولكن)[٥٢] يكشف النقاب عن موقعين متصارعين متمثِّلَيْن بـ(الانا) الشاعر و(الآخر) الحاكم، وقد تصارعا صراعاً غير متكافئ دفع بـ(الأنا) الشاعر الى إطلاق حركات الالم والتوجع والحسرة والحرمان ولسان حاله يقول هذا قدر الإنسان الذي يقع تحت سطوة مثل هؤلاء الحُكَّام إذ لم يغادروا وسيلة في تكميم أفواه الناس وإغلال حرّياتهم واستلاب إنسانياتهم إلا وسخّروها لمصلحتهم إذ يقول:

آه لو لم يطلق الحكام
في جلدي كلاباً تتبارى ٠٠
آه لو لم يزرعوا الدمعَ
جواسيس على عيني بعيني
ويقيموا حاجزاً بيني وبيني ٠٠٠

فيتابع هذا الأسلوب الذي يكشف عن موقف نفسي يشي بالانكسار المفضي للهبوط، مُكرراً قولَه (آه لو٠٠) بشكل يعبر عن ضيقه وانسحاقه، أمام الآخر الذي لو ترك له متنفساً في أيّ مما تقدم ذِكرُه لكانت الحالُ مختلفةً تماماً لكان الموقف آخر إذ يقول:– لَتَرَبَّلْتُ بإشعاري على وجد الحيارى

مثلما يُنحلُ غيمٌ في الصحارى
ولأغمدت يراع السحر في الثغر
وفي الصدر
وفي كل بقاع البرد والحر وهيجت جنون الرغبات الحُمر

حتى تصبح العِفَّةُ عارا !
ولأشعلتُ البِحارا
ولأنطقت الحجارا
ولخبأتُ امرئَ القيس بجيبي ولألغيت نزاراً

فقد استثمر خاصية التعليق[٥٣] في الشرط وجوابه استثماراً ناجحاً في استجلاب المتلقي وحمله على متابعة تفاعلات الموقف الدرامي، تلك التفاعلات التي تولدها الصورة المتمثلة بإغماد (يراع السحر –الشعر–) في النحر تارة والثغر تارة، وفي الصدر تارة أخرى، وكذلك يبالغ في وصف تهيِّجُ (الرَّغبات) التي نعتها بـ(الحمُر) كناية عن الحب والثورة إلى الحد الذي تنقلب عنده العفّةُ (عاراَ) على نحو مفارق لكل ما هو معتاد، ثم يمضي في المبالغة بقدرته على (إشعال البحار) و(إنطاق الحجارة)، مُخبِّئاً النِّيةَ في تجاوز قِمَّتين من قمم الشعر العربي قديمه وحديثه، وخاصة إذا ما علمنا بطبيعة العلاقة التي تربط هذين الشاعرين بالمرأة، ولان المرأة ذات حضور متميز في شعريهما، وكأنه يريد القول بأنه يملك من الشاعرية والحب قدرا يجاوز كل ما تعارف عليه الناس عند هذين الشاعرين وما بينها من شعراء وعُشّاق؛ إلا أن ذلك كله يبقى رهيناً في محبس (الآخر) لأن هذه الأجوبة تمتنع عن الظفر بفرصة التحقق الفعلي، لوجود سلطة الحاكمين واستبدادهم فهم يجهضون أجنّةَ المشاعر والأحاسيس وكافة وجوه النشاط الإنساني الطبيعية قبل أن تظهر إلى حَيِّز الوجود.

وفي قصيدة له بعنوان (الجار والمجرور)[٥٤] يقول:–

لي جار مخبر
في قلبه تجري دماءٌ وشراك
نظرةٌ منه هلاك
همسة منه ٠٠ هلاك
رحمةٌ منه٠٠ هلاك هو أن حاولت أن تهرب من عينية زارك
فإذا ما لِذتَ بالصمت استثارك
فإذا لم يستطع
كلّف بالأمر صغارك ٠ قاد رجليه إلى السلطة مخفوراً
وألقى نفسه متهماً ظُلماً٠٠ هناك !

