المفارقة في شعر الرواد

قيس حمزة الخفاجي

المفارقة في شعر الرواد

قيس حمزة الخفاجي

١٤٢٨هـ ٢٠٠٧م

الكتاب : المفارقة في شعر الروّاد

المؤلف : د . قيس حمزة الخفاجي

الطبعة : الأولى 2007

الناشر : دار الأرقم للطباعة والنشر

بابل – العراق

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿ أَمَّا السَّفِينَةُ فَكَانَتْ لِمَسَاكِينَ يَعْمَلُونَ فِي الْبَحْرِ فَأَرَدتُّ أَنْ أَعِيبَهَا وَكَانَ وَرَاءَهُم مَّلِكٌ يَأْخُذُ كُلَّ سَفِينَةٍ غَصْبًا ﴿٧٩﴾ وَأَمَّا الْغُلَامُ فَكَانَ أَبَوَاهُ مُؤْمِنَيْنِ فَخَشِينَا أَن يُرْهِقَهُمَا طُغْيَانًا وَكُفْرًا ﴿٨٠﴾ فَأَرَدْنَا أَن يُبْدِلَهُمَا رَبُّهُمَا خَيْرًا مِّنْهُ زَكَاةً وَأَقْرَبَ رُحْمًا ﴿٨١﴾ وَأَمَّا الْجِدَارُ فَكَانَ لِغُلَامَيْنِ يَتِيمَيْنِ فِي الْمَدِينَةِ وَكَانَ تَحْتَهُ كَنزٌ لَّهُمَا وَكَانَ أَبُوهُمَا صَالِحًا فَأَرَادَ رَبُّكَ أَنْ يَبْلُغَا أَشُدَّهُمَا وَيَسْتَخْرِجَا كَنزَهُمَا رَحْمَةً مِّن رَّبِّكَ وَمَا فَعَلْتُهُ عَنْ أَمْرِي ذَلِكَ تَأْوِيلُ مَا لَمْ تَسْطِع عَّلَيْهِ صَبْرًا ﴿٨٢﴾ ﴾

صدق الله العلي العظيم

الكهف/٧٩-٨٢

الإهداء

إليك

أيها

المنتظر

المحتوى	الصفحة
المقدمة.	١-١٨
التمهيد: في المحضن الثقافي للمفارقة.	١٩-٣٦
الفصل الأول: مفهوم المفارقة:التحديد والتوظيف.	٣٧-١٢٢
مقدمة الفصل الأول.	٣٩-٤٢
المبحث الأول: حدود المفهوم.	٤٣-٦٣
المبحث الثاني: بنية المفارقة.	٦٤-٩٤
المبحث الثالث: أسلوبية المفارقة.	٩٥-١٢٢
الفصل الثاني: الإلماع المرجعي وطرائق التشكيل.	١٢٣-٢٢٦
مقدمة الفصل الثاني.	١٢٥-١٤٠
المبحث الأول: المرجعية الغائبة.	١٤١-١٧٥
المبحث الثاني: المرجعية ذات الحضور النصي.	١٧٦-١٩٦
المبحث الثالث: المرجعية ذات الوجود النصي.	١٩٧-٢٢٦
الفصل الثالث: وسائط العدول الجمالي والتأويل.	٢٢٧-٣١٨
مقدمة الفصل الثالث.	٢٢٩-٢٤٠
المبحث الأول: وسائط عدول المستوى النحوي الجمالية.	٢٤١-٢٨٦
المبحث الثاني: وسائط عدول المستوى البلاغي	٢٨٧-٣١٧

الجمالية.	
الفصل الرابع:إيقاعية المفارقة والكتابة الشعرية.	٣١٩-٤٠٠
المبحث الأول: المحور ألتنظيري.	٣٢١-٣٤١
المبحث الثاني: المحور التطبيقي.	٣٤٢-٣٩٩
الخاتمة.	٤٠١-٤٠٦
المصادر والمراجع.	٤٠٧-٤٢٧

المقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد المرسلين محمد وآله الطيبين الطاهرين وصحبه المنتجبين، وبعد

فيقتضي تناول المفارقة في شعر رواد الشعر الحر تحديد مفهوم مصطلح الرواد. وتحديد الرواد- هنا- محكوم بركنين رئيسين هما التأريخية والتعبيرية، أي أننا أخذنا بالحسبان بدايات كل واحد منهم، واستمراريته حتى رسوخ الحركة الشعرية الجديدة، وعمق تأثيره في تثبيت(الشعر الحر) بوصفه شعرا، وفي تأسيس حداثته، وفي مدى إسهامه في نشره وتطويره. ومن مقاييس الريادة التي نشدد عليها كثيرا أن يكون الشاعر رائدا[1] في الشكل والمضمون معا لا في أحدهما فقط؛ لأن ذلك ينفي عنه صفة الريادة الحقة للشعر الحر. أي أن يكون رائدا في التجربة والتجريب[2].

١- إن الرائد، لغويا، هو رسول يبعثه القوم لينظر لهم مكانا ينزلون فيه، وفنيا، هو من يهتدي إلى فن من الفنون أو يضع أصول مذهب من المذاهب، أو يختط أسلوبا معينا من الأساليب، فيكون فيه قدوة لمن يأتي بعده، ويسمى عمله ريادة". المعجم الأدبي، جبور عبد النور: ١٩.

٢-"(التجريب) مصطلح فني يدل على منهج بعينه في صياغة التجربة الفنية وهو يخص بنية الألفاظ واختيارها هنا، ولكن التجربة أمر مشترك عند جميع الفنانين ولا يخلو أي عمل منها، لذا اقتضى التفريق بينهما في الاستخدام". اللغة في الأدب الحديث- الحداثة والتجريب، جاكوب كورك:١٧(في الهامش).

وهذا التحديد يوضح سبب اقتصارنا على الشعراء الذين بدأوا بكتابة الشعر الحر بعد بداية عام ١٩٤٧؛ لأن من سبقهم ومن تلاهم من الشعراء لا ينطبق عليهم هذا التحديد. فإذا كان التأخر الزمني في كتابة الشعر الحر قد أبعد كثيرا من الشعراء الكبار عن ساحة الاشتغال هنا من حيث إنهم انتظروا حتى انجلى غبار المعارك الأدبية الكبرى حول هذا المولود الجديد، عن تقدم ملموس لصالحه، ولم يتلقوا- كما تلقى الرواد- الصفعات الأدبية القاسية، فإن المحاولات المتقدمة على هذا التاريخ أُبعدت أيضا؛ لكونها محاولات ذات طابع فردي واختباري مجازف، أي ليست ذات طابع جماعي ومقصود منه إحداث حركة جديدة.

ويمكن أن يسعفنا هنا قول(الدكتور عبد الله الغذامي) الذي قال فيه:"مادامت محاولة التغيير فردية فإنها ستظل مجرد محاولة ذات قيمة تاريخية فحسب، مثل تجارب الشعر الحر في مطلع هذا القرن حتى الأربعينات. ولكن التغيير في الشفرة يصبح تطورا فنيا يؤثر على السياق التقليدي ويحرفه، إذا هو أصبح حركة جماعية كما حدث في الشعر الحر في الخمسينات وما تلاها"[١].

١- الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية، د. عبد الله محمد الغذامي:١٤.

وقد ظهر الشعر الحر في تلك المدة بوصفه أسلوبا مفاجئا جديدا في التعامل مع الواقع والتفكير الإنساني عامة، ومع مفهوم الشعر خاصة. وتجاذب نشوءه طرفان مهمان هما التطور الفني الطبيعي للشعر العربي المرتبط بالتطور الثقافي والحضاري، والاستناد إلى التطور الفني في شعر الغرب.

وفي اختيارنا لمساحة الاشتغال لم نقتصر في شعر الرواد على مرحلة الخمسينيات؛ لأننا نتعامل مع أسلوب فني له أهمية الأدبية والنقدية والاجتماعية. وجدّة الحركة ومثبطاتها لم تكن تسمح لهم بتوسع كبير في هذا المجال، فآثرنا أن نمدّد تلك المساحة لتشمل شعرهم خلال الستينيات ومطلع السبعينيات، لما في ذلك من مجال أوسع وأرحب، يكون التعبير فيه عما يجول في النفس بروح شعرية وهاجة، أكثر رهافة وحسّا نقديا.

وفضلا عن تلك المميزات كلها، فإن التعبير بالمفارقة يكاد يكون "أكثر الأبنية انتشارا في شعر الحداثة"[1] ولاسيما في الستينيات التي أصبحت فيها المفارقة- كما ترى سيزا قاسم- هي العنصر المهيمن على إعمالها الأدبية[2].

١- ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة(بحث)، د.محمد عبد المطلب:٣.

٢- نقلا عن: المدخل اللغوي في نقد الشعر – قراءة بنيوية، د.مصطفى السعدني:٥٠.

وتم التوقف عند عام ١٩٧٢ حين اتسعت تلك المساحة، وحين لم تظهر إضافة ذات أهمية على الاتجاهات الرئيسة، فضلا عن صمت عدد من الرواد، وتراخي عدد منهم عن إصدار الدواوين حتى الثمانينيات التي نُمّيت فيها تقنيات لتحقيق المفارقة، وأضمرت أخرى. وتلك التقنيات تتطلب جهدا آخر.

والمفارقة ملمح فني أفاده الرواد من تراثنا العربي على الرغم من قلة نماذجه، وعدم تسميته، بوساطة إفادتهم أيضا من اهتمام الغرب بها ولاسيما في العقدين الثاني والثالث من القرن العشرين. ولا شك في أن تأثر الرواد بـ(ت. س. إليوت) الذي شاعت في شعره المفارقة، دافع واضح للاهتمام بها.

وهي ملمح فني وميدان خصب يمكن أن تجني منه التمثلات الشعرية والدراسات الأسلوبية والنقدية ثمارا ناضجة وبذورا صالحة للبذار من حيث إن:

أ- المفارقة وسيلة أسلوبية تنتج الشعر وتثريه. فتفهّم الشاعر لبنيتها ولأثرها الأسلوبي يمكنه من رؤية ما لم يكن يراه من قبل، ومن التعبير عما يجول في ذهنه وعما يحس به تجاه المرجعية المشتركة تعبيرا فنيا صادما. فالمفارقة مبادرة متفجرة من رؤيا الشاعر، لها وظيفة فنية إثرائية، قادرة على منح الشاعر الذي يقتنصها ويشكلها تشكيلا فنيا، التفرد والتميز. وليس في تفهم الشاعر لها أو لغيرها

من وسائط الفن عيب، إذ إنه بذلك "يضيف إلى مواهب الشعر عنده دراية الدارسين لأصول الفن"[1].

ب- المفارقة وسيلة أسلوبية تعزّز التلقي وتنمّيه. فتنبّه المتلقي لأثرها الشعري يساعده في تغيير نظرته إلى الشعر وتأثيره، وفي إبعاده عن تغليط الشعراء من حيث إنها هي الممر الذي يسلكه لتجاوز سوء الفهم. فبها يُبعَد الشاعر عن سوء فهم المرجعية المشتركة، وبها يبتعد هو عن سوء فهم الأثر الأدبي كذلك. بعبارة أخرى نقول إننا نحاول الاقتراب مما يسمى سوء الفهم أو عدم احترام المرجعية، وتقليبه للوصول به إلى زيادة الفهم والاحترام الكامل المثري لتلك المرجعية، وإلى نقله من حقل مثالب الشعر إلى فضائل الشعر المهمة. وهذا يعني أن من أهداف الاشتغال في المفارقة، الكشف عن المدهش المقترن بالعادي، الذي كان يُظن أنه مسخ لذلك العادي؛ لأن الجهل بهذه الوسيلة الأسلوبية قد أسهم في الطعن بتوفيق الشاعر في استعمال المرجعية، واتهامه بالجهل. وهذا الجهل في التلقي متأت من أن المفارقة تكاد تكون عنصرا غائبا في أساليب النقد التحليلي المطبّق على الشعر العربي، ومن ثم في ثقافة المتلقين، مما أفضى إلى عدم منح المفارقة الشعرية حقها

١- نظرية الأنواع الأدبية، م.ل. فنسنت:١٢.

من التحليل ومتعة التلقي، وإلى حرمان الشاعر من مصدر مهم من مصادر خصوصيته وفرديته.

ج- المفارقة لم تكن وسيلة إثرائية للشعر وللمرجعية فحسب، بل هي وسيلة إثرائية للنقد كذلك؛ فالناقد- بوساطتها- يستطيع أن يقدم للمتلقي ما يتقبله وينتعش بتقبله من المقاطع الشعرية المتناثرة في القصائد الطويلة وفي الدواوين، من خلال اقتناصه للحظات شعرية تنبعث منها شرارة التضاد ذي الخصب الشعري. وتحليل الناقد الضافي لنماذج شعرية تظهر فيها مستويات مختلفة للمفارقة، يسهم في إغناء المفهوم وتعميق أبعاده. أي أن النقد مدعو لمقاربة المفارقة نقديا بغية اقتناص القوانين الخاصة بها في الأثر الأدبي، ولاسيما التضاد الذي يكون بين رؤية خاصة ومرجعية مشتركة؛ فمثل تلك المقاربة تضع اليد على ملمح شعري يدرس داخل الأثر الأدبي لإجلاء جماليته الشعرية المنبثقة من عدم انقطاعه عن مرجعيته المشتركة على الرغم من تنافرهما. أما إذا كانت المرجعية ذات وجود نصي أي لا وجود لها خارج الأثر الأدبي فإنها تعتمد في نجاحها فنيا على قدرتها في أن يتذكرها المتلقي بوصفها مادة مشتركة مألوفة.

فالبحث النقدي في المفارقة يهدف إلى دراسة فاعليتها في جماليات الأثر الأدبي، وتظافرها مع غيرها من منابع الشعرية، في

الكشف عن الشعرية. وبعبارة أخرى في الكشف عن مهمتها في انسجام النص وزيادة هذا الانسجام عن طريق معرفة مدى تطلب الفكرة الشعرية لها، وعن صلة محتواها بمزاج الأديب وتجربته الحية.

ولا شك في أنه بهذا الإثراء للمفارقة في تحليلنا للشعر "أصبح من الممكن للنقد الأدبي أن يتقدم خطوة أبعد مما حققه النقد في ميدان الفنون الأخرى"[1]

ليس من طبيعة المفارقة- إذا- بذاتها، ولا من طبيعة دراستها، معاداة التراث والمرجعية المشتركة- كما قد يظن- وإنما إثراؤهما وتنميتهما. فدراسة المفارقة تكشف النقاب عن الطريق الذي نستطيع- بوساطته- أن نسوغ خروج الشاعر على المعهود والمألوف، لا لغرض التسويغ ذاته، وإنما لغرض كشف أبعاد رؤيا الشاعر وعمقها وأصالتها ومنافذ حيويتها وإيحاءاتها. وهذا يعني أن النقد في هذا الموضوع يتعامل مع الحس الإنساني المرهف القادر على إبداء رأيه الذي يبلغ درجة التضاد مع السائد، ويبحث عن الدلالة الفنية لذلك. ولنقل إنه يهتم بتقنية المفارقة وموقعها في

١- مبادئ النقد الأدبي، آي.أي. رتشاردز: ٣٢١.

التجربة الأدبية ليكشف عن أصالتها ومهمتها في إغناء الأثر الأدبي.

وقد بدا لنا أن المعالجة التطبيقية التي تسبقها تنظيرات متواضعة، تجعل الموضوع أشد عمقا وأكثر غنى؛ لأنها تكشف عن مدى انغمار المفارقة في التحديث، وعن مستويات هذا الانغمار. فاتجهنا إلى عدد كبير من دواوين الشعراء الذين شملهم الاشتغال، لنلتقط منها نماذج تمثل بنية المفارقة تمثيلا جيدا، ثم سعينا إلى تفحصها عمليا من أجل أن تكون خير مجلاة تستشف منها خصائص المفارقة وتتحسس فيها تشكلاتها. ولا ريب في أن المقاربة النقدية للمفارقة تقتضي منا الاجتزاء في اختيار أمثلة البحث، ولهذا لم تكن غايتنا، من التوفر على دراسة المفارقة، متابعتها وملاحقتها في قصائد الشعراء الرواد كلها، وإنما كانت غايتنا التشديد عليها بوصفها وسيلة أسلوبية استعملها هؤلاء الشعراء. ولذا كان هدفنا الرئيس هو دراسة هذه البنية الأسلوبية الفنية في الشعر الحر، من خلال شعر الرواد.

ولما كانت المفارقة تكثف المقطع أسلوبيا، فما يهمنا أكثر من غيره هو الكيفيات التي شكل بها الرواد رؤاهم الشعرية بوساطة المفارقة، أي الكيفيات الشعرية التي تعاملوا بها مع هذه الوسيلة الأسلوبية بحيث تغدو مركزا فاعلا في ضمن مراكز الأثر الأدبي

ذات الفاعلية الشعرية الفذة، ولاسيما أن المفارقة تستدعيها نزعة فردية ونزعة أدبية ونزعة تاريخية ونزعة فكرية.

وعلى الرغم من هذه الأهمية الفنية للمفارقة فإننا لم نجد- بناء على وسائط الاطلاع المحدودة ونحن في عام ١٩٩٤- باحثا عربيا تجرد لدراستها في الشعر في كتاب مستقل أو في فصل قيم، إنما وجدنا إشارات متفرقة هنا وهناك عند عدد من الباحثين، ووجدنا أيضا مباحث صغيرة في عدد من الكتب تعالج المفارقة معالجات متنوعة، فمثلا ظفرت المفارقة من(الدكتور عبد العزيز الأهواني) باهتمام لا ينكر في كتابه(ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر) إذ رصد المفارقة بوصفها ملمحا ابتكاريا في شعر(ابن سناء الملك)، وفي أبيات أخر من الشعر العربي[١]، وكذلك من(الدكتور مصطفى السعدني) في كتابه(البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث) إذ عدها بنية أسلوبية ودرسها من جانب لغوي بحت[٢]. وهناك مقال عن المفارقة لـ(نبيلة إبراهيم) في مجلة فصول في المجلد السابع، ذي العددين الثالث والرابع عام ١٩٨٧.

١- ظ: ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، د.عبد العزيز الأهواني :١٠٩-١١٦.

٢- ظ:البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د.مصطفى السعدني:٢١٣-٢٣٢.

ولولا ترجمة(الدكتور عبد الواحد لؤلؤة) لكتابي(د.سي. ميويك):(المفارقة) و(المفارقة وصفاتها) اللذين كشفا عن مدى تطور هذا المفهوم عند الغرب، لظل كثير من أمرها بعيدا عن متناول يد القارئ العربي.

موضوع هذا البحث النقدي- إذا- يتناول مصطلحا نقديا وبلاغيا على جانب كبير من الأهمية، يستعمل بوصفه وسيلة أسلوبية، يطلق عليه(المفارقة)، لم يحظ - بحسب اطلاعنا- بدراسة توضح مفهومه، وتكشف أبعاده، وتجلي أهميته في الشعر العربي، وتبين أثره في إثراء شعرية الأثر الأدبي. واختيار هذا الموضوع جاء بعد أن اقتنعنا بضرورة التجرد له والتصدي لدراسته، ولاسيما أن هذا المصطلح لم يكن من بين المصطلحات النقدية الشائعة في الكتب النقدية العربية الحديثة. وربما يعود سبب ذلك إلى كونه مصطلحا منقولا إلى العربية التي لم تمخض له مصطلحا مقابلا في العصور السابقة، بالترجمة، وإلى تعدد الكلمة الأجنبية المقابلة للمصطلح، وإلى تنوع مفهوم المفارقة ذاته من عصر لآخر ومن مكان لآخر.

مصطلح المفارقة- إذا- لم يكن من بين المصطلحات البلاغية الكثيرة التي بثت في الكتب البلاغية والنقدية العربية القديمة

على الرغم من وجود نماذج أدبية تمثله في القرآن الكريم وفي الأدب العربي، تمثيلا غاية في الأهمية وفي الدقة الفنية.

وقد عرف الأدب العربي ضروبا بلاغية تدخل في المفارقة أحيانا ولا تدخل أحيانا أخرى بحسب درجة التنافر بين عناصرها، إن كان هناك تنافر. وهذا- كما نعتقد- هو السبب الرئيس الذي جعل النقاد العرب القدامى لا يطلقون عليها لفظ المفارقة، مثل تجاهل العارف(أو سوق المعلوم مساق المجهول)، والمدح بما يشبه الذم وعكسه، والاستثناء، وحسن التعليل، والتندر وغير ذلك.

وذكر مترجم كتاب(المفارقة وصفاتها) في أحد هوامش الكتاب أن تخفيف القول مثل(شكسبير شاعر على شيء من الأهمية) وتضخيم القول مثل(باقل خطيب مفوه) يشكلان ضربين من ضروب المفارقة[1].