تلحظ أن المفارقة التي تفصح عنها علاقة (الأنا × الآخر) تكمن في قلب المنطق الأخلاقي المتضمن مجموعة من المفاهيم والثوابت المتواضع عليها، تلك المفاهيم التي تحكم سلوك المتجمع (السليم) الموصوف بالاستقامة والتحاب والتسامح وحُسن الجوار، وإذا بها يُنْحرفُ بها وتُهدم وتُقام محلها أخلاقيات ومفاهيم مُخجلة لأنها أمارات على موت الإنسان في الإنسان، فأنا الشاعر في هذا النص تتخذ موقفاَ تنعى لنا فيه (الآخر/ الإنساني) بعد أن أصبح المكر مختلطاَ بدمه، فهو معروف بجاهزيته للانقضاض على أخيه الإنسان، ومن خلال الوعي بالمفارقة التي عبَّر عنها الشاعر– من خلال موقفي (الأنا×الآخر) بشكل درامي – نجدهُ يُضمر نسقاً معارضاً وفاضحاً لتلك المؤسسة التي كانت تعمل دوماً على هدم الإنسان في الإنسان وإعادة بناء مجتمع مُتفسِّخ لا يأمَنُ فيه المرءُ أخاه، بل إن إشاعة هذا النوع من الأخلاقيات والسلوكيات أصبح وباءً متفشياً قد لا يجد فيه المرء مأمنا من نفسه على نفسه، بعدما تحول الإنسان إلى آلةٍ تستهلك نفسها إرضاءَ للحاكم.

٢–مفارقة الخطاب (أنا/ أنت) الحضور

يقيم الشاعر خطاباَ مع الآخر في هذا النمط على أساس الحضور (حضور الطَّرفين) أنا وأنت والمفارقة في هذا النوع من الخطاب يقدمها لنا عبر اختياره للشخصية التي يقيم معها خطابه ٠

ففي قصيدة له بعنوان (قف ورتّل سورةَ النسفِ على رأس الوثن)[٥٥] يتخذ الشاعر من شخصية الرسول الأكرم (صلى الله عليه وسلم) رمزاً صامتاً، حاول الشاعر من خلال التعاطي معه أن يقيم خطاباً مع الآخر/ أنت مُرتدّاً إلى الشاعر ذاته، وكأنه أراد أن يُقيمَ مع نفسه حواراً داخلياً ليكشف عن بعض مفاصل القصيدة التي يتماهى فيها مع الرمز، وتتراءى لنا ذات الشاعر في حركة يمكن وصفها بالتناوبية، فمرَّةً يتمظهر لنا الرمز وأخرى أنا الشاعر ؛ فيستهل الشاعر قصيدته بـ (النّهي – لا تُهاجر) معلّلا ٠٠ (كلّ من حولك غادر كل ما حولك غادر)، ويمضي بالخطاب طيلة المقطع الأول ليثبِّتَ ملامح الرمز، متخذاً من حادثة الهجرة النبوية وتفاصيلها وتطوراتها مثالاً في رفد تجربته الخاصة ٠

ثم ينعطف إلى التساؤل (اين تَمْضي ؟/ رقم الناقة معروفٌ / وأوصافك في كل المخافر ٠٠٠) إذ نجد تحولاً بالعلامة بين الشاعر (والرمز – القناع) إذ يتم تشفيف الحجاب الحاجز بينهما بأسلوب خطابي، تتحدث فيه (أنا الشاعر مع الآخر أنت) بشكل يحمل الخطاب على الارتداد نحو التعبير عن (الأنا)، مُلمحاً بما كان يدور في خَلَدِه من أفكار وما يعتريه من أحاسيس بالقلق وعدم الاطمئنان، وكأنه أراد أن يلقى بهذه المشاعر على عاتق المخاطب؛ أما المفارقة في هذا الموقف فإنها تتمثل في ذلك الخيط الشَّفيف الذي استلَّه الشاعر من نسيج التاريخ حيث (واقعة الهجرة) فيُمزِّق أوراق التاريخ ومواضعاته ليعيد ترتيبها بشكل مناقض تماماً لما هو معهود، أليس باستحضار الناقة إحالة على عالم ما قبل الأرقام وتكنولوجيا الأرقام ؟!، في حين هي هنا ممهورةَ الرقم فيكشف عن أماكن وجودها، ثم يمضي قائلا:–

امضِ إن شئتَ وحيداً
لا تسل: أين الرجال
كل أصحابك رهن الاعتقال
فالذي نام بمأواك أجير متآمر
ورفيق الدرب جاسوس... عميل للدوائر
وابن مَن نامت على جمر الرمال
في سبيل الله ٠٠٠
كافر !
ندموا من غير ضغطٍ
وأقرّوا بالظَّلال
سترى غاراً فلا تمشِ أمامه
ذلك الغار كمين
يختفي حين تفوت
وترى لغماً على شكل حمامة
وترى آلة التسجيل
على هيأة بيت العنكبوت
ابتعد عنه ولا تدخل ٠٠
وإلا ستموت

إن هذا القلب المتعمَّد لحقائق التاريخ ووقائعه يؤدي دوراً مهماً في تعميق الفجوة في ذهن المتلقي، ويتجلّى ذلك عندما يتَّجه الخطاب إلى الكشف عن الشعور بالعزلة والضّيق بالآخر وعدم الوثوق به (امضِ إن شئت وحيداً) (الأصحاب رهن الاعتقال) (الذي نام بمأواك أجيرٌ) و(رفيق الدَّرب جاسوس)٠٠٠الخ لأن هؤلاء كلهم سيتحولون إلى أوراق رابحة في يد السلطة، ولم يقف بتشاؤمه عند حدّ التشكيك بالمجتمع (الإنسان) بل تعدّاه إلى المكان فـ (الغار كمين) وكذلك موجودات

المكان (الحمامة ،بيت العنكبوت) تجد هذه العوامل التي كانت تؤدي دوراً معروفا في نجاة شخصية (الرمز) ونجاحها، وقد تحولت في ضمير الشاعر إلى علامات دالّة على الغدر والخيانة ونذُرٍ تلوّح بالموتِ والهلاك ٠

وفي قصيدة بعنوان (الفتنة اللَّقيطة)[٥٦] يتخذ من شخصية (قابيل) مخاطَباً، فيقدم الحادثة التي قطعت صلةَ الرحم بين قابيل وأخيه رمزاً للفتنة في كل زمان ومكان، إذ نجد الشاعر يعالج موضوعه بأسلوب درامي ذاهباً إلى عمق التاريخ مُسْتلاً شخصية قابيل ومحضراً إياها إلى ساحة الخطاب، لأن قابيل هو من بقي على قيد الحياة بعد الحادثة وبذا يكون الشاعر قد ارتدَّ إلى حاضره ناقلاً معه هموم الأمة محذراً من الانجرار وراء الفتنة قائلا:-

اثنان لا سواكما والأرض ملك لكما
لو سار كل منكما بخطوه الطويل
لما التقت خطاكما إلاَّ خلالَ جيل
فكيف ضَاقت بكما فكنتما القاتل والقتيل
قابيل.. يا قابيل
لو لم يَجِئ ذكركما في مُحكَمِ التنزيل
لقلتُ:مستحيل !
من زرع الفتنة ما بينكما ٠٠
ولم تكن في الأرض إسرائيل ؟! ٠

وفي قصيدة له بعنوان (حزن على حزن)[٥٧] نجد (أنا) الشاعر تُشَخصِن الشعورَ بالحزن، فيكون مخاطباً مبُقْياً مخاطبه على حالٍ من الصمت والاستماع إذْ يقول:-

أيها الحزن الذي يغشى بلادي
أنا من أجلك يغشاني الحَزَن
أنت في كل مكان
أنت في كل زمن
دائر تخدم كل الناس
من غير ثمن
٠٠٠
من ستُرضِي أيها الحزن ومن ؟!
ومتى تأنف من سكنى بلاد
أنت فيها مُمتهن ؟
إنني أرغب أن أرحل عنها
إنما يمنعني حُبُّ الوطن !

تلحظ في هذا المقطع من القصيدة، أنَّ الشاعر اعتمد أسلوب الخطاب من جانب واحد، الأمر الذي يؤدي دوره في رسم صورة المشهد السوداوي الصامت، الذي ينتج عن تفشي الحزن ويمضي في السياق الدرامي الشارح لأنواع المعاناة، وتكمن المفارقة في أن الحزن نفسه صار مُمْتَهنا ومبتذلا لشيوعه في البلاد حتى صار مغلقا كُلَّ الآفاق بالمجَّان، صفة الابتذال فأصبح الشاعرُ مُختزلا معاناة الضمير الجمعي للأمة دافعا عن نفسه قبول الامتهان والابتذال بأن أورد حُبَّه لوطنه سببا مانعا من ترك الوطن وسببا منطقيا لقبول الامتهان فهو – الشاعر – واقع تحت هيمنة عاطفة تلك البلاد وبذا يصبح قبول الابتذال والامتهان شكلا من أشكال التضحية المشروعة، غير أن ذلك لا ينطبق على الحزن نفسه، لذا نجده متسائلا: لماذا لا يرحل الحزن؟!!، لِيفجأ المتلقي بإنطاق (الحزن) بعد صَمْتٍ طويل، إنطاقا يوُهم بالانفراج في أول وهلة، إذ يعبر

الحزن عن رغبته بالرحيل إلاَّ إنه سرعان ما يتراجع عن المضي في رغبته لأن ما يمنعه عن الرحيل أمرٌ أزلي ومتأصل في النفوس ألا وهو (حبّ الوطن)٠٠

وإذا ما انتقلنا إلى قصيدة (بيعة الفاني)[٥٨] تجدها تفصح عن موقف سلبي يشي بالانسحاق من اول وهلة إذّ نجد (الانا) تتكر ذاتها بالاستفهام فيقول:-

تطلب البيعة مني ؟
مَن ؟أنا ؟!
يا سيدي أخجلت كَبْتي
ما أنا إلا فراغ
يملأ اللاّ شئ من فوقي لتحتي

ثم يتابع خطابه للآخر متعجباً ومنكراً، إذْ إن فاقد الشيئ لا يعطيه:

كيف بي ذكَّرتني
بعدما أنسيتني وصفي وسَمْتي ؟٠٠٠
كيف أعطيك ثماري
بعد أن ألغيت نبتي ؟!
تطلب البيعة منى ؟!