فالدراسة- إذا- تتناول موضوعا بكرا في الدراسات العربية المتخصصة بالنقد والبلاغة والأسلوبية، يتحدث عن الأشياء والآراء الغريبة التي تدخل في جسد المرجعية المشتركة لا لإيذائها وقتلها، إنما لخلق اللؤلؤ الفني.

١- ظ:هوامش المترجم على(المفارقة وصفاتها) المذكورة في:الترميز، جون ماكوين :٩٦،٩٧.

أما عن المنهج النقدي الذي يسير هذا الاشتغال فنستطيع القول إن المفارقة فسحت لنا طريق الجمع بين المقتربين الداخلي والخارجي لدراستها. فحين نكشف مثلا عن أثر المرجع الاجتماعي أو الأسطوري أو التأريخي أو النفسي أو غير ذلك في بنية المفارقة أو في فاعلية التلقي فإننا نكون بذلك قد عشنا تجربة المقتربين وأفدنا منهما. ولذا نرى أن قيمة المفارقة تنبع من قيم المقتربين الداخلي والخارجي، ولاسيما أن المفارقة- كما نرى- هي تجل للصيغة الجديدة التي اهتدى إليها(الدكتور عز الدين إسماعيل)، والتي "تستوعب الشعر في ذاته غير منفصل عن إطاره الحضاري"[1]، وتجمع بين المناهج التي "تحاول أن تدرس الشعر بوصفه ظاهرة حيوية متجانسة مع غيرها من ظواهر الحياة"[2]، وبين المناهج التي "تحاول دراسة الشعر بوصفه ظاهرة وجودية مكتفية بذاتها"[3]. ولذا نرى أن قيمة المفارقة تنبع من اعتبارات المقتربين الداخلي والخارجي كما تنبع قيمة أي عمل فني، من وجهة نظر(الدكتور عز الدين إسماعيل)، من هذه الاعتبارات،

١- روح العصر، د.عز الدين إسماعيل:٧٣.

٢- م.ن:٧٢.

٣- م.ن:٧٢.

فالقيمة- كما يرى- تحقيق ايجابي للاعتبارات على اختلافها فنية، وأخلاقية، ودينية، واجتماعية، ومادية، وغير ذلك[1].

ولما كان موضوع المفارقة غريبا على الدراسات العربية، وعلى ثقافة المتلقين العرب بصورة عامة، فقد آثرنا أن نمهد لهذا الموضوع بما كان يتطلبه ويقتضيه الفن والأدب والشعر من خصائص، لإحداث الحركية الفنية التي تستطيع المفارقة أن تلبي كثيرا منها. ولهذا كان التمهيد يتحدث عن المحضن الثقافي للمفارقة، مبتعدين عما كان يمكن أن نتحدث عنه في التمهيد من حالة سياسية وتأريخية واجتماعية تحيط بالشعر الحر في المدة التي حددها البحث، لأسباب كثيرة، منها كثرة الكتب التي تحدثت عن ذلك، ولا شك في أن أبرزها كتاب (يوسف الصائغ)(الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨) وكتاب(الدكتور محمد النويهي)(قضية الشعر الجديد) وكتاب(الدكتور غالي شكري)(شعرنا الحديث إلى أين؟)، ومنها أيضا إبعاد هذا الإيضاح من أهداف البحث، بغية التشديد على الجانب الفني أكثر من التشديد على الجوانب الأخر التي ذكرت معلومات منها في المواضع التي استدعاها الجانب الفني ذاته في أثناء البحث.

١- ظ: روح العصر:٥٩، ٦٠.

واستدعت المنهجية أن نتحدث في الفصل الأول عن الجانبين التحديدي والتوظيفي لمفهوم المفارقة. وتفرع الحديث إلى ثلاثة مباحث: المبحث الأول اشتمل على عملية غربلة المفارقة لفرزها مما ليس منها، ثم تنقيتها باستقصاء القاسم المشترك بين مفاهيمها المتعددة. والمبحث الثاني اهتم بتوصيف العناصر أو المقومات التي تكون بنية المفارقة. وقد أثبتنا- بوساطة هذا المبحث- أن المفارقة بنية رئيسة من البنيات المؤسسة للشعرية. أما المبحث الثالث فقد اختص بعرض أهم الصفات التي تتوافر في هذه البنية وتجعل منها خصيصة أسلوبية.

وجمعنا في الفصل الثاني بين الإلماع المرجعي وطرائق التشكيل من أجل أن تظهر اللمحة الفنية للفتة المرجعية. انقسم هذا الفصل- بعد أن تحدثنا عن موضوعه بمقدمة بسيطة- على ثلاثة مباحث: المبحث الأول تحدثنا فيه عن المرجعية الغائبة، والمبحث الثاني انصب الحديث فيه على المرجعية ذات الحضور النصي. وهاتان المرجعيتان يشترك المتلقي مع الشاعر بمعرفتهما قبل تشكيل النص وبعده. أما المرجعية التي لا يشترك فيها المتلقي مع الشاعر بمعرفتها قبل تشكيل النص فهي المرجعية ذات الوجود النصي، وهي التي كانت محور المبحث الثالث.

واستند الفصل الثالث إلى عملية التوصيف البلاغي والنحوي بغية كشف وسائط العدول الجمالي ذات الانتشار الواضح. ولما كان العدول يقتضي تسويغا، فقد جمعنا في هذا الفصل بين وسائط العدول الجمالي والتأويل لإبراز اللفتة الجمالية التي أراد الشاعر توصيلها إلى المتلقي. وانقسم الفصل على مبحثين- بعد مقدمة متواضعة أدخلت الانحراف، والفجوة: مسافة التوتر، والتفجير، ومصطلحات أخر تحت خيمة العدول- ضم المبحث الأول وسائط عدول المستوى النحوي الجمالية، وضم المبحث الثاني وسائط عدول المستوى البلاغي الجمالية.

وما دمنا نتحدث عن المفارقة في الشعر فلابد من إظهار أثر الإيقاع في مساندتها وإظهارها، ولما كان الشعر المتحدث عنه هو الشعر الحر الذي يتميز بطابعه الكتابي لا الخطابي، فقد كان لزاما علينا من الناحية المنهجية أن نقرن بين إيقاعية المفارقة والكتابة الشعرية في الفصل الرابع الذي اشتمل على محور تنظيري متواضع، وعلى محور تطبيقي لما توصل إليه المحور الأول.

وإذا كان هذا الجهد النقدي قد توج بخاتمة تتمحور حول أهم النتائج التي توصل إليها، فإن هذه المقدمة تتوج بخاتمة تشكرية لكل من أسهم ببناء هذا النتاج النقدي تشجيعا أو مساندة علمية، وهم متوافرون، أخص منهم بالذكر أستاذي القدير الدكتور ثابت الآلوسي

الذي كان لي ولهذا البحث شرف النهل من معينه الثـر، والـدكتور علي جواد الطاهر، والدكتور ناصر حلاوي، والدكتور سمير كاظم خليل، والدكتور غالب المطلبي، والدكتورة بشرى موسى، وعـواد علي، وناجح المعموري، وشكر حاجم الصالحي، وصلاح الـسعيد الذي ترجم مشكورا ما قدمته له من نصوص تـدخل فـي صـلب البحث.

وأخيرا أرجو أن أكون قد وفقت في اجتراح المـنهج وفـي اختيار طرائق التناول التطبيقي، والله ولي التوفيق...

قيس حمزة الخفاجي

تمهيد

في المحضن الثقافي

للمفارقة

التصدي لمقاربة المفارقة نقديا يتطلب منا قبل تعقب مفهوم المفارقة ومصطلحها، أن نسلط الضوء قليلا على محضنها الثقافي المتمثل بالفن والأدب والشعر، ثم نلمس أهمية التضاد والتلقي في هذا المحضن، بغية بسط أرضية ثقافية يستند إليها القارئ في كشف التعالق المتأصل بين المفارقة ومحضنها الثقافي، ولاسيما أننا سنبحث في الخصائص التي يقتضيها الفن والأدب والشعر، لإحداث الفاعلية الجمالية، التي تستطيع المفارقة تلبيتها.

وحركية الفن، يجسد مدى فاعليتها الجاذبة استثمار صفة التمرد على القواعد القائمة ليضمن سمة التفرد، فـ"تأريخ الفن، إذا ما نظرنا إليه في أفق التصور الجمالي، هو تأريخ التمرد ضد القواعد القائمة، وهذا التمرد يهدف إلى التفرد"[1] كما يرى(Jan Mukarousky) الذي لم يكن وحيدا في هذا التوجه، إذ "لا يكاد يختلف أحد من الباحثين في اللسانيات وعلماء اللغة والنقاد في أن الفن العظيم كان دائما، وعبر كل العصور، هو ذاك الذي يمثل خرقا للعادي اليومي من مألوف القيم والأشكال الجمالية أو المضمونية أو اللغوية، بل تكاد تنسب إلى الخرق للمألوف والمعتاد

١- نقلا عن: أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، د. أحمد المديني:٣٢ (في الهامش).

والمستقر من القيم، كل التطورات والإبداعات التي شملت حقول الثقافة والأدب والفنون والعلوم، أي نشوء وتطور الحضارة"[1]، واستثمار صفة الخلق لما يُستشعر أنه سيغدو ضرورة فنية ملحة. وهذه الصفة هي فاعلية الفنان الأولى كما يرى(أدونيس)[2]. والفنان الخلاق "هو ليس الشخص الذي يحطم القيود الفنية المتبعة أو يحاول الخروج عليها والتمرد على صيرورتها فحسب، بل هو الشخص الذي يجعل القواعد والأصول الجديدة ضرورة فنية في عمله، إنه الشخص الذي يخلق القواعد الجديدة بعفوية أو بمدارسة عن وعي وإدراك بجدارة تلك القواعد ومدى ديمومتها في الواقع الأدبي قوميا وإنسانيا"[3].

فهاتان الصفتان يستغلهما الفنان، مدفوعا بنزعة التفرد، ليصل إلى إثبات تميزه عن الآخرين أفرادا وجماعات، وإن كان منتميا إليهم، والى إثبات تميز آرائه عن الآراء الخاصة والمشتركة، وإن كان مؤمنا بها، لا للتبجح، إنما لفتح مسلك جديد برؤية جديدة. ويؤكد وجهة النظر هذه قول(الدكتور محمد النويهي):"نحن من الذين يعتقدون أن الفن لا ينضج ولا يعمق ولا يكون غنيا دسما إلا إذا

١- النقطة والدائرة، طراد الكبيسي:٨٣-٨٤.

٢- ظ: سياسة الشعر- دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، أدونيس:١٢١.

٣- التحليل النقدي والجمالي للأدب، د.عناد غزوان:١٢، وظ:١٦، ٣٣.

استقلت شخصية منتجه وتميزت عن سائر الشخصيات الفنية، بحيث تقدم لنا تجارب البشرية من زاوية تختلف اختلافا ما عن كل وجهات النظر الأخرى، فتقدم لنا متعة وفائدة لا نستطيع أن نعثر عليهما في إنتاج شخصية أخرى"[١].

هذه الرؤية الجديدة ذات التجربة المبتكرة المخلوقة أو المؤلفة المنسوجة- كما جاء في تعريف الفن عند(ستانلي هايمن)[٢]- تقتضي حضور الفنان بوصفه عقلية ماهرة التعامل مع الأداة التعبيرية القادرة على تغيير زوايا إضاءاتها المسلطة على خبايا ما رغب في معالجته فنيا في أثناء التنقيب وفي أثناء التشكيل كذلك، بمعنى أن هذه الرؤية تقتضي "حوارا بين الفنان وأداة التعبير الخاصة به"[٣]، من أجل أن يكتسب عمله القدرة على الأسر الفني الذي يختلف "عن أسر الواقع، وهذا الأسر المؤقت الرقيق هو مصدر(المتعة)، هو مصدر الغبطة التي نشعر بها حتى ونحن نشهد عملا مأساويا"[٤]، أي تسيير المتلقي متمتعا ومغتبطا، بعد أن استأنس المتلقي بالكشف المعمق للإدراك، للوصول به إلى تحقيق التوازن في الحواس

١- قضية الشعر الجديد، د.محمد النويهي:١٧٤.

٢- ظ: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن:١/ ١٧.

٣- اللغة في الأدب الحديث:١٣، وظ:٤٦.

٤- ضرورة الفن، إرنست فيشر:١٠، وظ:٩-١٠.

بوساطة الاستجابة الجمالية المتأتية من خصوصية الرؤية ومن استقلالها عن العادة عن طريق عملية التغريب والمفاجأة، ومن طريقة التعبير عنها. ولا شك في أن هذا القول ينطلق من تعريف الجمال عند(رتشاردز) و(أوغدن) الذي قالا فيه:"إن الجمال هو ما يؤدي إلى توازن في الحواس"[1]، ومن اشتراط(ف.فان تيغيم) بأن الجمال "يجب أن يثير الدهشة باستقلاله عن الذوق السائد، والرأي، والعادة"[2]. والدهشة- كما ترى(الدكتورة خالدة سعيد)- هي سدى كل خلق فني[3].

فسمات الفن الغالبة هي: تفرد متمرد، وجدة خالقة، وتجربة عميقة، وغرابة مدهشة، وتشكيل مؤثر. وهي- كما نرى- متوالدة متداخلة.

وفي تحركنا نحو اللغة التي هي أداة الفن الأدبي، نجد أن موضوع الأدب يسعى جماليا إلى إثارة لذة المتلقي واهتمامه، بوساطة إحساسه بالجدة وإحساسه بالتعرف، ولاسيما "أن الأدب سيكون(غير مثمر) إذا ما واجهنا(المألوف فقط)"[4] بحسب قول

١- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة:٢/١١٩.

٢- المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ف. فان تيغيم:١٢٥.

٣- ظ: حركية الإبداع- دراسات في الأدب العربي الحديث، د.خالدة سعيد:١٢٥.

٤- نظرية الاستقبال، روبرت سي هول:١١٨، وظ:١٠٦.

(روبرت سي هول) مستندا إلى آراء(وولف جانج آيزر). وهذا القول يشترط ضمنا الإتيان بالجديد للابتعاد عن العقم أو التكرار المستمر الذي يجعل الأدب(روتينا) "وما أثقل الأدب وما أقل جدواه إذا تحول إلى روتين"[1]. والرؤية الموضوعية الجديدة تقتضي تراكيب جديدة كما يرى(روجر فاولر) الذي قال: "إن الاستعمال(الطبيعي) أو (المألوف) هو القاعدة الأساس للغة، وإن للأدب(امتياز) خرق القواعد- الجوازات الشعرية- وإنه ينتعش عن طريق استغلال الخصوصيات الشكلية لينتج تجميعات مجفلة للمفردات وخروجا على الاستعمالات القواعدية المألوفة"[2]. وهذا ما سنجده واضحا في وسائط العدول الجمالي للمفارقة. ويعلن(رينيه ويليك) و(أوستن وارين) عن الإحساسين المهمين في الاستجابة الجمالية في الأدب، بقولهما: "يتألف استمتاع الناس بالعمل الأدبي من إحساسهم بالجدة وإحساسهم بالتعرف"[3]. والناقدان- بلا شك- يقصدان العمل الأدبي الذي "يرتاد بنا الحياة، ويخلق بيننا وبينها علاقات جديدة من الفهم والمعرفة؛ وهي الغاية التي تسعى لها الإنسانية في نشاطها

١- الأدب في عالم متغير، د.شكري محمد عياد:٩، وظ:١٨٤.

٢- نظرية اللسانيات ودراسة الأدب(مقال):٨٧-٨٨.

٣- نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين:٣٠٨.

الدائب"[1]. واهتم الشكلانيون الروس بمبدأي الجدة والمفاجأة في التقويم الجمالي[2].

هذان الإحساسان يولدهما منبه فني(أو جمالي أو أسلوبي) عن طريق كشفه عن علاقات جديدة، ومفاجئة غريبة، منقذا بذلك الأدب من السقوط في(الروتين) والمألوفية غير المثمرين، وفاتحا بذلك لنا نافذة الرؤية المتميزة التي جعلت الأديب يخلق أو يقتنص ما لم يتهيأ لغيره أن يخلقه أو يقتنصه، ويشكله أدبيا، إذ إن "خلق أو اقتناص التداعيات الغريبة لمضامين غير متوقعة -لأطر مرجعية- هي صفة ملازمة للأدب"[3] كما يقول(جوفري هارثمان).

هذا المنبه- إذا- من الخصائص التي تجعل من الأثر الأدبي أدبيا، أي يكتسب الأثر بوجود هذه الخصائص سمة(الأدبية) أو (الشعرية)[4].

١- الأدب وفنونه، د.عز الدين إسماعيل:٢٦.

٢- ظ: فن الشعر، د.إحسان عباس:١٩٩.

٣- ما هو النقد؟، إعداد: بول هيرنادي:١٢١.

٤- ينظر عن مفهوم الأدبية أو الشعرية، تمثيلا لا حصرا: قضايا الشعرية، رومان ياكوبسن:٢٤، والشعرية، ترفيتان تودوروف:٢٣، والأسلوبية والأسلوب، د.عبد السلام المسدي:١٣٢، والبنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز:٥٧.

وهنا نستطرد قليلا ونتساءل: هل حقا "أن المظاهر الأشد أدبية في الأدب، والتي ينفرد لوحده بامتلاكها، هي التي تكون موضوع الشعرية"[1] كما يقول(تودوروف)؟ أنا أرجح أن المظاهر الأشد أدبية في الأدب، التي تشحنه بأكبر شحنة شعرية حين تستعمل ببراعة، هي التي تكون موضوع الشعرية. إذ ليس المهم أن تكون ملكا له وحده أو أن يشترك معه غيره في امتلاكها، إنما المهم هو ما تقدمه له لو استعملت ببراعة وأصالة.

وبغية إحداث هذه الإثارة لا بد من العدول عن المناهج المطروقة والخروج عن الاستعمال القواعدي المألوف بحيث يفاجئ المتلقي بتحطيم توقعاته فيربطه بطريقة فاعلة. وهذا ما يمكن أن يضمن له ديمومة التأثير والخلود.

وإذا كانت اللغة أول عناصر الأدب، فإن الابتعاد عن العلاقات المعهودة بين الكلمات والبحث عن الارتباطات غير المألوفة، هما التجربة اللغوية التي تستعمل الكلمات استعمالا خاصا مميزا وحداثيا في الأدب بشكل عام، وفي المفارقة بشكل خاص من حيث وصول هذا الاستعمال الخاص إلى حد التضاد بين كلمات التركيب الجديد.

١- الشعرية:٨٤.

وقد تنبه(د.سي.ميويك) إلى الارتباط الوثيق بين الأدب والمفارقة، فقال:"أهمية المفارقة في الأدب مسألة لا تحتمل الجدل"[١]، و"إن الأدب الجيد جميعا يجب أن يتصف بالمفارقة"[٢]، ثم أعلن بعد ذلك أن المفارقة "مفهوم رئيس في النقد الأدبي"[٣]، وأنها "ظاهرة على جانب كبير من الأهمية الثقافية والأدبية"[٤].

وعن علاقة لغة الأدب بالمفارقة، قال(ميويك):"لغة الأدب أكثر قدرة على التعامل مع ما يقول الناس أو يفكرون أو يشعرون أو يعتقدون، ومن ثم على تناول الفرق بين ما يقول الناس وما يفكرون، وبين ما يعتقد وما هو واقع الحال. وهذا بالضبط هو المجال الذي تنشط فيه المفارقة"[٥].

والمفارقة كفيلة بتقديم الرؤية المتميزة التي يتطلبها الأدب بوساطة الرؤية الخاصة المضادة، أي أنها تبتعد عن المألوف إلى ضده. ومن الجميل أن المفارقة ذات براعة كبيرة في التعامل مع (الروتين)، إذ تجعلنا نشعر به- في أغلب حالاتها- فنحس بتحطم

١- المفارقة وصفاتها، د.سي.ميويك:١٥.

٢- م.ن:٦.

٣- م.ن:٢٥.

٤- المفارقة، د.سي. ميويك:٦.

٥- م.ن:١٥.

آمالنا في الخروج عما هو سائد، ثم تفاجئنا بتحطيمه، أي تحطيم (الروتين)، بوساطة الإتيان بضده الذي يستقبل بنشوة بعد استنطاق سياقه، وهي- بذلك- تستحق أن تكون منبها فنيا أو جماليا أو أسلوبيا من حيث استعمالها للتخدير (الروتيني) ممهدا للتنبيه.

ومما تقدم يتضح أن عوالم الشعر وحقائقه غير منتظرة ولم تعرف قبل ميلاد القصيدة، وهذا يرتب عليها أن تكون ذات خصوصية استكشافية لغويا وجماليا، فالكشف هو الأرضية التي يستند إليها الشعر لتجاوز العادي والمألوف والعلاقات القديمة، وإثارة الإحساس بالجدة والتعرف بوساطة التجديد والتوليد اللذين يتطلبان خرقا مستمرا للمدركات العرفية، عن طريق اعتماد الشاعر على الخيال الذي يكسر الرتابة والتعويد بوساطة عملية التغريب.

بعبارة أخرى، تتجلى مهمة الشعر في الخروج عما تعارف عليه المجتمع، وعن الأعراف اللغوية والقواعدية، وفي خرق الواقع، وفي كشف رؤية متميزة جديدة ومفاجئة، وإثباتها.

وقد تبلور هذا الفهم لطبيعة الشعر في كثير من الكتب النقدية والأدبية التي عالجت الشعر، والتي ترى أن رؤية الشاعر التي تختلف عن الرؤية السائدة في المجتمع، والتي تستغل خصوصيتها في رحلة استكشافية معرفية جديدة في النفس والوجود، وفي رحلة استكشافية لغوية وجمالية في المفردات التي ينبغي أن تختار بدقة،

وفي التراكيب ذات الارتباطات غير المتوقعة، وفي الأبنية الفنية، من أجل تخطي الظواهر المألوفة والبحث عن الحقائق الخفية والغريبة الفاتنة، للإمساك بها وإثباتها في أثر أدبي مثير، هي أساس الشعر الخالق والشاعر السابق.

ولما كانت هذه الرؤية تكشف لنا عن طرائق جديدة لجمع ما لم يكن مجموعا من قبل، فهذا يفضي إلى أننا لا نعني بالكشف، الكشف عن مضمون جديد فقط، إنما الكشف عن كيفية تشكيل جديدة كذلك.

هذا الأمر دفع الشاعر إلى خرق المعطيات المرجعية وإلى كسر ثبات القواعد المتسيدة، مستندا إلى الخيال التجديدي أو التوليدي المتميزين بالفاعلية الفنية المدهشة، وإلى التغريب الشيق المشحون الذي تتحرك له النفوس من خلال مناهضته للنظرة (الروتينية) والإدراك المعتاد. ولا يعني هذا رفض تلك المعطيات والقواعد أو نبذها، إنما الاستنارة بها من أجل الإتيان بما يمكن أن يشكل أساسا جديدا من خلال تمثلهما الناشئ عن بسطهما للفحص والتقليب، والتمرد الايجابي عليهما، الذي يحدث توترا في الإدراك الفكري والإحساس النفسي.

وترتبط طرافة الشعر "بالأمور التي ينطوي إدراكها على مفارقة ودهشة"[1]، أي أن الاستجابة الجمالية للمتلقي تنشط من خلال الإدهاش والمفارقة[2]، من حيث إن استغلال المفارقة في الشعر "يغذي توق الإنسان إلى الانعتاق مما هو كان إلى ما ينبغي أن يكون"[3].

ونحن نعول- كما يقول(الدكتور جابر عصفور)- "في النهاية على الأثر الكلي للشعر في الإنسان وقدرة الشعر على أن يبده المتلقي بالمفارقات الكامنة في العالم الذي يعيش فيه"[4]. ولتحقيق هذه الغاية "تعمد بعض نماذج الشعر قصدا إلى استخدام المفارقة واللبس وتغيير المعنى في السياق"[5].

ثم إن(الذروة الشعرية) التي يراها(صلاح عبد الصبور) "أقرب ما يكون إلى ما اصطلح العرب على تسميته(بيت القصيد)"[6]، قد تكون مفارقة[7].

١- مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي، د. جابر عصفور:٣٦٢.

٢- ظ:م.ن:٣٦٢.

٣- م.ن: ٢٨٧.

٤- م.ن:٢٨٧-٢٨٨.

٥- نظرية الأدب:٢٥.

٦- حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور:٢٣.

٧- ظ:م.ن:٢٥.

بصورة عامة نقول:إن كل ما انصب عليه حديثنا في(الشعر) سنجده بارزا في(المفارقة).

وقد كشف التحرك في الفسحة الخاصة بموضوع(المفارقة في شعر الرواد) عن أن الطبيعة الخاصة الرحبة للشعر الحر حتمت على شعرائه توظيف كل ما يمكن أن يطلق أكبر شحنة شعرية ممكنة، والتنقيب عن الأسرار الخبيئة والعوالم المجهولة. وسلاحهم في ذلك هو الثورة على النمطية(الروتينية)، وعلى المفاهيم الموروثة بغية إنشاء تشكيل جديد أو مولد تعبيريا ودلاليا، يبعدهم عن المألوفية والابتذال. وليس عيبا إن وصف حينذاك بالغموض، فالمشاركة الفكرية والوجدانية بين الشاعر والمتلقي في كشف الأبعاد العميقة للتجربة الشعرية، وعلاقاتها المبتكرة، مرجوة مبتغاة.

ولا شك في أن الوجه المضاد لما هو مألوف وشائع وسائد، يثبت فرادة الشاعر وجدة رؤياه الشعرية.

ولهذا "يكاد يكون التعبير بالمفارقة أكثر الأبنية انتشارا في شعر الحداثة"[1].

ولما كانت صفات(التباين والتضاد والتناقض) تحقق المتعة المرغوب فيها في الشعر إن تكشّف ما تخفيه من تناسب يفضي إلى

١- ظواهر تعبيرية في شعرية الحداثة(بحث):١٥٣.

تفاعل ركنيها(المتباينين أو المتضادين أو المتناقضين) تفاعلا شعريا مستفزا بوساطة الانسجام المتولد من العلاقات الودية الناجمة عن هذه الصفات، وإن ختمها الصوغ الفني الأصيل بختمه المميز، فهي صانعة الشعر الحق الرفيع؛ لأنها أغنى الفاعليات فيه، وسر الشعرية فيه، وهي أهم مميزات الشاعر عن غيره.

وغموض العلاقة بين ركني هذه الصفات يولد التوتر الذي يمثل سمة رئيسة في الشعر. والعلاقة بين هذه الصفات والتوتر علاقة طردية. وهذا التوتر يثري شعرية الأثر الأدبي، ويثير دهشة المتلقي وتلذذه الأدبي، بوساطة استناده إلى الخيال.

فالجمع بين المتباينين والمتضادين والمتناقضين سمة للخيال الشعري المبدع ومنفذ لمنح الرؤيا الشعرية فتنتها وفاعليتها. أي أن كشف تناقضات أبنية المجتمع المختلفة هدف من أهداف الشعر المهمة، وأن تلمس الانسجام بينها واجب شعري من واجبات المتلقي.

وقديما أكد(أرسطو) أهمية الابتعاد عن(سوء الفهم) الذي صببنا الاهتمام عليه في المقدمة بقوله:"إن بعض النقاد يتعجلون الحكم بدون علة، وبعد أن يثبتوا التهمة يأخذون في البرهان

ويدينون ذلك المعنى الذي توهموه- كأنما هو ما قاله الشاعر- إذا وجدوه مناقضا لما يؤمنون به"[1].

ومن حلوله التي يقدمها لهذا الإشكال قوله: "إذا كانت كلمة تؤدي إلى شيء من التناقض فيجب أن ننظر كم معنى يمكن أن تحمل عليه في سياقها[...] وهذه خير طريقة للفهم"[2]. وتعدد المعاني هذا هو أحد مفاهيم المفارقة كما سنرى في الفصل الأول.

ومن حلوله الأخر، قوله:"والأمور التي تبدو متناقضة يجب أن تبحث بالقواعد نفسها التي تتبع في المناقضات الجدلية: فينظر أالشيء المعني واحد؟ أمنسوب هو إلى شيء واحد؟ أكيفية النسبة واحدة؟ فينبغي إذا أن نحل المشكل بالرجوع إلى ما يقوله الشاعر نفسه، أو إلى ما تواضع عليه العقلاء. والأمور غير المعقولة والخلق الخسيس معيبان إذا لم تكن ثمة ضرورة إلى مخالفة العقل"[3].

وحديثا خلص(كمال أبو ديب) إلى "أن أهمية التضاد تتأكد في الإبداع الفني عبر التأريخ"[4].

١- كتاب أرسطوطاليس في الشعر:١٤٨.

٢- م.ن:١٤٨.

٣- م.ن:١٥٠.

٤- في الشعرية، كمال أبو ديب:٤٩.

وما يؤكد ذلك له "أن مولد الشعرية في الصورة، هو التضاد لا المشابهة"[1]. و"القول بأن التضاد مصدر للشعرية(لأنه مصدر الفجوة: مسافة التوتر)[...] يقود إلى النتيجة التالية: وهي أن ازدياد درجة التضاد، ثم البلوغ إلى التضاد المطلق، قادر على توليد طاقة أكبر من الشعرية"[2]، ولاسيما أن "هذه الفجوة هي انتقال حاد من كون إلى كون، أي خلق لمسافة توتر شاسعة بين كونين. وفعل الخلق هذا هو ما يولد الشعرية"[3].

وهذه الصفات(التباين والتضاد والتناقض) يمكن أن تكون في المحور الاستبدالي أو في المحور التركيبي أو في كليهما معا.

وفي سبيل الدخول إلى المفارقة باطمئنان متأت من تهيئة المناخ المناسب استدعى التمهيد تبيان التعالق الذي يتبدى لنا بوساطة التجاذبات الفنية بين الأثر الأدبي والمتلقي، الرامية إلى ملء الفراغات المبثوثة -عن قصد- في الأثر الأدبي، وردم الهوة الحاصلة بسبب ذلك. وهذا الملء ليس سهلا، فمثل هذه الفاعلية تقتضي من المتلقي تلقيا إبداعيا يكشف الارتباطات المعلقة ويملأ

١- في الشعرية:٤٧.

٢- م.ن:٤٧.

٣- م.ن:٢٨.

فراغاتها. أي أن هناك ضرورة تدفع القارئ إلى إكمال البنية الشعرية للأثر الأدبي.

يتجلى مما تقدم أن كسر التوقع والقوالب الجاهزة بوساطة المفاجأة والتغريب، ومقاومة آلية التلقي بوساطة الابتعاد عن العادة والروتين، وظيفة شعرية مهمة. فتحطيم التوقع يجعلنا ننجذب نحو تجربة الشاعر ورؤياه لنتبصر أجواءها وننتعش باستيقاظاتها المدهشة من خلال التعليق والمباغتة بالجديد والغريب. ومثل هذه المباغتات فيها لذاذ، وتثير الدهشة والعجب. فهي منفذ سحري للتأثير في المتلقي وإغداق المتعة على نفسيته. ومباغتات الأثر الأدبي ومفاجآته سمة فنية تنبيهية، لما فيها من انحراف حادث بوساطة التخيل.

الفصل الأول

مفهوم المفارقة: التحديد والتوظيف

يؤكد البعد المعجمي للمفارقة صفة التبـــاين، فتقـــول: فـــارق الشيء مفارقة وفراقا بأينه، وفارق فلان امرأتـــه مفارقـــة وفراقـــا باينها. ولذلك كانت المباينة تعني المفارقة[١].

ويؤكد الاستعمال اللغوي للمفارقة صفة الاختلاف إلى جانـــب تأكيده صفة التباين، فعلى سبيل المثـــال يـــستعمل(الـــدكتور جـــابر عصفور) في كتابه(مفهوم الشعر) كلمة المفارقة في أكثر الأحيان لا ليعني بها المصطلح الذي نحن بصدده، إنمـــا بوصـــفها دالا علـــى الابتعاد والاختلاف عن شيء ما[٢].

وهذه الدلالة وجدناها أيضا في قول(الدكتور رشـــاد رشـــدي) الذي عطف فيه الاختلاف علـــى المفارقـــة، إذ قـــال: "إن انعـــدام المفارقة أو الاختلاف يؤدي إلى انعدام الصراع أو التشابك، وذلـــك يؤدي بدوره إلى انعدام أو ضعف الحركة"[٣]. وربما اقتربت هـــذه الدلالة اللغوية من الدلالة الاصطلاحية للمفارقة الرومانـــسية مـــن حيث "إن المفارقة الرومانسية هي مبدأ الصورة الذي يعبر أوضـــح تعبير عن حركة حياة العصر الحديث التي لا تتوقف"[٤].

١- ظ: لسان العرب، ابن منظور :مادة(فرق) ومادة(بين).

٢- ظ:٤١٠ على سبيل المثال.

٣- مقالات في النقد الأدبي، د.رشاد رشدي:١٠٨.

٤- الوعي والفن، غيورغي غاتشف:٢٣٨- ٢٣٩.

ويستعمل(الدكتور محمد مندور) كلمة المفارقات(Nuances) لتدل على الفروق والاختلافات التي تحتاج إلى لطافة في الحس الجمالي لاكتشافها بطريقة حدسية لا هندسية معولا بذلك على النقد الانطباعي الذي يوظف الذوق أداة له[1]. وهي هنا تخص الناقد أكثر مما تخص الشاعر، وإن كان الشاعر لا يستغني في تعيين المفارقات عن الجانب النقدي في رؤيته الاستبصارية.

واستند(الدكتور محمد مندور) إلى قول(اسحق الموصلي):(إن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة) ليؤكد أثر الحس الباطني أو المعرفة الباطنية في الفن[2].

واستند إليه(الدكتور عز الدين إسماعيل) أيضا ليؤكد اهتمام (الآمدي) بفكرة التأمل التي تدرك بالبصيرة للتخفف من وطأة قيود الصنعة[3].

١- ظ: في الأدب والنقد، د.محمد مندور:٨، ٩، ١٤، ١٦٨، وفي الميزان الجديد، د.محمد مندور:١٦٦، ١٧٥، ١٧٧- ١٧٨، ١٨٣، ١٩٣.

٢- ظ: في الأدب والنقد:٥٤، وفي الميزان الجديد:٢٠١، والموازنة بين أبي تمام والبحتري، الآمدي:٣٧٤.

٣- ظ: الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة، د.عز الدين إسماعيل: ١٦٩، ١٧٠.

واهتم(الدكتور محمد مندور) بقول(القاضي الجرجاني) في محاجة خصيم:(يحاجك بظاهر تحسه النواظر وأنت تحيله على باطن تحصله الضمائر) ليؤكد الحس الباطني[1].

واهتم به(الدكتور عز الدين إسماعيل) أيضا، وعلق عليه قائلا:"فكأن الجرجاني يريد أن يقول إن ما كان موافقا للقواعد الجمالية والمقاييس الموضوعية لا يكون حتما جميلا، بل قد يخل الشيء بهذه القواعد ولكنه يكون أعلق بالقلب. وكأن الجمال عنده كامن في البواطن لا ظاهر فوق السطوح، وكأن إدراكه في مكامنه موكل إلى الضمائر التي تتغلغل إلى البواطن"[2]. وهذا الرأي النقدي- كما يرى(الدكتور عز الدين إسماعيل)- يتيح "للأدب أكبر قدر من الحرية في التعبير عن نفسه دون عناية بالقيود الخارجية المفروضة"[3]. فـ(القاضي الجرجاني) اهتم بعنصر الحرية لإحياء الروح في العمل الأدبي[4].

وربما قربنا هذا الرأي، عن أثر الحرية في فنية العمل الأدبي، من قول(فريدريك شليغل) عن المفارقة(irony):"إنها أكثر

١- ظ: في الأدب والنقد:٥٤، والوساطة، القاضي الجرجاني:٤١٢.

٢- الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة:١٦٤.

٣- م.ن:١٦٤.

٤- ظ: م.ن:١٦٥.

الحريات حرية، إذ بفضلها يستطيع الإنسان أن يسمو على نفسه وعلى جميع ما يختص بها من معايير؛ لأن المفارقة ضرورية حتما[...] وأن الفكرة الألمعية المفاجئة تتأتى من انهيار بعض الماهيات الروحية... ومن الممكن أن نعرف المفارقة على أنها الجميل في مجاف المنطقي"[1]... وهكذا تثبت صلة المفارقة لغويا واصطلاحيا بالجمال.

ونقل(الدكتور صلاح فضل) عن بعض الباحثين قوله:"إن تعدد المعنى في كثير من اللغات ليس سوى مظهر للمفارقات التي تنجم عن احتكاك أنماط الوعي بين الطبقات المختلفة، أي أن الضمير الاجتماعي لفئة ما والملابسات المحيطة بها وما يشغلها من مشاكل واهتمامات تكتسب قوة مغناطيسية خاصة تجتذب بها الكلمات إلى مجال دلالي مختار من بين إمكانات أخرى متعددة"[2].

وهذه المفارقات اللغوية التي تنتج عن اختلاف معنى الكلمة تبعا لنوعية الطبقة الاجتماعية التي تستعملها، قريبة الصلة بالمفارقات الاصطلاحية التي تعني تعدد معنى الكلمة الواحدة في السياق الواحد تبعا لطريقة المعاينة والتأويل.

١- الوعي والفن:٢٣٨.

٢- نظرية البنائية في النقد الأدبي:٣٤٣.

المبحث الأول

حدود المفهوم

إن الأثر الكبير الذي أسهم به مصطلح(المفارقة) في النقد الشعري الحديث[1]، يحتم علينا أن نحدد ماهية هذا المصطلح وحدوده، قبل أن نكشف عن قيمته البنائية والوظيفية؛ فإثبات المصطلح والتغلغل فيه ملمح منهجي، على الرغم من أن هذا المفهوم الرئيس في النقد الأدبي[2] ما يزال في حال تطور[3].

وبغية توضيح مصطلح المفارقة المنقول، عبر الترجمة، إلى اللغة العربية، ليس من زاوية تأريخية، إنما من زاوية فنية، ارتأينا أن نستعرض هذا المصطلح مقترنا بالمقابل الأجنبي، في أول الأمر، ثم ننتقل إلى من استعمله دون أن يقرنه بمقابله. ولما لم يكن للمفارقة مقابل واحد بل مقابلان، على الأشيع، عملنا على معالجة الأمر بطريقة معكوسة، أي نتابع ترجمة المقابلين، عند عدد من النقاد والمترجمين للتوصل إلى المفهوم. وهذان المقابلان هما(paradox) و(irony). ولنبدأ أولا بالمقابل(paradox).

١- ظ: الأسلوب والأسلوبية، غراهام هوف:٤٧.

٢- ظ:المفارقة وصفاتها:٢٥.

٣- ظ:المفارقة:٤٢.

ترجم(الدكتور نوفل نيوف)(p.) بالمفارقة[1]، وترجمها(كمال أبو ديب) في كتابه(الرؤى المقنعة) بالمفارقة[2] أيضا، وفي كتابه الآخر(في الشعرية) صب الاهتمام على صفتها الضدية فترجمها بالمفارقة الضدية[3]. وبمراجعة معجم أدبي وجدنا أن المفارقة(p.) تعني في الفلسفة: إثباتا "لقول يتناقض مع الرأي الشائع في موضوع ما بالإسناد إلى اعتبار خفي على هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات"[4].

وهذه الإحالة على الفلسفة اقتضت منا أن نعود إلى موسوعة فلسفية فقرأنا فيها:إن المفارقات(p.es) "هي التناقضات المنطقية الشكلية(الصورية) التي تنشأ في نظرية المجموعات وفي المنطق الصوري بينما تحافظ على الخط الصحيح للاستدلال"[5]. وفي مكان آخر من الموسوعة ذاتها نقرأ:"إن المفارقات هي تعبير عن صعوبات جدلية ومعرفية(ابستمولوجية) عميقة ترتبط بمفاهيم عن

١- ظ:الوعي والفن:١٦٢.

٢- ظ:الرؤى المقنعة- نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي(١) البنية والرؤيا:٥٨.

٣- ظ: في الشعرية:١٠٢.

٤- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس:٢٠٦.

٥- الموسوعة الفلسفية، بإشراف: م. روزنتال وب. بودين:٤٨٦.

موضوع ما"[1]. وعلى الرغم من أهمية هذا التعريف، المنبعثة من تحديد مرجعية للمفارقة، ومن تحديد نوعية العلاقة السائدة بين العناصر، ومن إمكانية التأويل، إلا أنه لا يقترب من اختصاصنا الأدبي اقتراب تعريف الدكتور جميل صليبا، حين قال عن المفارقة(p.):"شاع استعمال هذا اللفظ في اللغة العربية الحديثة للدلالة على الآراء المخالفة للمعتقدات المألوفة[...] والرأي المفارق ليس رأيا فاسدا اضطرارا، ولكنه مخالف لما يعتقده الناس"[2].

وترجم(الدكتور عبد الرحمن بدوي)(p.es) بالمفارقات أيضا[3].

والبحث في(p.) يكشف عن كثرة الإشارات إلى(كلينث بروكس) الذي يذهب إلى أن اللغة الفنية "مبنية على (المفارقة)paradox"[4]. وهذا الرأي- كما يقول(شكري محمد عياد)- "وجد- فيما بعد- تأييدا قويا من أبحاث علم الأسلوب"[5]. وبعبارة(الدكتور علي جعفر العلاق) "إن لغة الشعر- كما يقول

١- الموسوعة الفلسفية:٤٨٧.