وبعد هذه الاستفهامات الدالة على استلاب (الأنا) وانسحاقها من جراء قهر (الآخر/ أنت) ينتقل إلى موقف تجد فيه (الأنا) فرصتها لإثبات وجودها وكينونتها في عالم تتجاذبه قُوّةُ السلطان (الآخر)إثباتاً ونفياً، بناءً وهَدْماً، فتحاول (الأنا) أن تضع لنفسها رقماً حتى لو كان محايداً في معادلة الحاكم والمحكوم إذ نقرأ له:-

أعطني رأسي لكي أعطيك صوتي
أعطني صوتي لكي أُعطيك صمتي
أعطني صمتي لكي أُعطيك موتي
أعطني موتي كفاك الله شّري
وكفاني شرّ تضييعي لوقتي بين عيشٍ ليس يمضي
ووفاةٍ ليس تأتي !

وثمة مفارقة يفصح عنها انتفاء أجوبة الشرط باستلاب مقدماتها، فكيف يدلي بصوته من لم يمتلك رأسَه، أم كيف يعطي الصَّمْتَ من لم يمتلك حقَّ الكلام...الخ.

ثانياً: مفارقة الأسلوب القصصي (الحكائي)

هناك من يذهب الى القول بأن الأنواع الأدبية جميعها "تصبو إلى مستوى التعبير الدرامي"[٥٩]، ولاسيما الفن القصصي الذي "شهد تطوراً نحو الدراما باستعارته بعض أساليبها التعبيرية حتى صار ما يعرف بالقصة الدرامية التي هي أرقى الأشكال التعبيرية القصصية"[٦٠]، وتنعكس هذه القيمة (الفنية) لتوظيف هذا الأسلوب من أساليب الدراما في الشعر على زيادة اعتناء التجربة، شريطة أن يُحسَن هذا التوظيف فليس الغاية سردُ قصة (ما) في قالب شعري، بل يجب " أن تستفيد القصة من الشعر التعبير الموحي ويستفيد الشعر من القصة التفصيلات الحيَّة"[٦١] وان "وضع القصة ودورها في القصيدة هو وضع الصورة الدرامية الفنية التفصيلية ودورها في الشعر بوصفها بلاغة جديدة"[٦٢].

وإذا ما عدنا إلى المفارقة فان توظيفها في الشعر الحامل للطابع القصصي/ الحكائي الدرامي "يحمل بذور تفعيلها وإنمائها من حيث المواقف المتقابلة بين أحداث القصة فيزيدها إثارةَ وتشويقاً"[٦٣] وذلك لأن المفارقة ذاتها تنمو نتيجة الانتقال المفاجئ بذهن المتلقي من مستوى دلالي إلى مستوى آخر٠

وهنا سنحاول أن نضع اليد بشكل عملي على بعض النماذج من شعر أحمد مطر التي بنيت بأسلوب (قصصي/ حكائي) درامي فنشخّص تأثيرات البنية الحكائية في إنتاج المفارقة:-

ففي قصيدة (كان يا ما كان)[٦٤] يحكي لنا قصةً ساخرةً تضع القارئ على عتبة المفارقة، وهو يقرأ السطرين الشعريين الأولين إذ يكتب:-

كان يا ما كان
يضحكني العُميان
حين يقاضون الألوان وينادون بشمس تجريدية
تضحكني الأوثان
حين تنادي الناس إلى الإيمان
وتسبَّ عهود الوثنية
يضحكني العريان
حين يُباهي بالأصواف الأوربية
وكان يا ما كان
كانت أمتنا مسبيّة تطلب صك الإنسانية
من شيطان

وعند متابعة تفاصيل (القصة/ الحكاية) يظهر لنا اختيار البنية الدرامية الحكائية للنص بأن هذه البنية تساهم في التعبير عن موقفين متقابلين، يمثل أحدهما موقفاً ساذجاً بدا مقتنعاً في معالجة إشكاليات محيطه بسطحيةٍ وبساطة، في حين يمثل الآخر موقفاً متأمّلاً واعياً مشاكل المجتمع والأمة، مبرزاً حقيقة مهمة يمكن اختزالها بأن هذهِ الأمة اعتادت على أن تدعي لنفسها ما لم تملك، وهي تبذل قصارى جهدها في تصديق ما تدّعيه وتوهم نفسها بأنها فعلت كل ما قالت وكأن قولها هو الفعل، ولعل ما يُبرِّزُ المفارقة كون العُميان: يقاضون الألوان وهم لا يرونها، والأوثانُ: تدعو للإيمان وهي رمز للكفر، والإنسان العاري: يُباهي بالأصواف الأوربية على الرغم من عُرْيِه، والأمةُ: تطلبُ إنسانيتَها من شيطانٍ.

وفي نص له بعنوان (ثارات)[٦٥]، يعرض لوحةً ناطقة بالإصرار والتحدي، إذ يتخذ من صورة الزهرة مثالاً على قوة الإرادة، وذلك حين يبني قصيدته على أساس دراماتيكي متدرّج ومتنامٍ قائم على ثنائية الفعل ورد الفعل بشكل يعجّ بروح المفارقة والإدهاش إذ يقول:-

قطفوا الزهرة ..
قالت:
من ورائي برعُم سوف يثور
قطعوا البُرعم ..
قالت:
غيره ينبض في رحم الجذور
قلعوا الجذر من التربة
قالت:
إنني من أجل هذا اليوم
خبأتُ البذور كامن ثأري بأعماق الثرى
وغدا سوف يرى كل الورى
كيف تأتي صرخةُ الميلاد

من صَمتِ القبور
تبرد الشمس ..
ولا تبرد ثارات الزهور !.

فبعد تصاعد الأسلوب الحكائي نحو الذروة، نلحظ كيف ينفتح أفق النص على المستقبل بروح مفعمةٍ بالأمل في الغد الذي يحمل الإشراق والولادة، فتنبعث (صرخة الميلاد) من (صمت القبور) المُطبق .. إذ التقط الشاعر بنباهته وحسِّه صورةَ البذور التي توارى في التُرب، وهي صورة مشابهة لصورة الموتى، غير أنَّ الفارق يكمن فيما يتمخّض عن ذلك من ولادة أو إنباتٍ لجيل جديد .

وإذا تأملنا قصيدة (أعرف الحبّ ولكن)[٦٦] نجدها تحكي لنا ألواناً من (الأَلم واللّذة) و(الواقع والطموح) و(الصبر والمعاناة)، فيعرض لنا صورتين لشخصيتي (الحبيبة والحبيب/ المرأة والرجل) مبتدئا بالمرأة التي راحت تَسْرُد تفاصيل معاناتها بنبرة عتابٍ ولوم، تشفّ عن إحساس عميق بالألم والحرمان بشكل يتنافى وما جُبِلت عليه لأنها أُعدّت بالفطرةِ لأداء أدوارِها الطبيعية، إذْ نقرأ:-

هَتفَت بي: أنني متُّ انتظاراً
شَفَتَي جفّت
وروحي ذَبُلت والنَّهدُ غارا
وبغاباتي جراح لا تُداوى
وبصحرائي لهيبٌ لا يُدارى؟
فمتى يا شاعري
تطفئ صحرائي احتراقا ؟
ومتى تُدمل غاباتي انفجارا ؟!
إنني أعددت قلبي لك مهداً
ومن الحبّ دثاراً

لقد كان الأسلوب الحكائي يُتابَع على لسان (الآخر – الحبيبة) في سياق إخباري مُحمَّلٍ بالشكوى، الشكوى من الهجر المُمِض والمُفضْي إلى نضوب منابع الحياة، التي طالما حلمُت بأن يفجّر الوصلُ عيونها، فيروي شفاهها ويبث الحياة في روحها، ويعيد الحيوية والاكتناز إلى نَهدِها المعُطّل... فتسأل متى ؟!..

وبأسلوب يُعج بالمفارقة تساهم الألفاظ بمنح المشهد بُعدَه الشائق، إذ يجعل (الاحتراق) علاجاً ناجعاً يداوي به (الانطفاء) ويرُشح (الانفجار) سبباً في (اندمال غاباته)، ثم يجمع على نحو مفارق بين عنصرين متضادين (الصحراء × الغابات) في المرأة لتختزل التعبير عن غناها وثرائها المتأتي من اتساعها فهي عالم يتسع ليشمل كل هاتيك المتناقضات في آن. ثم يتابع على لسانها (وتأملتُ مراراً / وتألّمتُ مراراً) على نحو يُوهِمُ بأن (الألم) غير الأمل غير أنَّ (الأمل) المكرور من غير طائل يورثُ الشعور بـ(الألم) المُضني، ثم ينقلنا تتابع الحكاية على مستوى (التركيب اللغوي) إلى تطور مفاجئ وهو يمهد لهذه النقلة بمفردة (فإذا... الخ) إذ نقرأ:

فإذا نبضكَ إطلاقِ رصاص
وأغانيك عويل
وأحاسيسك قتلى
وأمانيك أُسارى
وإذا أنت بقايا
من رماد وشظايا

تعصف الريح بها عصفاً وتذروها نثاراً
أنت لا تعرف ما الحـبّ
وإني عبثاً مِتُّ انتظاراً !