٢- المعجم الفلسفي، د.جميل صليبا:٢/٤٠٢.

٣- ظ: الخطابة، أرسطو: ١٧٦.

٤- مبادئ علم الأسلوب العربي:٣٣.

٥- م.ن:٣٣- ٣٤.

كلينث بروكس- لغة المفارقة والتضاد(paradox) وهي لغة الموارية: قاسية، بارعة، طريفة. وكلما توفرت لغة الشعر على تلك الخصائص استطاعت أن تعبر بديناميكية عالية عن تناقضات الحالة الواحدة، وتستوعب غناها الداخلي، تقدمها، أخيرا بنسق متماسك لكنه ممتلئ ومتشعب الدلالات"[1]. وأكد تلك الإشارات(كمال أبو ديب) بقوله: إن المفارقة الضدية(.p) التي هي من خصائص لغة الشعر، عدت بدءا من النقد الجديد وعمل(رتشاردز) و(بروكس) و(إمبسون)، من السمات الجوهرية لهذه اللغة، ثم عرف المفارقة الضدية بأنها "حركة استقطابية يلتقي قطباها في نقطة محرقية واحدة أو ينبعان من نقطة محرقية واحدة"[2].

قلنا قبل قليل، أن(p.es) ترجمت بالمفارقات إلا أن(مؤيد حسن فوزي) ترجمها بالتناقضات الظاهرية [3]، وترجم مفردها(.p) بالتناقض الظاهري[4]. والقواميس تسنده في هذه الترجمة، ففي

١- ديوان حميد سعيد:١/٢٣- ٢٤(في المقدمة).

٢- في الشعرية:١٠٢.

٣- ظ: الحداثة، تحرير نم. براد بري وج. ماكفارلن:١/٢٢٢، ٢٨٦.

٤- ظ: م.ن:٢/١٠١- ١٠٢.

القاموس العصري تترجم(.p) بالتناقض الظاهري[1]، وفي قاموس المورد تعطى لـ(.p) الترجمات الآتية:-

١- العبارة الموهمة للتناقض: عبارة متناقضة ظاهريا أو مناقضة للعقل ومع ذلك فإنها قد تكون صحيحة. ٢- العبارة الموهمة للصحة: عبارة منطوية على تناقض ذاتي تبدو، لأول وهلة، صحيحة. ٣- الظاهري التناقض: كل ذي صفات أو مظاهر متناقضة ظاهريا[2].

وإلى قريب من هذه الترجمة وضع(الدكتور محمد حسن عبد الله) (paradoxical) مقابلا للتناقض الظاهري[3]، ووضع أمام الفن التعبيري الاحتمالي لفظة(.p)[4].

أما(مجيد الماشطة) فترجم(.p) بالتناقض[5] من دون أن يصفه بالظاهري، وترجمتها (سلافة حجاوي) بالنقيضة حين وجدت(كلينث بروكس) يعرفها بأنها "تلك البيانات أو نمط معين من البيانات يقف

١- ظ: القاموس العصري، إلياس أنطون إلياس:مادة(paradox).

٢- ظ: المورد، منير البلعبكي:مادة(paradox).

٣- ظ: الصورة والبناء الشعري، د.محمد حسن عبد الله:٢٠٥.

٤- ظ: م.ن:١٦٩.

٥- ظ: البنيوية وعلم الإشارة:١٤٢.

ضد المعتقد السائد أو الرأي المتلقى"[1]. وترجمها بالنقيضة أيضا (الدكتور عبد الواحد لؤلؤة)، بقوله: إنها "من المحسنات البلاغية، عبارة تبدو على ظاهرها أنه يناقض باطنها، لكنها تقوم على أساس صحيح يجمع بين النقيضين"[2].

والكلمة الفرنسية(paradoxe) المقابلة للمفارقة تعرف بأنها "١- رأي غريب، مفاجئ، يعبر عن رغبة صاحبه في الظهور وذلك بمخالفة موقف الآخرين وصدمهم في ما يسلمون به، ٢- (فلسفيا): قضية صحيحة أو خاطئة مناقضة تماما للرأي الشائع"[3].

و(محيي الدين صبحي) يقرن(ظاهرة المفارقة) بـ(paradoxicality)[4].

لنبحث – الآن- عن معنى(p.) واستعمالاتها في موسوعات شهيرة، ولنبدأ بـ(Princeton Encyclopedia) إذ تقول عن(p.):"هي عبارة تبدو غير صحيحة ولكنها تثبت شرعيتها في الفحص الدقيق.[...] خلال العصور الوسطى كانت النقاشات المتناقضة تستعمل لتدريب الطلاب في البلاغة وعلى

١- ما هو النقد؟:١٢٧.

٢- المفارقة:٧ (في الهامش).

٣- المعجم الأدبي:٢٥٨.

٤- ظ: الرؤيا في شعر البياتي، محيي الدين صبحي:١٥٠.

الفكاهة(humor) أو الـ(irony) في الأدب.[...] فريدريك شليغل وتوماس ديكونسي كلاهما أعلنا أن(paradox) عنصر حيوي في الشعر، يعكس الطبيعة المتناقضة للعالم الذي يقلده الشعر.[...] بوصفه مصطلحا استخدم في النقد بشكل واسع، فالـ(paradox) كان غريبا على نقاد القرن العشرين"[١] ثم تقتبس الموسوعة آراء لـ(كلينث بروكس) الذي مر ذكره، فمثلا "بروكس يقول في(لغة الـparadox) بأن الـ paradox شكل(للامباشرة)؛ و(اللامباشرة) ميزة عامة للغة وبنية الشعر"[٢]، ويوضح(بروكس) "بأن هناك العديد من القصائد الممتعة والجيدة قد كتبت ببصيرة حيث إنها تكبر دراماتيكيا أو بطريقة مفاجئة تغير مبادئنا ومفاهيمنا المألوفة وهذه التي ندعوها متناقضة"[٣].

وفي(The New Encyclopedia Britannica) نجد "أنها ظاهريا عبارة مناقضة لنفسها، المعنى التابع الذي يكشف فقط بواسطة الفحص الدقيق الحذر. إن الغرض من الـ(paradox) هو شد الانتباه وإثارة الفكرة الطازجة.[...] للـ(paradox) وظيفة في الشعر، وهي-على أية حال- تمتد أبعد من مجرد الفطنة أو شد

١- Princeton Encyclopedia of Poetry and poetics: Paradox.

٢- Ibid: Paradox.

٣- Ibid: Paradox.

الانتباه. إن النقاد الجدد ينظرون إليها بوصفها وسيلة متممة للغة الشعرية، لتطويق التوتر في الوقت نفسه.[...] وعندما نضغط الـ(paradox) بكلمتين كما في(الصمت المدوي)[...] فإنه يسمى الأرداف الخلفي"[1].

ننتقل- الآن- إلى المقابل الثاني وهو(irony).

من المفردات الجديدة التي دخلت قاموس النقاد المحدثين هي المفارقة(.i) على وفق ترجمة(مؤيد حسن فوزي) لها[2].

ومما يسند هذه الترجمة أن(سلافة حجاوي) ترجمتها أيضا بالمفارقة في نص لـ(جوفري هارثمان) يتناول الموضوع ذاته، فهو يقول: إن مصطلح(المفارقة)- irony-"أثار بعض المخاوف لدى استعماله لأول مرة من قبل النقاد الجدد"[3]، وترجمها(الدكتور مصطفى بدوي)[4]، و(نبيلة إبراهيم) بالمفارقة[5] أيضا.

واستعملها(فاضل ثامر) بالمقابل ذاته، حين قال- وهو يتحدث عن تجربة (يوسف الصائغ) الشعرية:"إن علاقات التناص التي

١- The New Encyclopedia Britannica: Paradox.

٢- ظ: الحداثة:١/١٥٨، ١٥٩، ٢/١٠١، ٢٣٢.

٣- ما هو النقد؟:١٢٧.

٤- ظ: مبادئ النقد الأدبي:٢٠١.

٥- ظ: المفارقة(مقال)، نبيلة إبراهيم:١٣١.

يقيمها الشاعر مع قصائد وفضاءات اجتماعية وسياسية وشخصية لا تتشكل على مستوى المجاورة أو الدمج أو(الترصيع)- بالمعنى البلاغي- بل تتجاوز ذلك إلى مستوى(المفارقة)(irony) إذ نجد هنا خلقا جديدا موازيا للمشهد التأريخي الأصلي، مصاغا بحس ساخر ونقدي واضح ينجح في تحقيق حالة المباغتة والصدمة والرعشة في مفاصل المتلقي"[1].

بعد هذه الإشارات الموجزة إلى ورود ترجمة(i.) بالمفارقة، نعود لنقول إن (الدكتور عبد الواحد لؤلؤة) قام بترجمة كتابي (د.سي.ميويك) :(irony) و(irony and the ironic) بـ(المفارقة)، و(المفارقة وصفاتها). وقد عرف(ميويك) المفارقة تعريفا أوليا بأنها "صيغة بلاغية تعبر عن القصد باستخدام كلمات تحمل المعنى المضاد. والمفارقة أخف من الهزء والسخرية لكنها أبلغ أثرا بسبب أسلوبها غير المباشر، لذلك يتطلب إدراكها ذكاء وحسا مرهفا"[2]. وأشار إلى أن(هاكون شفالييه) يرى أن "الميزة الأساس في المفارقة تباين بين الحقيقة والمظهر"[3]، ثم أكد أنه إذا

١- الصوت الآخر- الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر:٣٢٥.

٢- الترميز:٩٥ (ملاحظة:الهوامش ملحقة بكتاب الترميز).

٣- المفارقة وصفاتها:٤٥.

"لم يتم تفسير رسالة المفارقة كما أريد لها فإنها تبقى أشبه بيد واحدة تصفق"[1].

وطبقا لآراء(رولان بارت) قال(ميويك): إن المفارقة "طريقة في الكتابة تريد أن تترك السؤال قائما عن المعنى الحرفي المقصود، فثمة تأجيل أبدي للمغزى[...] فالتعريف القديم للمفارقة- قول شيء والإيحاء بقول نقيضه- قد تجاوزته مفهومات أخرى، فالمفارقة قول شيء بطريقة تستشير لا تفسيرا واحدا بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغيرة"[2].

ولـ(رولان بارت) قول يفسر فيه الأشكال المتسمة بالمفارقة، يقول:"أي بالمعنى الحرفي تلك الأشكال التي تفارق الرأي والظن وتسير ضدهما"[3].

وكلمة(سلسلة) في التعريف الأول تذكرنا بالتعريف الذي استشفه(وليم راي) للمفارقة إذ قال:"إنها سلسلة من الاستعاضة(إحلال شيء محل الآخر)"[4].

١- المفارقة وصفاتها:٤٩.

٢- م.ن:٤٢-٤٣.

٣- لذة النص، رولان بارت: ٥٥، والمترجمان(فؤاد صفا والحسين سبحان) لم يذكرا المقابل الأجنبي.

٤- المعنى الأدبي، وليم راي:٢١٦، والمترجم(يوئيل يوسف) لم يذكر المقابل الأجنبي.

نعود إلى(ميويك) ونقول: حين أبرز(ف. شليغل) علاقة المفارقة بالنقيضة بقوله:"إن(المفارقة نوع من النقيضة)"[١]، عقب(ميويك) قائلا:"إن التأريخ اللاحق لمفهوم المفارقة يرفع هذا النوع منها إلى مستوى رئيس: ففي أية نقيضة ثمة حقيقتان متعارضتان"[٢]. وتعرض(ميويك) للنقطة ذاتها، في كتابه الثاني، بقوله: يرى(ف. شليغل) أن"المفارقة شكل من النقيضة، والنقيضة(شرط لابد منه)[...] للمفارقة، فهي روحها ومصدرها ومبدأها"[٣].

ومما يسند هذا التقارب بين المفارقة والنقيضة أن(ف. شليغل) كان قد توصل "إلى القول إن المفارقة تقوم على(إدراك حقيقة أن العالم من جوهره ينطوي على تضاد، وأن ليس غير موقف النقيضين ما يقوى على إدراك كليته المتضاربة)"[٤].

وكشف(ف. شليغل) وأخوه(أوغست) عن فهم للمفارقة يؤكد "أنها ذلك الشيء الذي يعيد التوازن أو يحفظه"[٥].

١- المفارقة:٣٨.

٢- م.ن:٣٨.

٣- المفارقة وصفاتها:٣٥-٣٦.

٤- المفارقة:٣٤.

٥- المفارقة وصفاتها:٣٧.

ومما يؤكد أهمية هذا الفهم أن(آي.أي.رتشاردز) شدد عليه وعمقه، يقول (ميويك):"لقد أعيد اكتشاف هذا المفهوم عن المفارقة على يد(آي.أي.رتشاردز) الذي يعرف المفارقة بطريقة مشابهة فيقول: إنها(إدخال النقيض والدوافع المكملة) للوصول إلى(وضع متوازن)"[1]. وإذا ما تذكرنا ما قلناه قبل قليل عن ترجمة (الدكتور مصطفى بدوي) للمفارقة بالمقابل(irony)، فهذا يدل على أن(irony) تعني المفارقة عند(رتشاردز)، ولكن البحث في كتابه لم يطلعنا على تعريف للمفارقة بهذا المفهوم بل إننا وجدنا هذا التعريف مقترنا بـ(السخرية)، فالسخرية عند(رتشاردز)، على وفق ترجمة(الدكتور مصطفى بدوي)، تعني"إدخال الدوافع المضادة أو المكملة"[2]. فهل يعني هذا أن السخرية ترجمة لمقابل آخر غير(i.)؟ هذا التساؤل يتهافت حين نجد قولا في الصفحة ذاتها يبدل المفارقة من السخرية وكأن المقصود بهما شيء واحد، يقول:"إن السخرية أو المفارقة ذاتها هي دائما من الصفات المميزة للشعر الرفيع"[3]. وسواء أكان هذا العطف الإبدالي من المؤلف نفسه أم من المترجم،

---

١ - المفارقة وصفاتها:٣٧.

٢- مبادئ النقد الأدبي:٣٢١.

٣- م.ن:٣٢١.

فما يهمنا هو هذه الخطوة المهمة في وضع السخرية والمفارقة على صعيد واحد.

إلى هذه النقطة نكون قد ذكرنا نصوصا وإشارات تترجم(i.) بالمفارقة.

وتضيف(اعتدال عثمان) صفة(الساخرة) إلى المفارقة حين تتحدث عنها في شعر(أمل دنقل) فتقول: المفارقة الساخرة(irony) في هذا الشعر تقوم على التناقض[١].

ويبدو أن هذه الصفة(الساخرة) تغلبت على الموصوف (المفارقة) لتحل محله في ترجمة(مجيد الماشطة)، فهو يضع(i.) مقابلا للسخرية[٢].

ويرى(الدكتور عناد غزوان) أن السخرية(i.) من مصطلحات النقد المتميزة[٣]، ويترجم(أحمد المديني)(ironic) بالسخرية[٤].

١- ظ: إضاءة النص، اعتدال عثمان:١٨٢، ومثل ذلك أيضا في(الرؤى المقنعة):٣٦٤، و(بدر شاكر السياب- دراسة في حياته وشعره)، د. إحسان عباس: ٢٠٢، من دون أن يقرناها بالمقابل الأجنبي.

٢- ظ: البنيوية وعلم الإشارة:١٤٢.

٣- ظ: التحليل النقدي والجمالي للأدب:٢٤.

٤- ظ: في أصول الخطاب النقدي الجديد، ت. تودوروف وآخرون:١٠٧.

والرجوع إلى قاموس المورد يكشف عن أن من معاني(i.) أنها تعبير ساخر[1].

ويضع(الدكتور نوفل نيوف) بعد كلمة المفارقة المقابل(i.) ثم يصفها بـ(الرومانسية)[2]. أما(الدكتور جميل صليبا) فيضع(i.) مقابلا للتهكم ثم يعرف التهكم بأنه "الاستهزاء، أو السخرية وهو ما كان ظاهره جدا وباطنه هزلا.[...] والتهكم عند المحدثين طريقة من طرق البلاغة، وهي أنك تريد شيئا وتظهر غيره، أي أن تعبر عما تريد أن تقوله بقول مضاد له"[3].

ولنبحث- الآن- عن معنى(i.)، واستعمالاتها في موسوعات شهيرة، ولنبدأ بـ(Princeton Encyclopedia) التي تقول: "اعتمادا على استعمالها(=i.) فإن [...] Paradox [...] يمكن عدها(ironic). [...] وبالنسبة للرومانسيين الألمان(شليغل، تيك، سولكر) كانت الـ(irony) وسيلة للتعبير عن الطبيعة المتناقضة للواقع.[...] الـ(irony) اللفظية هي صيغة للكلام تعبر عن معنى

١- ظ: المورد:مادة(irony).

٢- ظ: الوعي والفن:٢٢٨-٢٣٨.

٣- المعجم الفلسفي:١/ ٣٥٦.

واحد وعكسه، عادة ما يكون المعنى على الضد هو المطلوب، [...] وفي الغالب تصبح العبارة ironic بموجب سياقها"[١].

وقبل أن تختتم الموضوع بقائمة للمصادر، تقول:"إن عددا من نقاد الأدب في القرن العشرين بضمنهم آي.أي. رتشاردز، كلينث بروكس، وروبرت بن وارن، قد أصروا على أن القصيدة الحقيقية الجيدة[...] تستخدم بوصفها وسيلة للمفارقة، بادراك أن الكاتب واع بأن طروحاته أو معتقده يمكن أن يتناسب لكي يواجه الطروحات والمعتقدات، وكونه واعيا يعبر عن مزاج عقلي ويستخدم لغة من الضروري أن تكون(ironic).[...] إن الاتجاه الـ(ironic) شائع في الأدب الحديث"[٢].

وفي(Encyclopedia Americana) تشير الـ(i.) "إلى موقف يختلف فيه الواقع عن المظهر. وتحدث الـ(irony) اللفظية عندما يكون القصد الفعلي للمتكلم أو الكاتب يعبر عنه بكلمات تحمل عكس المعنى. وإن تأثيرها بوصفها وسيلة أدبية هو في الانطباع الذي تعطيه بتحفظ كبير"[٣].

١- Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics: irony.

٢- Ibid : irony.

٣- Encyclopedia Americana: irony.

ونجد في(The New Encyclopedia Britannica) أن(i.) "وسيلة لغوية، إما أن تكون شفوية، أو بصيغة مكتوبة(irony لفظية) حيث يخفى المعنى الحقيقي أو يتناقض بواسطة المعاني الأدبية للكلمات.[...] وتبرز الـ(irony) اللفظية من خلال الوعي المتكلف أو المستسلم للتناقض بين ما هو كائن وبين ما ينبغي أن يكون.[...] إنها صيغة غير مباشرة حيث تتفادى المديح أو اللوم الساخر"[١].

وقبل أن ننتقل إلى ذكر إشارات موجزة ورد فيها مصطلح المفارقة عند عدد من الدارسين العرب، نحبذ أن نذكر صلة مفهوم المفارقة بـ(أرسطو).

يقول(ميويك):"تظهر كلمة(مفارقة) في بعض ترجمات كتاب الشعر لتقابل كلمة(أرسطو)(انقلاب الحال) التي تفيد انقلابا مفاجئا في الظروف"[٢].

وقراءة(فن الشعر) بترجمة(عبد الرحمن بدوي) تظهر أن "التحول هو انقلاب الفعل إلى ضده"[٣]. ويشرح المترجم التحول عند(أرسطو) بقوله:"إن التحول يقتضي سرعة الانقلاب مما يجعل

١-New Encyclopedia Britannica: irony.

٢- المفارقة وصفاتها:٢٧.

٣- فن الشعر، أرسطو طاليس:٣٠.

المرء أمام إحدى حالتين متعارضتين: سخرية الأقدار، أو المفاجأة [...] ويكون التحول حينما يصل الشخص إلى غاية أو يقع في موقف مضاد لما توقعه"[1].

إن ما يترتب على وجود المفارقة، هو"نتيجة درامية نصل إليها عما يمكن أن نسميه البناء أو الخط أو الصراع الدرامي. وهذه النتيجة الدرامية هي عكس النتيجة المنطقية لأنها كما يسميها أرسطو الانقلاب الذي هو التغير إلى عكس ما كان متوقعا في البداية"[2]. فهذا القول يربط المفارقة بالانقلاب.

ولكي نكون مطمئنين أكثر، نقرأ في مصطلح(المأساة) فنجد "أن انقلاب الحال هو انعكاس مفاجئ يأتي بمفعول الصدمة"[3]، و"له أثر يتسم بقوة مفارقة ملحوظة"[4].