وعند إعادة النظر في الفقرة المتقدمة، نجد أن بنيتها العلائقية قامت على خرق كبير للسنن المنطقية الرتيبة، إذ يتكرر الخرقُ فتتكرر ولادات المفارقة، إنه خرق يهدم الأبنية القارَّة في الذهن وظيفياً، ويَعِدُ بتشييد أبنية متخَيَّلةٍ تشحن الموقف النفسي لدى المتلقي بكمّ كبير من الصدمات المفارِقة، وذلك عندما تتحول وظيفة (النبض الواعد بالحياة إلى رصاص قاتل) وكذلك (الأغاني) الدالة على الفرح تتحول إلى (نُواحٍ وعويل) كما تتحول (الأحاسيس الحيّة الى قتلى) و(الأمنيات أُسارى) الذي لا يُلمح بالعود، الأمر الذي يشير إلى تدرُّجٍ نحو الهبوط تكون فيه (أنا) الشاعر (القاتل والقتيل) فيقابل هذا الموقف الهابط بموقفٍ رافضٍ يتجه به إلى نفي (أناهُ) السالبة و(إذا أنت بقايا) (رماد وشظايا) (تعصفُ الريحُ بها...) بعد أن تحولت إلى عبء ثقيل، فيعمد بعد ذلك إلى أن يلقي بها بعيداً عن كاهل الحبيبة، فيعود بها عن عبثية المُضِيِّ في جادّةِ الانتظارِ المُمِيت ؛ وإذا انتقلنا إلى موقف الحبيب من كل ما عرضت (حبيبته) من فصول مأساتها، نجده يتخذ (ستراتيْجية) فريدة في الرّد، تقوم على الاعتراف بالذّنب المسوَّغ والمُعلل لأنه لم يكن يملك خيارا آخر، فثّمة قوة أخرى عطّلت فيه كل إمكانات المبادلة العملية في الشعور، داعياً لقلبها بالسُّقيا منادياً (يا أُنثى) مذكرّاً بأنه يتعامل مع جنسٍ خاص له سماتُه ووظائفه المُعطّلة قهراً وجَوْرا:-

رحمةُ الله على قلبك يا أنثى
ولا أُبدي اعتذارا
أعرف الحبّ .. ولكن
لم أكُن أملك في الأمر اختيارا
كان طوفان الأسى يهدر في صدري
وكان الحبَّ ناراً فتوارى !

<u>خلاصة البحث</u>

من خلال ما تقدم يمكننا أن نوجز أهم النتائج التي توصلنا إليها فيما يأتي:

١- تعددت المفارقة وتنوعت أنماطها، الأمر الذي يعود إلى اختلاف مرجعياتها، فمنها ما يكون منشؤُه اللغة وأساليب انتقائها وضمها، ومنها ما يرجع إلى الطريقة الدرامية في بناء النص.

٢- لقد مثُلت المفارقة النحوية والبلاغية على أساس تراكم أو تكرار بعض الأساليب والمفردات النحوية والبلاغية في النص الشعري، وقد أدى ذلك التراكم إلى اغناء النص بشحنات دلالية ومعنوية مميزة.

٣- لقد أظهر الاستقراء شيوع نمطين من مفارقة الثنائيات الضدية، تمثل أحدهما بالتضاد ولآخر بتوازِ التضاد.

٤- لقد برزت المفارقة الدرامية بوصفها أحد أنماط مفارقة الموقف، وقد تمثلت بمفارقة الأسلوب الدرامي ومفارقة الأسلوب الحكائي.

٥- لم يكن لمفارقة الموقف الفلسفي أثر يذكر في شعر أحمد مطر، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى كون شعره مباشرا وتقريريا، إذ ابتعد عن تقديم أفكاره ورؤاه بأسلوب فلسفي.

<u>الهوامش</u>

(١) معايير تحليل الأسلوب، ميكال ريفاتير، ترجمة حميد لحمداني، دار سال الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٣: ٥٦.

(٢) قضايا الشعرية، جاكوبسون، ترجمة محمد الولي وحنون مبارك، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨: ٨٣.

(٣) ظ، اللغة المعيارية واللغة الشعرية، موكاروفسكي، ترجمة ألفت الروبي، مجلة فصول ،مجلده،ع١٤/ ١٩٨٤: ٤٠-٤١.

(٤) ظ:نظرية البنائية في النقد الأدبي ،صلاح فضل ،دار الشؤون الثقافية العامة:بغداد – ط ٢ / ١٩٨٧: ٤٨ / ٣٤٧

(٥) ظ: اللغة العليا، جان كوهين ،ترجمة،د٠ أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة ١٩٩٥:٧١ –٧٩ ٠

(٦) النقد التحليلي = ٤٠ – الرأي لـ (بروكس) ينقلهٌ محمد محمد عناني ٠

(٧) مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق:ديفيد ،ريتش ،ترجمة ،محمد يوسف نجم مراجعة:إحسان عباس، دار صادر– فرنكلين بيروت –١٩٦٧: ٢٤٩.

(٨) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٤ ٠

(٩) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٥ ٠

(١٠) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٩٢ ٠

(١١) ظ: في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر، مالك المطلبي، منشورات وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨١، ٣٤٠–٣٥٨.

(١٢) ظ:الأعمال الشعرية الكاملة:٣٤٧ ٠ –

(١٣) الأعمال الشعرية: ٢٤٢ ٠

(١٤) الأعمال الشعرية ٣٤٤ ٠

(١٥) الأعمال الشعرية:٥٥ وينظر=١٥٦

(١٦) الأعمال الشعرية:١٥٢

(١٧) الأعمال الشعرية الكاملة:– ٣٣١ ٠

(١٨) ظ:أسرار البلاغة ،عبد القاهر الجرجاني ت٤٧١، تح محمد رشيد رضا، ط٦/ ١٩٦٠ القاهرة: ٣٢١ ،فلسفة البلاغة، ريتشاردز مجلة العرب والفكر العالمي ع١٢ لسنة١٩٩١: ٣٥ ٠

(١٩) ظ:أصول البيان العربي رؤية بلاغية معاصرة، د٠محمد حسين علي الصغير، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٨، ٩٣.

(٢٠) ظ:فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور،رجاء عيد منشأة للمعرفة ،مصر ط، د٠ت:١٥١ ٠

(٢١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٤ ٠

(٢٢)الأعمال الشعرية الكاملة:٧٥ ظ:ص٩٠

(٢٣) الأعمال الشعرية الكاملة:٨٨.

(٢٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٤٧ ٠

(٢٥) الأعمال الشعرية الكاملة ٣٦٠ ٠

(٢٦) ظ: في الشعرية ،كمال أبو ديب، موسسة الأبحاث العربية، بيروت –١٩٨٧:٩٤ ٠

(٢٧) م٠ن:٥٠ ٠

(٢٨) م٠ن:٥١ ٠

(٢٩) ظ:خصائص الأسلوب في الشوقيات:محمد الهادي الطرابلسي:٩٨ ٠

(٣٠) ظ:الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية ،فتح الله سلمان:٥٣ ٠

(٣١) ظ: اللغة العليا ،جان كوهين: ١٨٧ ٠

(٣٢) ظ:م٠ن ،١٨٧ ٠

(٣٣) ظ:م٠ن:١٨١–١٨٢ ٠

(٣٤) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٠

(٣٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ٤٥ –٤٧

(٣٦) الأعمال الشعرية:١٥٧ ٠

(٣٧) الأعمال الشعرية:٣٠٧ ٠

(٣٨) قضايا الشعرية: ١٠٦ ٠

(٣٩) م٠ن:١٠٧ ٠

(٤٠) النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق ،عدنان بن ذريل، اتحاد الكتاب العرب / ١٩٨٩:٢٧٨.

(٤١) ظ:الخطاب الشعري ونسق التوازي:٥١ ٠

(٤٢) المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي، رسالة ماجستير:٦٩ ٠

(٤٣)الأعمال الشعرية الكاملة:٤٧ ٠

(٤٤) الأعمال الشعرية الكاملة:٩١

(٤٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٠٤ ٠

(٤٦) الأعمال الشعرية الكاملة:٣٥٤ ٠

(٤٧) ظ:المفارقة، دي سي ميويك:٧٨- ٧٩.