ولم يفت عددا من الدارسين العرب المعاصرين التطرق إلى المفارقة، فـ(الدكتور عبد العزيز الأهواني) يقول:"إن المفارقة في أصلها الأول من سمات الشاعر. وهل أصلها إلا(الدهشة) حين يبدد

١- فن الشعر:٣١ (في الهامش)، وننبه على حال السخرية الناشئة عن انقلاب الحال المقابل للمفارقة.

٢- نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، د.رشاد رشدي:٢٩.

٣- المأساة، كليفرد ليج:١١٨.

٤- م.ن:١٢٢.

الشاعر عن نفسه في لحظات خاطفة رتابة الحياة من حوله وألفه لها فيراها غريبة عليه، كأنه فتح عينيه عليها فجأة ورآها لأول مرة؟"[1].

والمفارقة- عنده- تعني "إثارة التعجيب من ظاهرتين متناقضتين، ولكن إحداهما لا تبطل الأخرى"[2]. ومن زاوية أخرى، تعني-عنده- أيضا "تسجيل التناقض بين ظاهرتين لإثارة تعجب القارئ دون تفسير أو تعليل"[3].

وأصل المفارقة "أن للظواهر منطقا، وأن هناك صلة(معقولة) بين الأشياء فإذا اختل هذا المنطق وانبترت هذه الصلة كانت المفارقة"[4].

ويقول(جابر عصفور): إن "الصورة التي تنطوي على عنصرين متعارضين يتداخل تعارضهما مشكلا دلالة تنطوي على المفارقة"[5].

١- ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار:١١٠.

٢- م.ن:٩٠.

٣- م.ن:١٠٩.

٤- م.ن:١٠٩.

٥- رمزية الليل(مقال)، جابر عصفور:٥٢٠.

ويخلص(الدكتور مصطفى السعدني) إلى أن "المفارقة في تحليل الدكتور[محمود] الربيعي تكنيك بلاغي ينمو ويتطور مع نمو وتطور قراءة الناقد للعمل الأدبي"[١].

ينتقل بعد ذلك إلى دراسة(سيزا قاسم) لـ(المفارقة في القص العربي المعاصر) ويقول:"تعتقد كاتبة أخرى أن التحول الذي طرأ على الأدب عامة في بداية الستينات قد تأكد بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧ وتفاقم بعد ذلك، وأن العنصر المهيمن على أعمال الستينات هو المفارقة، فالمفارقة تمثل المبدأ التنظيمي الذي يحكم بنيات تلك الأعمال. ومما لا شك فيه أن هناك بعض حقب تأريخية تولد لغة المفارقة، فهذه اللغة وليدة موقف نفسي وعقلي وثقافي معين"[٢]. ثم يلتفت إلى تعريفها للمفارقة فيقول:"وتعرف المفارقة بأنها استراتيجية قول نقدي ساخر، وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني، ولكنه تعبير غير مباشر يقوم على التورية[...] وتستخدم المقارنة[هل هي المفارقة؟] في نهاية المطاف عندما تفشل كل وسائل الإقناع وتستهلك الحجج، ويخفق النقد الموضوعي، فعندئذ تظل المفارقة

١- المدخل اللغوي في نقد الشعر – قراءة بنيوية:٥٠.

٢- م.ن:٥٠.

هي الطريق الوحيد المفتوح أمام الاختيار. والمفارقة لعبة عقلية من أرقى أنواع النشاط العقلي وأكثرها تعقيدا"[1].

وفي كتابه الثاني(البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث) نجد تعريفا للمفارقة على أنها "شكل من أشكال القول، يساق فيها معنى ما في حين يقصد منه معنى آخر غالبا ما يكون مخالفا للمعنى السطحي الظاهر"[2]. ثم يقول: إن "هدف الشاعر غالبا- من هذا الأسلوب- هو خلق نص جديد يحمل طبيعة الرؤيا المعاصرة التي تعددت أبعادها وتشابكت وتداخلت في تعقيد شديد"[3].

ما مر ذكره يرشح(p.) لأن تكون مقابلا للمفارقة. ويقرب التمعن فيما سبق التناقض الظاهري والنقيضة من(p.) والسخرية والتهكم من(i.)، ويوجد خيوط الربط بين(p.) و(i.) لتشمل المفارقة العناصر المشتركة بينهما. فالتناقض الظاهري علاقة بين شيئين وليس بنية، وقد يسمى الكل باسم الجزء أو البنية باسم العلاقة الرئيسة البارزة، والسخرية أثر نفسي قد تحدثه بنية المفارقة. يقول (سعد مصلوح):"إن ثمة فنونا من القول والكتابة كـ[...] السخرية

١- المدخل اللغوي في نقد الشعر- قراءة بنيوية:٥٠.

٢- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث:٢١٣.

٣- م.ن:٢١٣.

وغيرها تعتمد في تشكلاتها الأسلوبية وفي بلوغ غايتها من التأثير والإبلاغ على المفارقة القائمة بين أجزاء المقال، أو المفارقة القائمة بين المقال والمقام. وما ينشأ عن هذه المفارقات من خذلان للتوقع يتحقق به التأثير الأسلوبي المراد. ومن ثم فإن العلاقة بينهما في هذا الصدد يراد لها أن تخالف قصدا عن المألوف والمتوقع، على نحو لا يتحقق الغرض من المقال إلا به، وهو نمط من العلاقة العكسية غير المباشرة"[1].

والتشابه الأساس بين(p.) و(i.) هو أن ظاهرهما تضاد وأضرار، وباطنهما إكمال وإفادة.

وفي ختام هذا المبحث نقترح التعريف الآتي للمفارقة:

المفارقة بنية تعبيرية وتصويرية، متنوعة التجليات، ومتميزة العدول على المستويات الإيقاعية والدلالية والتركيبية، تستعمل بوصفها أسلوبا تقنيا ووسيلة أسلوبية لمنح المتلقي التلذذ الأدبي ولتعميق حسه الشعري، بوساطة الكشف عن علاقة التضاد غير المعهودة بين المرجعية المشتركة الحاضرة أو الغائبة والرؤية الخاصة المبدَعة.

١- الدراسة الإحصائية للأسلوب(مقال)، سعد مصلوح:١١٥.

المبحث الثاني
بنية المفارقة

المفارقة بنية[1] تعبيرية وتصويرية، متميزة العدول على المستويين الدلالي والتركيبي[2]. وهذا الأمر يدفعنا إلى الكشف عن عناصرها والعلاقات الناشئة بينها أفقيا ورأسيا، داخل البنية اللغوية التي تجسدت فيها المفارقة على شكل نظام متنوع أشكال التجليات. فالمفارقة هي بنية نظام علاقة التضاد بين المرجعية المشتركة والرؤية الخاصة المقصودة والمحسوس بها والقابلة للتأويل الجمالي. وهذا يعني أن لها بنية خاصة تميزها وتفردها.

وهذه البنية تقتضي الألمعية والثقافة على صعيد تشكيل إدراكها وعلى صعيد إدراك تشكليها، بسبب تعدد منابع عناصرها وتلونها وتباعدها، وبسبب تنوع تجلياتها التي تبتعد- في أحيان كثيرة- عن صورة النموذج الافتراضي لها، ولاسيما "أن أي تغير

١- من تعريفات البنية، التعريف الذي يرى"أن البنية هي كل ما يكشف عنها التحليل الداخلي لكل ما، والعناصر والعلاقات القائمة بينها، ووضعها، والنظام الذي تتخذه". نظرية البنائية في النقد الأدبي:١٧٦.

٢- في فصل(إيقاعية المفارقة والكتابة الشعرية) سنحاول إثبات تميزها على المستوى الإيقاعي أيضا.

يطرأ على بنية ما يترك آثاره العميقة على البنية بأكملها مهما بدا هامشيا"[1].

هذا التعدد للعناصر والتنوع للتجليات يمنح الشاعر القدرة على التجريب وإثبات فرادته، واستيعاب ما يعتمل في داخله من تناقض واصطدام مع الآخرين، بغية إبراز الحركة المضادة للمرجعية المشتركة وإضاءتها، وتنويع مصادر جذب اهتمام المتلقي ووسائط انتشائه.

فالشاعر يسعى إلى تشكيل مفارقة ذات دلالة خصوبية موحية تجمع بين الجودة والجدة غير المرتقبة، تخرق فجأة توقعات المتلقي، وتحدث صدما مثمرا ذا لذة أدبية خاصة، وهذا يفضي إلى أن قيمة المفارقة الجمالية تنبع من طريقة قولها ومما قالته معا دون جور على الموضوع أو كيفية التشكيل. ولا شك في أن الكيفية التي تشكل بها مقومات المفارقة لها علاقة أكيدة بالرؤيا التي يحاول الشاعر أن يجليها في أثره الأدبي وبالمحاولة الجادة لفتح زوايا جديدة للمعاينة الشعرية.

تأسيسا على ما مر، نستطيع أن نقول إن المفارقة ليست شكلا أو وعاء يحشى بمضمون ما، إنما هي مضمون متشكل إذا أحسن

---

١ – الرؤى المقنعة:٤٥٣–٤٥٤.

صوغها. والوعي بهذه الركيزة المهمة يدفع الشاعر إلى الاهتمام ببناء مفارقاته، وإلى الابتعاد عن التقليد والاجترار.

المفارقة- بوصفها بنية تعبيرية وتصويرية- يمكنها- إذا- أن تجسد الرؤيا الشعرية التي يضاد ما يترشح عنها، المرجعية المشتركة. فهي تكشف عن الجديد المناقض.

والسؤال الذي يطرح نفسه- الآن- بقوة هو: كيف يتسنى لنا تعرف المفارقة في الشعر؟ وللإجابة عن هذا السؤال نقول إن هذه البنية تتشكل من التقاء عناصر أو مقومات محددة وتفاعلها.

وبغية توضيح ماهية كل عنصر وأهميته، سنقوم بدراسة هذه العناصر منعزلة بعضها عن بعض، وإلا فهي متلاحمة متماهية في بنية واحدة.

وهذه العناصر هي:

١- المرجعية المشتركة:

استثمار المفارقة للمرجعية المشتركة فيه خصوصية وتفرد؛ لأنه استثمار قائم على إغناء الفضاء الدلالي بطريقة مبطنة تعتمد على إقامة علاقة متوترة بين هذه المرجعية المشتركة ورؤية الشاعر الخاصة المضادة لها. ولأنه كذلك فهو يتطلب مهارة وبراعة في تشرب طريقة التفجير المناسبة للولوج في مسارب جديدة، وللتغلغل فيها بغية القبض على الصور المفاجئة والإصغاء

إلى همساتها الإبداعية؛ لأن الشاعر الحق ينفر من تبني المرجعية المشتركة من دون فحص وتقليب "فما يميز الخلاق عن غيره هو أنه يعتبر قيم الماضي قيم إيحاء وإضاءة، ويرفض اعتبارها نهائية وكاملة وأخذها كما هي"[1].

وبالمفارقة يثبت الشاعر براعته ويبرزها؛ لأنه سيكون ضد المرجعية ومعها في الوقت نفسه، فهي دليل على مكانة أفكاره الشعرية وفاعليتها.

وإذا صح كون "شعرية الحداثة تتخطى النموذجية والمرجعية وتتحرك في أفق التوكيد على الغرابة والتفرد، والإبداع البادئ"[2]، فإن المفارقة جديرة بأن تتبوأ مكانة حداثية مميزة من حيث إنها تقرن الرؤية الخاصة المضادة بالمرجعية المشتركة على صعيد واحد، أي في نسق تعبيري وتصويري واحد هو القصيدة، مظهرة بذلك التناقض النفسي أو الفكري أو الاجتماعي الذي يحس به الشاعر.

ومرجعية المفارقة قد تكون حاضرة وقد تكون غائبة، فإذا كانت حاضرة فقد تكون ذات حضور نصي، وقد تكون ذات وجود

١- يوسف الخال- قصائد مختارة، جمعها (مع مقدمة): علي أحمد سعيد:٢٧.

٢- الشعرية العربية، أدونيس:٩٥.

نصي، أما إذا كانت غائبة فيجب أن يستحضرها الذهن وقت التلقي، ولاسيما أن المرجعية لا تتعفى أركانها كلها- إذا كانت غائبة- مما يسمح معرفتها من خلال الاستنطاق وتجميع الإشارات والإيحاءات[1].

في المفارقة- إذا- يجب أن يوجد العنصر المرجعي، ويجب أن يتبين، ولاسيما أن ميدانها المرجعي متعدد المنابع الزمانية والمكانية، والحضارية والمعرفية. وهذا العنصر المرجعي يشترط فيه أن يكون معروفا قبل إنشاء الأثر الأدبي الذي يحتضن مفارقة له، ولكن لا يشترط أن يكون مذكورا، كتابة في الأثر الأدبي، قبل الرؤية الخاصة. أما إذا سعى الشاعر إلى تأسيسه فيجب أن يذكر قبل الرؤية الخاصة، ففي تشكيل النسق مثلا لا يعني أن الشاعر استند إلى مرجعية مشتركة أساسا، ولكن استمراره على هيئة تعبيرية ما، يولد مرجعية التكرار. فمثلما يختار الشاعر فكرة ما لتكون مرجعا للمفارقة، فهو يبدع النسق ليكون مرجعية جديدة. والطريقتان كلتاهما تفضيان إلى أن المفارقة تصل إلى الإبداع بوساطة الاستناد إلى المرجعية المشتركة.

١- تنظر التفاصيل في: فصل(الإلماع المرجعي وطرائق التشكيل).

وعلى ذلك، تكون المفارقة قوية إذا كانت المرجعية قوية التأثير وشبه بديهية، والرؤية الخاصة قادرة على مضادتها، وتكون ضعيفة إذا كانت المرجعية ضعيفة التأثير لا تقوى على مضادة الرؤية الخاصة بجدارة.

وإذا كانت نوعية المرجعية متنوعة زمانا ومكانا وفكرة، فهذا يعني أنها قد تكون تأريخية أو أسطورية أو منطقية أو علمية أو أمورا مألوفة ومتعارفا عليها أو غير ذلك. وبصورة عامة نقول إن صفة المرجعية(المشتركة) تشمل كل ما هو مشترك وعام وشائع وسائد وشامل وموضوعي ومألوف ومتوارث وإنساني ومتداول ومعهود ونمطي وتقليدي وظني ومتوقع ومستقر ومتسيد وعرفي وأيديولوجي ومصطلح عليه ومتواضع عليه وقاعدة متبعة وعادة آلية للتفكير ومفترض منطقيا وصلة معقولة ومنطق للظواهر، وتقابل أيضا النسق الذي يشكله الشاعر(فالتكرار يصنع الألفة والآلية)، ومفاتيح القصائد والأقوال والأبيات الشهيرة وكل ما هو قريب من صفة الاشتراك. على سبيل المثال هناك آراء شائعة أو عامة أو متلقاة وهناك معتقدات مألوفة أو سائدة، وعلاقات منطقية أو عقلية، ومواقف الآخرين الملم بها، ومبادئ ومفاهيم مألوفة، ومشاهد تأريخية أصلية، وقصائد شهيرة، وفضاءات اجتماعية أو شخصية، وطروحات، ومعتقدات، وطبيعة واقعية، وقول مراد،

وقصد فعلي للشاعر، ومعنى حقيقي، وملمح ينبغي أن يكون، والأساطير أيضا؛ لأنها ظواهر معممة وحقائق مشتركة تتضمن وجدانا جماعيا.

والاهتمام بالمرجعية لا يتأتى من مقاربة خارجية، بصورة رئيسة، ولأجلها، إنما هو محاولة لتعيين موقع العدول عنها وكشف مداه التحويلي.

٢- الرؤية الخاصة:

إن الوعي بالرغبة في الإنجازية الشعرية يجعل الشاعر يرى أن المرجعية المشتركة منجز غيري(نسبة إلى الغير) فيسعى جاهدا لإثبات منجزه الشخصي الذي يراه مستحقا لمطاولة ذلك المنجز(الغيري). إنه يشعر أن قسما من المنجز(الغيري) قد تلبسه غيابيا، من دون أن تكون له إرادة واعية في الاختيار، ولذا تبدأ المشادة بينهما للوصول إلى عتبة الحرية التي يستطيع بعدها أن يعلن عن وعيه الذاتي للأشياء والسمات. وإثباته لهذا التلبس الغيابي قد يستعمله الشاعر بصورة معكوسة؛ فبدلا من أن يكون هو ضحية له، يجعل من المتلقي ضحية له، ووسيلته في ذلك تأسيس مرجعية جديدة.

الشاعر في المفارقة يبحث عن الفكرة الشعرية المنزوية لكونها غائبة أو مغيبة، ليكشفها أمام السائد الحاضر في الذهن

الجماعي، أي ينقلها من جانب الإغفال إلى جانب الاهتمام. فهو يفجر النظم ليقبض على مضاداتها ثم يبحث عن بنى يمكن أن يجعل منها حواضن لمبثوثاته المضادة وللنظم السائدة، من أجل أن تتفاعل البنى مع المضامين بغية اتخاذ التشكلات المناسبة للرؤى الشعرية، فيوسم كل تشكل بوسم البنية الحاضنة. فالشاعر يبحث عن الضد المستكن خلف المشترك ليشكل لنا الجدة المدهشة الشعرية، أي أنه في المفارقة تتصادم الرؤية الخاصة مع المرجعية المشتركة التي سلمت لها عقول كثيرة عقالها، وبمدى سعة الصدم(غير المنفلت) يكون تأثير الرؤية الخاصة في الحس الشعري للمتلقي، إذ إن الخاص(اللامتوقع) يزودنا بتلذذ أدبي وإحساس فني بالتغيير والتحول. فهو يكسر نمطية العام لا من أجل تعطيل العام نهائيا، إنما من أجل إضفاء ما استجد من ألوان عصارات تجارب الحياة المناقضة لهذا العام، عليه. فالخاص مثلما يضيء نفسه فإنه كذلك يلقي الضوء على العام بوصفه مبسوطا لإعادة النظر.

وتتبع أهمية الرؤية الخاصة في المفارقة من نأي الشاعر عن التقليد، ومن صوغه ما لم يصغ من الرؤى بصياغات جديدة. ولذا فإن كسر طوق الصورة أحادية الجانب لشيء ما، وحدوث تحويل مضاد في الرؤية، يحدث مفارقة.

من أركان المفارقة- إذا- إثبات الرؤية الخاصة؛ لأن قوام المفارقة يعتمد على القراءة الجديدة التي تستنطق المرجع بغية كشف عناصر وعلاقات مضادة له، وابتعاث روح الطرافة فيه.

فالمفارقة هي عمل الشاعر على إبراز قدرة الخاص على مضادة العام، لا تماشيا مع القول المأثور(خالف تعرف)، إنما هي أسلوب لكشف ثراء المرجع وإمكانية قراءته قراءة جديدة تلقي الضوء على الأبعاد المضادة لأبعاده الشائعة، أي أنها دعوة مضمرة إلى مراجعة المرجعيات وتمثلها والغوص في أعماقها. بعبارة أخرى هي أسلوب ينبني على أصل مشترك لكشف الخاص المضاد له، لا لدحض المشترك، إنما لإثرائه بإثبات هذا الخاص المضاد له والمستكن فيه، الذي تجلى أمام البصيرة الشعرية للشاعر نتيجة التفحص والتأمل.

وكلما ازدادت قوة المفاجأة والاستغراب في الرؤية الخاصة ازدادت قوة المفارقة؛ لأن(للأنا) الخاص في الشعر موقفا يتخطى القوانين العامة، إذ إن المفارقة في قصيدة ما تعني- فيما تعني- الحضورية الفاعلة للفكر الشعري الثائر عند الشاعر، ولنقل حضورية موقف الشاعر تجاه ما استحضره من المرجعيات المشتركة.

وتبعا لذلك، فإن جديد المفارقة ليس جديدا هامشيا ملحقا بمتن مرجعي، إنما هو متن جديد يقابل المتن المرجعي الذي يسبقه في الوجود الزمني، على الرغم من تأخر ذكره نصيا أحيانا. فالمرجعية توجد قبل الرؤية الخاصة ذهنيا، وليس كتابة دائما، على أن هذا لا يفضي إلى رفض المشترك ومناهضته حين يظهر الرأي المضاد ويقتنع به. فغاية الشاعر- في كثير من حالات المفارقة- إثبات خاصّه إلى جانب المشترك لكشف الوجه الخبيء، ليتعايشا معا. بعبارة أخرى، إن المفارقة تأتي "لتقرع الحقائق بعضها ببعض، دون أن تتمكن إحداها من أن تزيح الأخرى، لتتربع وحدها على عرش الظاهر والباطن معا"[1].