(٤٨) ظ م٠ن:٨١ ٠

(٤٩) ظ المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي:٧٥ ٠

(٥٠) ظ م٠ن:٧٥ ٠

(٥١) الأعمال الشعرية الكاملة: ١٠ ٠

(٥٢) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٥٧-٢٦٠ ٠

(٥٣) في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر:٣٤٠ -٣٥٨

(٥٤) الأعمال الشعرية الكاملة:١٢٢

(٥٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ٦٦ ٠

(٥٦) الأعمال الشعرية الكاملة:٢٣٩ ٠

(٥٧) الأعمال الشعرية الكاملة ٤٥٦ ٠

(٥٨) الأعمال الشعرية الكاملة:٤١٢

(٥٩) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، عز الدين اسماعيل: دار العودة -بيروت ط٣ / ١٩٨١: ٢٧٨.

(٦٠) المفارقة في الشعر العربي الهجري الشمالي = ١٠٠ ٠

(٦١) الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية =٣٠١ ٠

(٦٢) م٠ن: ٣٠٤

(٦٣) المفارقة في الشعر العربي المهجري الشمالي:١٠١ ٠

(٦٤) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٧.

(٦٥) الأعمال الشعرية الكاملة: ٣٣٧ ٠

(٦٦) الأعمال الشعرية الكاملة: ٢٥٨ ٠

المـــــصادر

١- أسرار البلاغة ،عبد القاهر الجرجاني ت ٤٧١ ت محمد رشيد رضا ،ط٦/ ١٩٦٠-القاهرة ٠

٢- الأسلوبية – مدخل نظري ودراسة تطبيقية، فتح الله سليمان، القاهرة / ١٩٩٠ ٠

٣- أصول البيان العربي – رؤية بلاغية معاصرة، محمد حسين علي الصغير ،دار الشؤون الثقافية العامة -بغداد/ ١٩٨٨

٤-الأعمال الشعرية الكاملة، أحمد مطر ،لندن / ٢٠٠٣.

٥-خصائص الأسلوب في الشوقيات ،د٠ محمد الهادي الطرابلسي ،منشورات الجامعة التونسية / ١٩٨١

٦-الخطاب الشعري ونسق التوازي، فاضل ثامر ،ضمن كتاب التحدي والاستجابة في الثقافة العربية المعاصرة ،بحوث المؤتمر العام الخامس عشر للاتحاد العام للادباء والكتاب بغداد / ١٩٨٩

٧- الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،د٠ عز الدين اسماعيل، دار العودة -بيروت ط٣/ ١٩٨١٠
٨- فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور ،رجاء ع ،منشأة المعرفة ،القاهرة ط. د٠ت ٠
٩- فلسفة البلاغة ،ريتشاردز، مجلة العرب والفكر العالمي ،عدد ١٢- ١٤- ١٩٩١.
١٠- في التركيب اللغوي للشعر العراقي المعاصر، مالك المُطَّلبي ،بيروت / ١٩٨٧ ٠
١١- في الشعرية ،كمال أبو ديب، مؤسسة الابحاث العربية ،بيروت / ١٩٨٧.
١٢- قضايا الشعرية، جاكوبسون، ترجمة محمد الولي وحنون مبارك، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، .١٩٨٨
١٣- اللغة العُليا ،جان كوهين، ترجمة د٠ أحمد درويش ،المجلس الأعلى للثقافة ،القاهرة / ١٩٩٥ ٠
١٤- اللغة المعيارية واللغة الشعرية ،يان موكاروفسكي ،ترجمة أُلفت الرُّوبي مجلة فصول، مجلد/ ٥،ع١٤/ ١٩٨٤ ٠
١٥- المفارقة،دي سي ميويك، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ،موسوعة المصطلح النقدي،ج١٣منشورات وزارة الثقافة والأعلام، بغداد/ ١٩٨٢.
١٦- المفارقة في العربي الهجري الشمالي،الهام مكي المواشي،رسالة ماجستير ،كلية التربية للبنات -جامعة بغداد/ ٢٠٠١.
١٧-المفارقة وصفاتها، دي سي ميويك ،ترجمة عبد الشعر الواحد لؤلؤة ،موسوعة المصطلح النقدي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد / ١٩٨٧.
١٨- معايير تحليل الأسلوب، ميكال ريفاتير، ترجمة حميد لحمداني، دار سال الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٣.
١٩- مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ديفيد ريتش ،ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة ،احسان عباس، دار صادر- فرنلكين بيروت / ١٩٦٧.
٢٠- نظرية البنائية في النقد الأدبي، صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط٢ / ١٩٨٧ ٠
٢١- النقد التحليلي ،محمد عناني، مكتبة الأنجلو مصرية ٠د٠ت ٠
٢٢- النقد والأسلوبية بين النظرية والتطبيق، عدنان بن ذريل ،منشورات إتحاد الكتاب العربي - ١٩٨٩.