ولا تبزغ المفارقة الحقيقية من مجرد استحضار المرجعية ومضادتها، إنما من وجود علاقة جدلية حوارية، فمثل هذه العلاقة تتيح للشاعر فرصة يتهدى بها طريقة إضاءة الكهوف المتعطشة للأنسنة الشعرية ومراقبتها وشحنها بقوى الفكر الشعري، بغية استقطاب رواد ما فتئوا يبحثون عنها لتبادل بث الأنس وتضافي الإغناء. وهذا يوصل إلى أن ما كان منفردا متسلطا يفاجأ- الآن- بوجود ما يشاطره- كما يرى الشاعر- عرش الديمومة والتأثير.

١- المفارقة(مقال):١٣٧.

ومن أهم خصائص التجربة الشعرية إعادة التكوين التي تعني إعادة تكوين عناصر المرجعية في الوعي واستبدال بعضها. والدلالات المتكونة تبعا لذلك، تقوم بنقض الفكرة السائدة عن تجربة ما، وتقيم في المقابل تقابلا بينها وبين الرؤية الجديدة[1].

وهذه الرؤية الجديدة تشمل الآراء الفردية الذاتية المبدعة، والأقوال، والبيانات، والقضايا، والمشاهد، وطروحات الكاتب، ومعتقداته، وكلماته التي تحمل عكس المعنى، وكل ما هو كائن في القصيدة ومضاد للمرجعية. أي أن الشاعر يبحث عن الجديد الغريب غير المألوف وغير العادي. ولذلك فإن الشاعر الذي يهب المفارقة وجودا شعريا متميزا تهبه المفارقة خلودا من خلال تفرده برؤية خاصة، فهي تلقي الضوء الساطع على الخاص الذي أوجده الشاعر، لتكشف النقاب عن الوجه الانتقادي والأسلوب الإدراكي اللذين يستكنان داخل التشكيل الشعري للمفارقة، واللذين يظهران قدرة الشاعر على اختيار وجهة نظر مضادة، لا لغرض المخالفة ذاتها، إنما للإفادة مما اكتشف هو من جديد مفاجئ، ولذلك قال(أدونيس): نحن نحترز عن وهم الاختلاف عن القديم، الذي يرى أصحابه "أن مجرد الاختلاف عما سبق دليل على الحداثة.

١- ينظر:مقالة في اللغة الشعرية، محمد الأسعد:١١٧، ١١٩.

وهذه نظرة آلية تحيل الإبداع إلى لعبة من التضاد[...] تضاد النص بالنص. هكذا يصبح الإبداع الشعري تموجا سطحيا ينفي بعضه بعضا"[1].

فالرؤية الخاصة الفنية هي القادرة على إمتاعنا بلذتها المستثارة وإيقاظ أحاسيسنا وأفكارنا التي تخيم عليها المرجعية من خلال كشفها عن الوعي الجديد في العلاقات الجديدة والإمكانات الإدراكية المفقودة. أي أنها تنقلنا- بوساطة الكشف عن العلاقات الخفية مع الجديد الذي لم يسمع به- إلى مملكة الدهشة.

المفارقة- إذا- بنية ذاتية؛ لأنها تعبر عن الرؤية الفردية للشاعر على الرغم من أن قليلا من الآراء المفارقة غيرية؛ لأن مثل هذه الآراء تكتسب الصفة الذاتية بوساطة سبق الشاعر إلى إثباتها وتشكيلها شعريا، بمعنى أنها ليست عائدة في اقتناصها للشاعر، إنما للشاعر فضل اقتناصها من الآخر وإثباتها شعريا.

٣- التضاد:

من العلاقات المهمة داخل الحقل الدلالي علاقة التضاد[2]، ولذلك فإنه- بوصفه علاقة بين المرجعية المشتركة والرؤية

١- الشعرية العربية:٩٣- ٩٤.

٢- ينظر:علم الدلالة، د.أحمد مختار عمر:٨٠، ٩٨، والأسلوبية والأسلوب:١٥٤.

الخاصة- يستطيع أن" يغذي الصراع ويضمن للنص ديناميته عبر مجموعة من التغيرات والتحولات"[1]، ولاسيما حين يؤدي الخيال أثرا كبيرا في تصوير المفارقات الشعرية من أجل أن تكون مجلاة للتوازن بين الأشياء المتضادة[2]، وحين يهتم المتلقي بانسجام التركيب الذي يحتضن المفارقة من أجل الدخول في مكامن التلذذ الأدبي. بعبارة أخرى حين تستثمر عمليتا التشكيل والتلقي التضاد الموجود في المفارقة استثمارا شعريا ناضجا؛ لأن من أهم ما تتيحه المفارقة للتجربة الشعرية من ألوان الثراء، فاعلية التضاد؛ فالتضاد هو المرتكز الذي تقوم عليه بنية المفارقة.

أكد هذا الرأي(ميويك) في قوله:"إن المفارقة تتطلب تضادا أو تنافرا بين المظهر والمخبر"[3]، وإنها "تكون أشد وقعا عندما يشتد التضاد"[4]. فالميزة الأساس- كما يقول(هاكون شفالييه)- تضاد(تباين) بين الحقيقة والمظهر[5].

١- لسانيات النص- مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي:٣٣٩، وينظر: مقالات في النقد الأدبي:١١١، ١١٢.

٢- ينظر عن أثر الخيال في خلق التوازن:مبادئ النقد الأدبي:٣١٢.

٣- المفارقة:٥٣.

٤- م.ن:٥٣.

٥- ينظر:م.ن:٥٠، والمفارقة وصفاتها:٤٤.

ومن خلال القولين السابقين نجد أن(التنافر) و(التباين) حلا محل(التضاد)، وهذا مما لا بأس به، إذ "إن العلاقة بين المظهر والحقيقة ليست علاقة تشابه أو لا تشابه أو تعادل، بل إنها- كما يقول(شفالييه)- تضاد(أو تعارض أو تناقض أو تباين أو تنافر أو عدم اتساق)"[1]، بمعنى أن العلاقة بين المرجعية المشتركة والرؤية الخاصة- بالفهم الذي توصل إليه البحث في المفارقة- قد تكون علاقة تضاد أو تناقض أو تباين أو تنافر أو عدم اتساق، لكننا نذكر التضاد غالبا؛ لأنه هو الأعم والأغلب في المفارقة. والتضاد وأشباهه يمثلون العلاقة السائدة بين قطبي المفارقة.

ويزداد أثر المفارقة الفني كلما ازداد صدم التضاد، وكلما قرب العنصر المرجعي من الأمور والأفكار والآراء التي لها سمة البداهة، وفي هذا تعتمد المفارقة على القدرة الخيالية والفكرية لمبدعها وثقافته.

وإذا كانت المفارقة أداة استكناه وتحليل للموضوع الذي يجمع المرجعية والرؤية الخاصة فينبغي أن يكون الموضوع متمخضا عن إدراك فكري وتجربة شعرية.

١- المفارقة وصفاتها:٤٦.

تضاد المفارقة- إذا- ينأتى من مسألة المشترك ومراجعته بغية كشف الجديد المضاد له. ويمكن أن ينشأ عن التجاوز أو الخروج أو الخرق أو الثورة أو التمرد أو النقض أو التكسير أو التشقيق أو التغيير أو الخلخلة أو الصدم أو غير ذلك.

٤- القصدية:

إن المفارقة ليست رد فعل صبيانيا تجاه قوة(سلطة) ما. إنها نوع مما ترشحه القراءة الجديدة المتأتية من التفكر في المرجعية المشتركة. فهي طريقة تفكر شعري مقصود، تسعى- بمحاولات جادة- إلى تفتيت النظرة الأحادية المسيطرة، وإحلال النظرة الثنائية المتضادة محلها. فالمفارقة- كما يصفها(كيركجورد)- تخطيط دقيق لاستراتيجية الوعي[١].

فلفكر الشاعر- اقتناصا وتشكيلا- أثر كبير في جعل المفارقة مشعة وجاذبة. ومجيء المفارقة ليس عفويا، إنما هو مقصود، إذ "تعمد بعض نماذج الشعر قصدا إلى استخدام المفارقة"[٢] من أجل التأثير في وعي المتلقي وتسييره. بمعنى أن

١- ينظر :المفارقة(مقال):١٣٥.

٢- نظرية الأدب:٢٥.

من مناجم تأثير المفارقة قصدية إظهار تضاد الرؤية الخاصة مع المرجعية المشتركة.

والقصدية تصب في التجريب لـ"أن استخدام المواد المستعارة بطرق تتناقض مع الاتجاهات التقليدية في الأصالة والتعبير الذاتي إنما هو اتجاه عام مدهش للأدب التجريبي الحديث"[1]. فشاعر المفارقة ذو أثر إيجابي من حيث جرأته على عرض رأيه المضاد للمشترك وإثباته واضعا في حسبانه الاستناد إلى أمور مبثوثة في سياق الأثر الأدبي، تساعد المتلقي على الاقتناع والتلذذ الأدبيين.

أهمية المفارقة- إذا- لا تتأتى من مجرد التناقض والتضاد، إنما من جرأة الشاعر على مناقضة المشترك مناقضة يتقبلها المتلقي بعد معرفة مسوغاتها الخفية، تقبلا يفوق تقبله لو وافق الشاعر المشترك بخنوع. فالمفارقة الناجحة ترفض عفويتها؛ لأنها لا بد أن تكون مقصودة وإلا خلت من غايتها. وهذا الكلام لا يتعارض مع قول(ميويك): إن "وضع الأضداد جوار بعضها عرضيا أو عن غير

١- اللغة في الأدب الحديث:٢٤٧.

قصد، يعد من باب المفارقة"[1]؛ لأنه لا يتحدث عن المفارقة في الشعر هنا، إنما عنها في الحياة العامة.

والقصدية تبرز إدراك الشاعر لحال المفارقة قبل التشكيل وفي أثنائه، ولذلك حين يعمد- مثلا- إلى صوغ مفارقة من صوغ كلامي مرجعي، فإنه يتصرف في داله على سبيل المضادة. ولنقل إن من أسرار خصوبة المفارقة كون الشاعر يتصرف في طاقة المرجع الدلالية والتركيبية ليهيئ للمتلقي فرصة لمس الروح الجديدة المنبثة في النص.

إن إحداث المفارقة يكسب المشترك- على الرغم من أحاديته قبل حدوثها- أفقا واسعا وانطلاقا وتحررا، من خلال تحطم إطاره المغلق. ثم إن تحري المفارقات يمنح الأفق الفكري للقصيدة حرية نادرة خاصة به، وإثباتا مميزا له عن المرجعية.

ومن بين وسائل القصدية استعمال القرائن الدالة على العدول عن المرجعية إلى وجهة جديدة، كإشارة الشاعر إلى التغير مباشرة، أو وضع المرجعية أو الرؤية الخاصة بين أقواس، أو إفراد الرؤية الخاصة، بعد قطع السطر الشعري مع إمكانية استمراره، بسطر شعري خاص بها، وغالبا ما يربط التدوير بين السطرين، أو ذكر

١- المفارقة وصفاتها:٣٣.

المرجعية بهامش القصيدة، أو فصل المرجعية عن الرؤية الخاصة بالتنقيط، أو وضع إحداهما عنوانا للقصيدة، أو تكرار إحداهما، وغير ذلك كثير[1].

فالوعي باستعمال طرفي المفارقة الرئيسين في علاقة تضادية من خلال إثبات الرؤية الجديدة وصياغتها بموازاة المرجعية، أو ما يدل عليها، أو بمواجهتهما، يمثل القصدية بصورة جلية.

القصدية- إذا- تعمق التضاد في المستوى الظاهري للمفارقة، على العكس من التأويل الذي يعمق الانسجام في المستوى الباطني للمفارقة.

٥- الإحساس بها:

إن حب الاستطلاع يحدو المتلقي إلى تلقي الأثر الأدبي من أجل الحصول على شيء جديد يغذيه وينميه وجدانيا وذهنيا؛ والمفارقة كفيلة بتقديم هذا الجديد له شريطة أن يحس بها. فالإحساس بالتوتر الناشئ عن وجود المفارقة يفتح له الأفق الشعري لاستبصار ما استشعره الشاعر. وكلما كانت قراءته قراءة نقدية هادفة توسعت نافذة الإدراك والاستبصار.

١- فصول البحث الأخر كفيلة بإيضاح أغلب هذه القرائن من خلال التطبيقات.

فالإحساس بالمفارقة سواء من الشاعر أو المتلقي، ينمو بالدربة، فيرود الشاعر إلى التفرد في تشكيل المفارقة المدركة، ويرود المتلقي إلى التفرد في إدراك المفارقة المشكلة، من خلال التقاط اللفتة الجديدة التي أحدثتها المفارقة.

ثم إن على المتلقي أن يدرك أن الكلمة في المفارقة تمتلك قوة واضحة؛ لأنها من الممكن أن تغير ما يستشف من القصيدة كلها ولاسيما إذا جاءت المفارقة في نهاية القصيدة، لـ"أن أية وحدة بناء لفظية كانت أم نحوية إنما تؤثر على معنى أي مقطع معين. وبين ذلك المقطع أو بيت الشعر وبين العمل بأسره، ثمة قيود متبادلة، إضاءات، وتيارات خفية مساندة أو مبينة على المفارقة. إن إحساسنا بالعبارة أو المقطع المعين من شأنه تغيير الشكل الحي للكتاب، وهو نفسه يتحول بفعل هذا التغيير"[1]. ويساعد كسر التوقع كثيرا في الإحساس بها؛ لأن كسر التوقع يغيب(ولا يستبعد) الإدراكات التلقائية للمتلقي، ويحضر التشكيلات الفنية التي يطمح الشاعر أن يدركها المتلقي بوصفها رؤية جديدة.

إن وظيفة المتلقي في المفارقة وظيفة رئيسة تماما مثل وظيفة الشاعر فيها، فلولا المتلقي لما كشفت المفارقة في الأثر

١- علم اللغة وفن الشعر(مقال)، جورج شتاينر: ١٣٠.

الأدبي وكأن الشاعر لم يكتشفها. ولذا فوجود مفارقة ما يعني - فيما يعني- حضورية المتلقي ونمو أفقه الشعري وتوسعه. ومثل هذا المتلقي يستشعر المفارقة حين "يلمح الأشياء تبدو في إطار جديد غير الإطار الذي عهده، إلى درجة تجعله كأنه يواجه ما لم يكن يعرفه من قبل"[1]. بعبارة أخرى حين يحس أن تجربة البنية الشعرية بدأت تهتز، فتتفجر، فتتمخض عن منجز غير معهود من قبل.

فالاهتمام بالتجربة وكيفية تشكيلها ضرورة فنية، إذ إن من المعروف "أن الشاعر يحتضن الكلمات ويتأملها ويعيد تشكيلها، بل إنه قد يغير من صياغتها ويحطم من أنساقها ونظامها العرفي الثابت، ويخلق لنفسه نظاما فريدا خاصا به. وما يحدث نتيجة لذلك ليس من قبيل الضرورة الشكلية المرتبطة بالوزن، وإنما هو الضرورة الملحة النابعة من الرغبة في اكتشاف معنى التجربة وطبيعتها. وبهذا الفهم فإنه لا يمكن إدراك لغة الشاعر وفاعليتها تبعا لتصورات لغوية عامة لا تضع في اعتبارها فاعلية التجربة الشعرية وخصوصيتها وفرديتها"[2].

١- مفهوم الشعر:٣٠٦.

٢- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د.جابر أحمد عصفور:١٤٥.

ولكي تدرك المفارقة، فإنه لا بد من الوعي بالتضاد[1]، ولكن علينا أن نعلم "أن حس المفارقة لا يقتصر على القدرة على رؤية الأضداد في إطار المفارقة، بل على القدرة على إعطائها شكلا في الذهن كذلك"[2].

والمفارقة ليست مكشوفة العناصر دائما، فـ"قد يراد لبعض المفارقة أن تكتشف، فنصف الإخفاء جزء من الغاية الفنية لدى صاحب المفارقة وكشف المناورة واستلطافها جزء كبير من متعة القارئ"[3]. ولذا فإن دهشة المتلقي بإزاء المفارقة- ولاسيما المتخفية- تكشف عن الحس النقدي الذي يتمتع به المتلقي.

وتتبع قيمة الإحساس بالمفارقة من استناد بنية المفارقة إلى عنصر(اللامباشرة) الذي يعد من أهم عناصر البنية الشعرية[4]، وإلى موضوع يحتاج إلى التأمل، وتتبع- كذلك- من "أن المفارقة

١- ينظر: المفارقة:٧٨، والمفارقة(مقال):١٣٣.

٢- م.ن:٧٥.

٣- م.ن:٨٤.

٤-The New Encyclopedia Britannica :irony, and: Princeton Encyclo-pedia of Poetry and Poetics :paradox.

وينظر أيضاً تعريف المفارقة في:الترميز:٩٥، والمدخل اللغوي في نقد الشعر- قراءة بنيوية:٥٠، والدراسة الإحصائية للأسلوب(مقال):١١٥.

تتطلب من القارئ الإمعان الشديد في اللغة وحركتها، حتى يتم لـه إدراك المعنى في هدوء"[1].

٦- إمكانية التأويل:

بغية حيازة المتلقي على رؤية شعرية عن المفارقة في الأثر الأدبي، بعد أن يحس بها، عليه أن يتأملها؛ فالتأمل في السياق الذي وردت فيه المفارقة يكشف عن درجة احتضانه لها، ويوضح إمكانية استساغتها. ولا سبيل إلى اكتناه دلالة التضاد بين قطبيها إلا التأويل (بدلالته الاصطلاحية في الحقل اللغوي).

يعرف التأويل في(لسان العرب) بأنه "نقل ظاهر اللفظ عـن وضعه الأصلي إلى ما يحتاج إلى دليل لـولاه مـا تـرك ظـاهر اللفظ"[2]. وهذا يعني أنه يتعامل مع(العدول) عن شيء آخر من أجل تحقيق التواصل اللغوي الذي "يفترض عمليتين متقابلتين: إحـداهما الترميز، ويسير من الأشياء إلى الكلمات، والثانيـة فـك الرمـوز، ويسير من الكلمات إلى الأشياء"[3]. بمعنى أننا نستنطق النـصوص لتوحي لنا بما وراء مفارقاتها التي تشكل في أغلب الأحيان فاعليات إيحائية مهمة، عن طريق البحث عن وجـه يـصح بـه تنـاقض

١- المفارقة(مقال):١٣٩.

٢- لسان العرب:مادة(أول).

٣- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن:٣٣.

المفارقات[1]. وهذا يؤكد ما قاله(الدكتور محمود عياد) عن كون "عملية التأويل الدلالي تبدأ من المستوى الباطني العميق"[2].

فإذا استطاع التأويل أن يقصي التناقض الظاهري عن طريق الكشف عن الاتحاد الحميم المضمر، فهذا يعني أنه أصبح وسيلة للبحث عن المواءمة المفقودة والانسجام بين المرجعية المشتركة والرؤية الخاصة. بعبارة أخرى إذا كان الانسجام يعني "رفض التناقض"[3]، فإن بناءه يتطلب "من المتلقي صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفية التي تنتظم النص وتولده. بمعنى تجاوز رصد المتحقق فعلا(أو غير المتحقق) أي الاتساق، إلى الكامن (الانسجام)"[4].

وفي أي تعبير للمفارقة يوجد مستويان:"المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به، والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه، والذي يلح القارئ على اكتشافه إثر إحساسه بتضارب الكلام كأنه أشبه بزوبعة مثارة لا يعرف مصدرها، ولكن فيه من التلميحات ما

١- ينظر عن أثر التأويل في إظهار صحة التناقض: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني:١٤٠- ١٤٤.

٢- نقلا عن:البلاغة والأسلوبية، د.محمد عبد المطلب:٤٩.

٣- لسانيات النص- مدخل إلى انسجام الخطاب:٣٨٨.

٤- م.ن:٦.

يكفي لأن يشده إلى تعرية المستوى الكامن للكلام. ومعنى هذا أنه إذا لم يمد المستوى السطحي للكلام القارئ بالخيط الذي يعينه على اكتشاف المستوى الكامن الذي يقف على بعد من المستوى الأول، فإنه لن تكون هناك مفارقة.[...] وهذا يعني، من ناحية أخرى، أن القارئ شريك أساسي في صنع المفارقة"[1].

هذان المستويان متأتيان من كون المفارقة "صنعة لغوية، فهي عندما تتعمد أن تقول شيئا آخر كلية، عندما تثبت حقيقة ثم لا تلبث أن تلغيها، [...]، إنما يتم ذلك من خلال المهارة الفائقة في تحريك اللغة، بشرط أن تظل محتفظة بشفرتها السرية على نحو ما حتى يفكها القارئ"[2].

وهذه الصنعة اللغوية الماهرة يلتقي فيها صانعها ومتلقيها[3]، فالمفارقة كما يرى(و. بوث) "لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين: صانع المفارقة وقارئها، على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفضه بمعناه الحرفي، وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد. وهو في

١- المفارقة(مقال):١٣٣.

٢- م.ن:١٣٩.

٣- ينظر: المفارقة(مقال):١٣٥.

أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده"[1].

وفي المفارقة يحتم التأويل علينا أن نملأ الفراغ بين المرجعية المشتركة والرؤية الخاصة. ولاشك في أن "ما ينبغي أن ينطلق منه قارئ النص الشعري هو التسليم بوجود مسافة بين عالم النص الشعري وبين العالم الفعلي الواقعي"[2] بحيث لا يمكن أن يتطابقا؛ إذ إن التقليد عن طريق المحاكاة التامة لا ينتج شعرا موحيا.

المفارقة- إذا- تستدعي البحث عن مسوغات إحداثها داخل البنية ذاتها، فالمتلقي لا يسوغ للشعر إن لم يسوغ هو نفسه لنفسه. أما كيفية الحصول على التسويغ فتتأتى بوساطة استنطاق المفاتيح التي يبثها الشاعر في قصيدته. فتأويل المفارقة لا بد أن يستند أساسا إلى الكشف عن تسويغ الشاعر لها، لا إلى وجهة نظر المتلقي. فمتى ما انعدم التسويغ ضؤلت قيمة المفارقة، أي أن المتلقي يستند أساسا إلى القدرة الإيحائية للبنية التركيبية، وهذا الاستناد يستدعي حوارا نقديا بين المتلقي المستنطق(بكسر الطاء)

١- المفارقة(مقال):١٣٢.

٢- لسانيات النص- مدخل إلى انسجام الخطاب:٢٢٩.

والشعر المستنطق(بفتح الطاء)، من أجل أن تتفاعل رؤية الشاعر التي اقتنصت مفارقة ما، وشكلتها نصيا مع رؤية المتلقي التي أدركتها؛ لأن هذا التفاعل يفضي إلى تصادم الأبنية المرجعية المتوقعة في ذهن المتلقي مع البنية الجديدة، ثم إلى الانتشاء بتوهج اللذة المنبجسة من التنسيق والتشكيل الجديدين، وإلى الإحساس بالنمو المفاجئ لحسه الشعري؛ لذا يعدها المتلقي من التجارب السارة.

وعلى الرغم من أن المفارقة تبحث عن الضد في المرجعية المشتركة إلا أنها تؤكد- بوساطة ذلك- الارتباط الحيوي بها، إذ تجعلها أصلا للاستنطاق والتفحص، ومحضنا للرؤية الشعرية الجديدة. واهتمام المتلقي ينصب على استشراف الطرائق التي سلكها المبدع لتشكيل مفارقة ما، وتبينها، ولاسيما المفارقة ذات الحضور الفاعل، التي تبرز(بصمة) أسلوب مبدعها الخاص. فحين يتلقى المتلقي المفارقة يحدث موازنة بين خاص الشاعر والعام المشترك، يكشف - بوساطتها- عن العدول وعن مسوغاته؛ فالتضاد مع المرجعية لا بد له من موجب يوجبه. وهذا المتلقي إذا ما استطاع أن يسوغ المفارقة ويؤولها ويكتنه دلالاتها بوساطة السياق الذي وردت فيه، فإن خبرته الشعرية- بلا شك- ستغتني وتتطور.

ومن المهم لدى المتلقي تبين أثر المفارقة في التوهج الشعري إلا أن هذا التبين يقتضي جهدا كبيرا، إذ "إن معاني الشعر العميق الناضج ليست دائما مما يفهم فهما سريعا سهلا قريبا، وإنها قد تحتاج منا نحن القراء إلى قدر كبير من الجهد والتفكير والاستجابة الفنية ومحاولة أن نعيش مع الشاعر برهة وأن ننقاد له ونتبع خطاه في سيره لاستكشاف هذا العالم الغريب الزاخر الذي يتجاوز حدود اللغة المنثورة"[1].

إن ما يدعو المتلقي إلى القيام بالتأويل هو "أن عملية تفسير الشعر كثيرا ما تصبح فرصة نتعرف فيها على إحساسات ما كان ليتيسر لنا أن نصل إليها بوسيلة أخرى، كما ندرك من خلالها معرفة نحوزها ولكننا ما كنا لندركها دون هذا التفسير"[2]. فنجد- مثلا- أن تأويل التضاد في المفارقة يكشف عن أن كثيرا من الأمور التي نظر إليها على أنها أحادية الجانب، يمكن أن تظهر إمكانية رؤيتها من جانب آخر، وبالأخص مضاد لجانبها الأول، مع الإقرار بهما معا من دون إزاحة الأول ووضع الثاني محله، وبذلك تتيح المفارقة للمتلقي فرصة النظر إلى مسألة ما من وجهتين

١- قضية الشعر الجديد:١٤١.

٢- علاقة الأدب باللغة(مقال)، باربرا هيرنشتاين:١٤٤.

متضادتين من دون أن يقع تحت طائلة الاختيار الإجباري لأحدهما دون الآخر، فتوسع بذلك مداركه.

فالمفارقة- بوساطة إعطائها قبسا يوضح دلالتها- تسعى إلى أن يوفق المتلقي بين الخرق المرجعي والائتلاف الجمالي؛ وهذا يفضي إلى جعل المتلقي أكثر اهتماما بعملية التوصيل، ولاسيما بالغموض الفني الذي قد يتلبس مفارقة ما.

فلكي تتقدح الشرارة الشعرية المنعشة للمفارقة، وتضيء القصيدة في ذهن المتلقي، تقتضي أن تقوم القراءة النقدية للمتلقي بتفكيك سياقها ذي العناصر المتنافرة بغية القبض على الغريب من العناصر والعلاقات المتحكمة بالبنية، بعد الكشف عن الأمارات الدالة عليه ومتابعتها وتحليلها. وهذه مسألة إبداعية لا مناص عنها لـ"أن عطاء الإبداع يفترض، بل يشترط إبداعية التلقي"[1].

ومن غايات القبض على هذا الغريب تفحص السبيل المؤدية إلى إمكانية الالتذاذ به بوساطة البحث عن مسوغات وجوده التي تصحح ما كان يمكن أن يكون غلطا كبيرا، بمعنى أنه على الرغم من مضادته للعام المشترك إلا أنه صحيح، ودرجة الصحة تعتمد

١- سياسة الشعر:٢٦، وينظر: في قضايا الشعر العربي المعاصر- دراسات وشهادات، إعداد: محمود أمين العالم وآخرين:٢١٢.

على أهمية مسوغات وجوده التي تمكن الشاعر من أن يلتقطها وأن يبثها في بنية الأثر الأدبي الذي ضم المفارقة، بعد خفائها على الآخرين.

فالتأويل فاعلية مهمة من فاعليات التلقي، تنبع من تقريرنا أن للشاعر "الحق أن يجمع بين المتنافرات في تعبيره، وما على المحلل إلا أن يلتمس تأويلا لتلك المتنافرات"(١).

ولكن حين يفسح الشاعر للمتلقي مجالا للفاعلية الإبداعية، فإن ذلك لا يتأتى إلا عن طريق تحديد مجاله الشخصي وتضييقه للبحث عما يفسح هذا المجال، وللبحث عما يضمن له قدرته على الاحتفاظ بخصوصيته.

مما تقدم نخلص إلى أن الإجراءات الاستراتيجية للتأويل هي:

(١) التأمل في نص المفارقة واستنطاقه وفك رموزه، والكشف عن الأمارات الدالة على حدوث العدول؛ إذ إنه لا بد من وجود قرينة تثبت أن عدولا ما قد حدث أو سيحدث، ولاسيما في البنية التركيبية للمفارقة.

١- تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص، د.محمد مفتاح: ٢٤٠.

(٢) استيعاب دلالة عناصرها وفهمها، وهي في شبكتها العلائقية، للقبض على العلاقات والعناصر الغريبة التي تسوغ عدول المفارقة وتثبت صحة مساره.

(٣) كشف القصدية المستترة وتفسيرها.

(٤) تحقيق الانسجام والمواءمة بين المرجعية المشتركة والرؤية الخاصة.

(٥) كشف فاعلية العدول في إنماء شعرية المفارقة وفي إغناء الفضاء الدلالي للقصيدة.

فتسويغ المفارقة من خلال إعطائها معنى ما، وإظهار قصدية المؤلف ليس غاية نهائية للتأويل، إنما الغاية النهائية هي إثبات انتساب دلالة الرؤية الجديدة، الضدي إلى دلالة المرجعية القديمة.

والنظرة السريعة إلى تعريفات المفارقة تكشف عن أن إمكانية التأويل وضرورتها تستند إلى استناد المفارقة إلى اعتبار خفي، وإلى محافظتها على الخط الصحيح للاستدلال، وإلى أنها ليست رأيا فاسدا، اضطرارا، وأنها تثبت شرعيتها في الفحص الدقيق، وأن دلالتها تنكشف فقط بوساطة الفحص الدقيق الحذر، وأنه لا بد من أن يتم تفسير رسالتها كما أريد لها.

وهذا التشديد على التأويل متأت من كـــون دراســـة فاعليـــة المفارقة في إثراء جماليات الأثر الأدبي المترشحة عـــن تـــشكيلته المتلقاة، من بين أهم أهداف البحث.

شعرية هذه البنية- كما تكشفها القـــراءة المتفحـــصة لهـــذا البحث- تتأتى من غرابتها القائمة على التحول التخييلي الناشئ من محاكاة المرجعية المشتركة على سبيل التضاد، وبث الأمارات الدالة على هذا التحول أو العدول في البنيتين التركيبية والإيقاعية.

المبحث الثالث

أسلوبية المفارقة

الدراسة التي تتصدى للمفارقة وتكشف النقاب عن أثرها في إثراء شعرية الأثر الأدبي تتعامل مع خصيصة أسلوبية،إذ "إن استخلاص[...] المفارقة التي كان لها دور كبير في النقد الشعري الحديث، لهو[...] دراسة في الوسائل الأسلوبية الخاصة"[١]. وقد صرح(جون.د.جمب) محرر موسوعة المصطلح النقدي، في مقدمته التي صدر بها الموسوعة، معلنا أن المفارقة من الخصائص الأسلوبية[٢].

وتزداد أهمية أسلوبية المفارقة حين نجد من يقول: إنها "أسلوب، ووسيلة فنية"[٣]، وحين نجد من يضعها في كتابة بوصفها بنية أسلوبية من البنيات الأسلوبية الشائعة في الشعر[٤].

ولكن علينا- هنا- أن نستشف كون من قال بأسلوبيتها من الباحثين العرب الذين نظروا إليها وهي بين يدي الأوروبيين

١- الأسلوب والأسلوبية، غراهام هوف:٤٧.

٢- ظ:المفارقة وصفاتها:٩.

٣- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د.صلاح فضل:٣٤٣.

٤- ظ:البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث:٢١٣-٢٣٢.

والأمريكيين، ومن الباحثين الأجانب، مستندين إلى ما في حوزتهم من وقائع تثبت ذلك، فذكروا النتيجة وأضمروا خطواتها. ولما لم يقع نظرنا على هذه الوقائع، ارتأينا أن نقوم بما نعتقد أنه يكفل لها إمكانية الترشيح لشغل مكانة أسلوبية؛ وهذا الترشيح ينطلق من التساؤل عن الصفات التي ينبغي أن تتوافر فيها لتجعل منها خصيصة أسلوبية. ومن أهم هذه الصفات:

١ – فنية التركيب:

ليضمن الشاعر للمفارقة إشعاعات شعرية، عليه أن يكون بارعا في تشكيلها لأن "كل الأساليب الجيدة تعتمد على البراعة في الكتابة"[١]. وهذا يشير إلى أثر الشاعر في التعامل مع الموضوع، إذ يبقى أسلوبه مشيرا إليه دائما، حتى وإن قلد، لذا وجدنا(بوفون) يقول:"إن المعارف والوقائع والكشوف يسهل نقلها وتعديلها، بل تكتسب مزيدا من الثراء إذا تناولتها أيد أكثر خبرة، فهذه الأشياء خارجة عن الإنسان، أما الأسلوب فهو الإنسان نفسه، فالأسلوب لا يمكن أخذه ولا نقله ولا تعديله"[٢].

١– معنى الأسلوب(مقال)، ج.مدلتون مري:٧٣.

٢– مبادئ علم الأسلوب العربي، شكري محمد عياد:٢٤.

وربما يقال- هنا- أي أسلوب نعني؟ هل تعني الأسلوب بوصفه(فردية متميزة) أو الأسلوب بوصفه(أداة فنية للتعبير)أو الأسلوب بوصفه(منجزا أدبيا في أعلى مستوياته)[1] ؟ هنا- بالذات- ربما يبادر القارئ إلى الجواب: إنه الأسلوب بوصفه(أداة فنية للتعبير)، معتمدا على التشابه الظاهري بين مضمون هذا الجواب وعنوان هذه الفقرة. وهذا ليس غلطا، ولكن الجواب الأكثر صحة هو أني لا أنوي اختيار واحد من هذه الأجوبة الـ(المنفصلة)[2]، كما يقول(ج.مدلتون. مري)، وإنما أتعمد اختيارها كلها مجتمعة مركبة لما يحمله كل منها- صراحة أو ضمنا- من أثر كبير للشاعر في فنية التركيب.

والأسلوبية تُعنى- كما يعلن ذلك(بيير جيرو) صراحة- "بالجانب الفني في الظاهرة اللغوية"[3]. ومن إحدى ركائز(الفنية) هي عملية البحث والاختيار للتعبير عما ينوي المتكلم التعبير عنه، فـ"الأسلوب هو وجه للملفوظ، ينتج عن اختيار أدوات التعبير، وتحدده طبيعة المتكلم أو الكاتب ومقاصده"[4].

١- ظ: معنى الأسلوب(مقال):٦٩.

٢- ظ: م.ن:٦٩.

٣- الأسلوبية والنقد الأدبي(مقال):٤٠.

٤- الأسلوب والأسلوبية، بيير جيرو:٨٨.

ومن ركائزها الأخر، وجود دلائل على الحركية التي يشعر بها الشاعر، ولاسيما في المفارقة. وقد عبر عن ذلك- أسلوبيا- (شارل بالي) حين قال:"تتحدد مهمة الأسلوبية عندي في البحث عن الأنماط التعبيرية التي استعملت في ظرف معين لأداء ما للفكرة والعاطفة عند المتكلم الباث من دينامية"[1].

أفلسنا نرغب في أن تكون المفارقة بارعة التركيب، دالة على باثها، وعلى أسلوبه ذاته، وأن تكون مصدر عظمة للأدب؟ بلى، ولا يتأتى ذلك إلا بالبحث والاختيار وبث الدلائل التي تشي بوجودها.

٢- خصوصية استعمال اللغة:

إذا ما صح أن الأساليب تدل "دائما على أن المراد بها طرق مختلفة في استعمال اللغة على وجه يقصد به التأثير، أو- كما نقول اليوم- تتوفر له صفة(الفن)"[2]، فهذا يدفعنا إلى الانتباه إلى الصفة الأسلوبية الثانية؛ وهي كيفية استعمال اللغة، ولاسيما حين نعلم أن الظاهرة الأسلوبية "تحدد معناها عند معظم الدارسين في الوقت الحاضر بالاستعمال الأدبي للغة"[3]، وأن الظاهرة الأسلوبية هي

١- الأسلوبية والنقد الأدبي(مقال):٣٧.

٢- مبادئ علم الأسلوب العربي:١٦.

٣- م.ن:٦٧.

العبارة البديلة لكلمة(الأسلوب) حينما يشيران معا إلى التفرد، إذ "إن التفرد في النص الأدبي يرجع- في أحد جوانبه على الأقل - إلى طريقة متميزة في استعمال اللغة. وهذا هو ما نعنيه بالأسلوب عندما نتحدث عن نص أدبي. وبناء على ذلك يمكننا أن نستبدل بـ(الأسلوب) عبارة(الظاهرة الأسلوبية)، ونجعلها مقابلة للظاهرة اللغوية البحتة. وعلينا بعد ذلك أن نبحث فيما يميز هذه الظاهرة الأسلوبية، أي أننا- بعبارة أخرى- نحاول أن نعثر على قوانين عامة للتفرد أو الخصوصية"[1].

إذا ما كانت اللغة في الظاهرة الأسلوبية على هذه الأهمية، فما اللغة؟ لقد عرفها(دي.سوسير) "بكونها ظاهرة اجتماعية وكائنا حيا: هي كل يقوم على ظواهر مترابطة العناصر، ماهية كل عنصر وقف على بقية العناصر بحيث لا يتحدد أحدها إلا بعلاقته بالعناصر الأخرى"[2]. ونلحظ هنا، اهتمامه بـ(العلاقات) التي اتضح أثرها حين وجدناه يعد "الحدث اللغوي جهازا تنتظم في صلبه عناصر مترابطة عضويا بحيث لا يتغير عنصر إلا انجر عن

١- مبادئ علم الأسلوب العربي: ٦٠.

٢- الأسلوبية والأسلوب: ٥٠.

تغيره تغير وضع بقية العناصر وبالتالي كل الجهاز، وما إن يستجيب الكل لتغير الجزء حتى يستعيد الجهاز انتظامه الداخلي"[1].

هذا الكلام يعلن علاقة الأسلوب باللغة، ولكن لكي تكون المسألة مثبتة أكثر، نوجه أنظارنا إلى غير(سوسير) و(شكري عياد)، لنجد من يقول:"إن مدلول الأسلوب ينحصر في تفجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة لخروجها من عالمها الافتراضي إلى حيز الوجود اللغوي. فالأسلوب هو الاستعمال ذاته. فكأن اللغة مجموعة شحنات معزولة، والأسلوب هو إدخال بعضها في تفاعل مع البعض الآخر كما لو كان ذلك في مخبر كيمياوي"[2].

وهذه الأقوال لا تلغي تمايزهما، وخير مثال على ذلك قول (ريفاتير):"ولئن كانت اللغة هي القناة للظواهر الأسلوبية، فإننا نميز بين الأسلوب واللغة. فاللغة تعبر والأسلوب يحقق، وغاية هذا التمييز منهجية تتمثل في تحديد ميدان عمل اللساني والمحلل الأسلوبي والتمييز بين الكلام الذي هو لمجرد الإبلاغ والظواهر الأسلوبية التي تبرز أفكار الكاتب"[3]. وهنا نشدد على كلمة(الأفكار)

١- الأسلوبية والأسلوب: ٥٠.

٢- م.ن: ٨٩.

٣- الأسلوبية والنقد الأدبي(مقال): ٣٩.

لندعمها بأحد تعريفات الأسلوب الذي يرى أنه كلمة "تعني طريقة للتعبير عن الفكر بوساطة اللغة"[١].

أثرنا قبل قليل فكرة التمايز بين اللغة والأسلوب، فوجدنا من حدد ميدان عمل اللساني وميدان عمل المحلل الأسلوبي، فلم هذا التحديد؟ التحديد ينطلق من الإشكال الذي قد يحصل بوساطة تعريف الأسلوبية ذاتها عند(دولاس) إذ قال:"إن الأسلوبية تعرف بأنها منهج لساني"[٢]، وعند(ياكوبسن) إذ قال:"تعرف الأسلوبية بأنها منهج لساني إذ تقوم على البحث فيما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستويات الخطاب أولا وعن سائر أصناف الفنون الإنسانية ثانيا. فالأسلوبية وصف للنص الأدبي حسب طرائق مستقاة من علم اللسان"[٣].

وقد قادنا هذا التسلسل إلى الانتباه إلى عملية(الوصف)؛ لأن (جماعة مو) أكدتها حين قالت: إن الأسلوبية تتحدد "بقيود منهج العلوم الوصفية"[٤]، وتسعى إلى "تعليل الظاهرة الإبداعية بعد أن

١- الأسلوب والأسلوبية، بيير جيرو:٦.

٢- الأسلوبية والأسلوب:٤٨.

٣- م.ن:٣٧.

٤- م.ن:٥٣.

يتقرر وجودها"[1]. ولذلك نجد(بيير جيرو) يتصورها "دراسة للتعبير اللساني"[2]، وبعبارة أخرى، نقول إنها تتحدد عنده "بكونها البعد اللساني لظاهرة الأسلوب طالما أن جوهر الأثر الأدبي لا يمكن النفاذ إليه إلا عبر صياغاته الإبلاغية"[3].

وفي المفارقة تستعمل اللغة بطريقة متميزة لإحداث فعل التضاد. وطريقة ترتيب عناصرها مهمة جدا لإبراز علاقة التضاد المتأتية من الفكرة الشعرية المصوغة، والمتشكلة في أحد تجليات المفارقة. والكشف عنها يستدعي وصفها كما صيغت داخل الأثر الأدبي صياغة لغوية مخصوصة.

٣- العدول:

العدول كلمة اختيرت من بين كثير من الكلمات المقاربة لها دلاليا، ومنها الانزياح والخروج والانحراف والفجوة وغيرها، لقدرتها على شمول تلك المقاربات كلها، ولاستعمالها القديم عند العرب[4]. ولكننا لن نضعها مكان مقارباتها حينما يقتضي المقام واحدة منهن، إنما نجعلها الخيمة التي تضمهن جميعا.

١- الأسلوبية والأسلوب:٥٣.

٢- الأسلوب والأسلوبية، بيير جيرو:٦.

٣- م.ن:٣٤-٣٥.

٤- ظ:مقدمة الفصل الثالث من هذا البحث(وسائط العدول الجمالي والتأويل).

قال(الدكتور عز الدين إسماعيل)، خائضا في هذه الصفة:"الخروج على القاعدة قد يبدو جميلا في الشعر"[١].

وهذه الصفة(الجمالية) نجد صداها في الأسلوب، "فالأسلوب هو كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف، ويبقى مع ذلك أن الأسلوب- كما مورس في الأدب- يحمل قيمة جمالية"[٢]. وفي هذا القول ننبه على قوله:(ويبقى مع ذلك) لما له من أهمية كبرى في الموضوع الرئيس لبحثنا.

ما هذا المعيار العام؟ إنه خيمة كذلك تضم كثيرا من المرجعيات المشتركة، ومنها القواعد النحوية والمنطق والمشهور والواقع وغيره. ولذلك مثلا نجد "علماء الأسلوب في عصرنا هذا عنوا بإيضاح[...] علاقة القواعد النحوية بالفن القولي، وهذا شرط ضروري لتحديد الظاهرة الأسلوبية"[٣] التي يعرفها(ريفاتير) "بكونها انزياحا عن النمط التعبيري المتواضع عليه"[٤]. ونجد أيضا (ليوسبيتزر) يقول: حينما تكون دراسة الأثر دراسة أسلوبية منطلقها خاصية لغوية، فالسمة المميزة لها تحول فردي وطريقة في الأداء

١- الأسس الجمالية في النقد الأدبي- عرض وتفسير ومقارنة:١٦٦.

٢- بنية اللغة الشعرية:١٥.

٣- مبادئ علم الأسلوب العربي:٤٣.

٤- الأسلوبية والأسلوب:١٠٣.

فيها خروج عن الاستعمال المألوف وعدول عن القواعد المطردة"[1]. ولكن لم هذا العدول؟ لأن "الأسلوب هو حصيلة ردود فعل القارئ في استجابته لمنبهات النص"[2] كما يرى(جماعة مو). وهو كذلك عند(بيير جيرو) الذي عرف الأسلوب بقوله:إنه "انزياح يعرف كميا بالقياس إلى معيار"[3]. ولذلك عرف(جان كوهن) الأسلوبية قائلا: "هي علم الانزياحات اللغوية"[4].

ولنلاحظ تضافر الصفتين السابقتين مع صفة العدول في تعريف الأسلوبية عند(مرسال كريسو) إذ يقول:"الأسلوب هو اختيار الكاتب لما من شأنه أن يخرج بالعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه، وهذا معناه أن الأسلوب رسالة أنشأتها شبكة من التوزيع قائمة على مبدأ الاحتمال والتوقع"[5].

وشبكة التوزيع هذه تذكرنا بتحديد(ياكوبسن) للأسلوب حين حدده "بأنه توافق بين عمليتين أي تطابق لجدول الاختيار على

١- الأسلوبية والنقد الأدبي(مقال):٣٨.

٢- الأسلوبية والأسلوب:١٠٥.

٣- بنية اللغة الشعرية:١٦.

٤- م.ن:١٦.

٥- الأسلوبية والنقد الأدبي(مقال):٤٣.

جدول التوزيع مما ينشئ انسجاما بين العلاقات الاستبدالية التي هي علاقات غيابية يتحدد الحاضر منها بالغائب، والعلاقات الركنية وهي علاقات حضورية تمثل تواصل سلسلة الخطاب حسب أنماط بعيدة عن العفوية والاعتباط"[1]. وكلام(ياكوبسن) له تكملة قطعناها؛ لأن التكملة تجعلنا مضطرين إلى أن نتحدث عن صفة أخرى بعد صفة العدول، ونحن نتعمد تأخيرها.

وإذا ما عدنا إلى المفارقة واستقرينا تعريفاتها فسنجد أن العدول عن العام المشترك يصل إلى حد التضاد، ومع ذلك يبقى جميلا، وأنها إحدى منبهات النص المتميزة، نتيجة تدخل الشاعر البارز في اختيار عناصرها، وأنها خاضعة للاحتمال والتوقع، وأنها معتمدة على العلاقات الغيابية والحضورية، وبعيدة عن العفوية والاعتباط. أي أنها عدول مقصود يحدث أثرا فنيا.

٤- علاقية العناصر:

لقد ألحت علينا صفة(علاقية العناصر) كثيرا بحيث لم يعد لنا بد من ذكرها بوصفها صفة أسلوبية متميزة؛ لأن "من الأسس المنهجية في الدراسة الأسلوبية إعطاء الأولوية للعلاقات المختلفة

١- الأسلوبية والنقد الأدبي(مقال):٤٣، وظ: الأسلوبية والأسلوب:٨٦، ٩٦.

التي تربط بين الأشياء والتي تنتظم العناصر على تباعد الشقة بينها- كثيرا أحيانا – فتكون منها أنظمة متماسكة الأجزاء"[1].

وحينما نتيقن أن الأسلوب الواحد لا يولد "كل الطاقات الدلالية في القصيدة"[2]، فعلينا أن نتيقن أن من الأساليب ما تكون مساهمتها في الدلالة أوفر من مساهمة غيرها في سياقات دون أخرى"[3].

وهنا علينا أن نتساءل عن(السياقات)، فما السياقات؟ يجيبنا عن هذا التساؤل(ريفاتير) معرفا السياق بأنه "نموذج لبناء لغوي يتخلله عنصر لم يكن متوقعا. ما ينتجه هذا العنصر أو تضاده مع عناصر السياق هو المنبه الأسلوبي"[4]، ثم يقوم بتقسيم السياق إلى "سياق أكبر وهو الجزء من الرسالة الأدبية الذي يحف بالأدوات الأسلوبية فهو سابق لها ولاحق لها، فيكون الجملة أو الفقرة أو النص. وسياق أصغر وهو وحدة لغوية تتكون من كلمتين متضادتين متقابلتين. وفي مفترق السياقين تبرز الظاهرة الأسلوبية"[5]. أي أن لكل ظاهرة – كما يقول- سياقا "يتضمن تقابلا، والتحليل الأسلوبي

١- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي:١٤١.

٢- م.ن:٤٠٩.

٣- م.ن:٤٠٩.

٤- الأسلوبية والنقد الأدبي(مقال):٣٩.

٥- م.ن:٣٩.

يهتم بدراسة ما هو في علاقة تقابل مع السياق أي في تقابل العناصر التي ينتج عنها الحدث الأسلوبي مع بقية عناصر السياق. فالسياق يحتوي على مقابلة، والمقابلة تنتج التأثير الأسلوبي"[1].

وحين نقر أن "الشكل هو الميدان الطبيعي لدراسة علم الأسلوب"[2]، فإننا "عندما نشعر أمام أسلوب غير مألوف- بعد أن نصبر أنفسنا عليه- بأن صورة كاملة من التجربة يمكن أن تنقل إلينا بهذا الشكل وبهذا الشكل فقط، عندئذ نكون قد اكتشفنا عملا أدبيا صادقا"[3]. وكلمة(صورة)- هنا- والصفة التي نتحدث عنها تجعلاننا غير مترددين في ذكر قول(محمد الهادي الطرابلسي):"إذا كانت مختلفة مظاهر الارتباط بين أشتات المكونات خفية عادة وخفيا دورها، فإنها بينة في الصور واضحة وهي المحور الرئيسي الذي تدور عليه عملية التصوير"[4] ثم أكمل قائلا:"ولم يخف دور هذه العلاقات على القدماء، ففي درسهم أنواع الصور ما فتئوا يبحثون عن وجه الشبه بين صورتين أو الجامع أو بصفة عامة العامل الموجب للتقريب بين مشهدين، وليس من الضروري أن

١- الأسلوبية والنقد الأدبي(مقال):٣٩.

٢- نظرية اللسانيات ودراسة الأدب(مقال):٨٧.

٣- معنى الأسلوب(مقال):٧٢.

٤- خصائص الأسلوب في الشوقيات:١٤١.

يكون هذا العامل مبنيا على شبه حتمـا بـل قـد يكـون أساسـه الاختلاف"[1].

ألا تبرز علاقة التضاد بين المرجعية المـشتركة والرؤيـة الخاصة في المفارقة بوضوح بحيث تشكل نظاما متماسك الأجـزاء على الرغم من تضاد هذه الأجزاء؟ أليست المفارقة نموذجا لبنـاء لغوي يتخلله عنصر لم يكن متوقعا، وتضاده مع عناصـر الـسياق الأخر هو المنبه الأسلوبي الذي حدا بنا إلى الانتباه إلـى المفارقـة ومحاولة البحث فيها؟ بعبارة أخرى أليست المفارقة سياقا يحتـوي على مقابلة؟ ثم ألا نشعر أن مضمون المفارقة لا يمكن أن يـصلنا كاملا إلا إذا اتخذ بنية المفارقة؟ وأخيرا ألا تقرب المفارقـة بـين عناصرها معتمدة على عامل الاختلاف والتضاد؟ نعتقد أن(بلى) هو الجواب الصحيح لكل هذه الأسئلة.

٥- تسيير المتلقي ومفاجأته:

هذه هي الصفة التي تعمدنا تأخيرها لتركبها وأهميتهـا مـن حيث ربطها لعناصر الأثـر الأدبـي ربطـا وثيقـا، والعناصـر هي(الشاعر والأثر الأدبي والمتلقي).

١- خصائص الأسلوب في الشوقيات:١٤١.

وبغية إتمام ملامح أسلوبية المفارقة، نواصل الاستناد إلى الأسلوب والأسلوبية لكشف ذلك. ويهمنا هنا أن نذكر أن مرمى الأسلوبيين عامة هو"تنزيل عملهم منزلة المنهج الذي يمكن القارئ من إدراك انتظام خصائص الأسلوب الفني إدراكا نقديا مع الوعي بما تحققه تلك الخصائص من غايات وظائفية"[1].

وما يهمنا- هنا، أكثر من غيره- هو هذه الـ(وظائفية)؛ لأننا سنجد(جورج مونان) يحدد الأسلوبية بوساطتها قائلا: إن الأسلوبية "تتحدد بدراسة الخصائص اللغوية التي بها يتحول الخطاب عن سياقه الإخباري إلى وظيفته التأثيرية والجمالية"[2]. وليس بعيدا عن هذا تحديد (شكري محمد عياد) لـ(علم الأسلوب) حينما قال:"إن علم الأسلوب يدرس الإمكانيات التعبيرية للغة، أي الوسائل التي يملكها الجهاز اللغوي نفسه لأداء معان تتجاوز الأغراض الأولية للكلام"[3].

هذا الكلام كله يجعلنا وجها لوجه أمام الشاعر وهو يفرض طريقة سيره الشعري داخل الأثر الأدبي على المتلقي، وأمام (ريفاتير) وهو يحدد موضوع الأسلوبية وغايتها بقوله:"إن موضوع

١- الأسلوبية والأسلوب:٣٦- ٣٧.

٢- م.ن:٣٦.

٣- مبادئ علم الأسلوب العربي:٢- ٣.

الأسلوبية هو الأسلوبية فهي علم الأساليب الأدبية تدرس في النص اللغوي العناصر التي يستعملها الكاتب ليفرض على القارئ طريقة تفكيره. وبعبارة أخرى تدرس الأسلوبية عملية الإبلاغ لا ككلام عادي وإنما على أساس أنها خصائص شخصية الكاتب وتجلب انتباه القارئ. كما أن غاية الأسلوبية هي دراسة اللغة من جانب المتقبل؛ لأن انفعالات المتقبل وافتراضاته المتعلقة بنوايا الكاتب، وكذلك أحكامه التقويمية، هي بمثابة رد فعل على المنبه المنسوج في المقطع الكلامي، وعلى هذا الأساس تكون الأسلوبية بمثابة علم اللسان الذي يدرس تأثيرات الرسالة الأدبية"[1]. ثم يعرف الأسلوبية بقوله:إنها "علم يهدف إلى الكشف عن العناصر المميزة التي بها يستطيع المؤلف الباث مراقبة حرية الإدراك لدى القارئ المتقبل والتي بها يستطيع أن يفرض على المتقبل وجهة نظره في الفهم والإدراك. فالأسلوبية بهذا الاعتبار علم لغوي يعنى بظاهرة حمل الذهن على فهم معين وإدراك مخصوص"[2].

ومما يعنيه هذا الكلام أنه على المتلقي أن يكون متنبها على المنبهات الأسلوبية؛ لأن الأسلوب يتحدد- كما يرى(ريفاتير)-

---

١- الأسلوبية والنقد الأدبي(مقال):٣٩.

٢- م.ن:٤٠، وظ: الأسلوبية والأسلوب:٤٩.

"اعتمادا على أثر الكلام في المستقبل. فهو إبراز لبعض عناصر سلسلة الإبلاغ وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة؛ مما يسمح بتقرير أن الكلام يعبر والأسلوب يبرز"(١).

ونفسح المجال أكثر لـ(ريفاتير) ليقول:"إن الأدوات الأسلوبية في الخطاب الفني مركبة بطريقة تجعل القارئ لا يمر بها إلا ويهتدي إلى مقصد الكاتب منها"(٢). إلا أننا يجب أن نعقب عليه قائلين إنه لا يقصد أي قارئ، إنما القارئ المؤهل لذلك، الذي يشترط عليه في عملية الاهتداء أن يستنطق الخطاب الفني ذاته للحصول على التأويل المناسب والمقصد المراد. ثم يكمل قائلا:"على أن قيمة الأدوات الأسلوبية مرتبطة ارتباطا وثيقا بإدراك القارئ لها مما يجبرنا على الاستعانة بالقارئ لنهتدي إلى الحدث الأسلوبي"(٣).

ونرجو من المتلقي ألا يستسهل الأمر؛ لأن الشاعر لا بد من أن يفجأه بصدمة تدخله إلى الانتعاش.

١- الأسلوبية والأسلوب:٨٣.

٢- الأسلوبية والنقد الأدبي(مقال):٣٨.

٣- الأسلوبية والنقد الأدبي(مقال):٣٨.

وهنا علينا أن نكمل تحديد(ياكوبسن) للأسلوب الذي اقتطعنا جزءا منه قبل قليل إذ قال:"وإذا كان الأسلوب كامنا في المفاجأة، فإن المفاجأة تكمن في تولد اللامنتظر من المنتظر"[1].

وليس(ياكوبسن) هو الوحيد الذي قال بالمفاجأة، فهناك(بيير جيرو) الذي عرف الأسلوب بقوله:"هو الميزة النوعية للأثر الأدبي ولا يعرف الأثر إلا بما يميزه. والأسلوب هو الذي يقي عملية الخلق من الإجهاض، وتتواتر فكرة مطابقة الأسلوب مع نجاعته القصوى في استنفار حساسية المتقبل إلى أن يصبح أساس تعريف الأسلوب مقياس المفاجأة تبعا لردود الفعل. ومعدن المفاجأة ومولدها هو اصطدام القارئ بتتابع جملة الموافقات بجملة المفارقات في نص الخطاب"[2]. ومن نافلة القول هنا التنبيه على غض البصر عن هذه(المفارقات)؛ لأنها بمعنى (المخالفات) عموما.

وهذه التسمية(المفارقات) تذكرنا بقول(شكري عياد):"ليست العبرة في السمة الأسلوبية بأن يكون لها اسم في البلاغة؛ استعارة أو غيرها، إنما العبرة بأن تفاجئ القارئ أو المستمع ولو مفاجأة خفيفة، وأن تكون لها دلالة مرتبطة بالموقف"[3]. وهذه(المفاجأة

١- الأسلوبية والنقد الأدبي(مقال):٤٣، وظ: الأسلوبية والأسلوب:٨٦، ٩٦.

٢- الأسلوبية والأسلوب:٨٥.

٣- مبادئ علم الأسلوب العربي:٩٦.

الخفيفة) تقودنا إلى ذكر قول(ريفاتير) عن قيمة الخصيصة الأسلوبية حين أعلن "أن قيمة كل خاصية أسلوبية تتناسب مع حدة المفاجأة تناسبا طرديا بحيث كلما كانت غير منتظرة كان وقعها على نفس المتقبل أعمق"[1].

هذه الأمور كلها تحملنا على ذكر النسق حيث إن أي نسق يتشكل في أي عمل أدبي أصيل "لا بد من أن ينحل لتنشأ عبر التغاير(أي الحضور والغياب) بنية تقوم على ثنائية ضدية تنبع من التمايز بين عنصرين أساسيين. وقد يفسر ما يقال هنا جزءا من حيوية(ديناميكية) عملية التلقي الأدبي، ويجلو سر عنصر رئيسي في الفن هو عنصر التوقع، وعنصر آخر مرتبط به ونابع منه هو عنصر المفاجأة التي تستند أساسا إلى تغذية التوقع وتنميته ثم إخراج البنية عن مسارها المتوقع وخلخلة بنية التوقعات المتشكلة في ذهن المتلقي"[2].

يحدث التغير في النسق "هزة مفاجئة تستقي القصيدة منها دلالتها الجذرية"[3]. وبوساطة قراءة بنيوية يقول الدكتور مصطفى السعدني:إن "تشكل النسق وانحلاله ينطوي على صفة أساسية في

١- الأسلوبية والأسلوب:٨٦.

٢- جدلية الخفاء والتجلي- دراسات بنيوية في نقد الشعر، كمال أبو ديب:١٠٩- ١١٠.

٣- م.ن:١١١.

الشعر إذ عن طريق المفاجأة والدهشة، أو المفاجأة والتوقع، أو المفاجأة وخيبة الظن تحدث حالة من التنويم أو الاستسلام إلى حد الغياب في النص الشعري الذي يتسم بتشكل النسق"[1]؛ قال هذا وهو يضع في باله كلام(رتشاردز) عن المفاجأة والتوقع[2].

ولم يغب عن بال(شكري محمد عياد) وهو يدرس(علم الأسلوب) أن يشير إلى نقطة مهمة جدا في صميم بحثنا، إذ قال- وهو يتحدث عن الشعر الحر:"إن هذا الضرب من النظم أقدر على مفاجأة القارئ بما لا يتوقعه"[3]. وقريبا من مغزى هذا الكلام، قال (سعيد الغانمي):"لقد انتبه رواد الشعر الحديث الأوائل إلى الصيغة السمعية في التوقع، واعتقدوا أن الشعر هو الخروج على التوقع وإحداث الصدمة بإدخال اللامتوقع"[4].

يتجلى تسيير المتلقي ومفاجأته بصورة واضحة في المفارقة، فلها وظيفة تأثيرية وجمالية، وباستطاعتها أن تفرض على المتلقي وجهة معينة بعد أن تجذب انتباهه وتجعله يقدر أهمية الشاعر في صوغها. وقيمتها تنبع من إدراك القارئ لها أولا، ومن تأويلها ثانيا،

١- المدخل اللغوي في نقد الشعر- قراءة بنيوية:١٠٥.

٢- ظ: مبادئ النقد الأدبي:١٨٨- ١٩٥.

٣- مبادئ علم الأسلوب العربي:٨٨.

٤- أقنعة النص، سعيد الغانمي:٧١.

ومن جدة مفاجأتها ثالثا، فلا مفاجأة- برأينا- تعلو مفاجأة التضاد غير المنتظر، ولكنه المسوغ، وهي قادرة على خلخلة بنية التوقعات بقوة، وعلى تغيير مكمن الدلالة في القصيدة.

وبعد أن تحدثنا عن أهم صفات هذه الخصيصة الأسلوبية، ننتقل- الآن- إلى علاقة وظائفها الأسلوبية بتجليات بنيتها.

المفارقة أسلوب تقني لتقديم رؤية جديدة. وهذا الأسلوب يختلف تجليه الذي يمكن اقتناصه من خلال التجريد، واستنباط العلاقات الداخلية التي تتحكم ببنية المفارقة، بحسب الرؤيا الشعرية التي تجسدت في هذا الأسلوب، وبحسب الوظيفة الأسلوبية التي تحاول تأديتها على أفضل وجه فني، بمعنى أن أي تجل لبنية المفارقة- لكي يكتسب اللمسة الفنية- لا بد أن يستوعب عناصر هذه البنية كلها، وأن يجسدها بطريقة تكشف عن الإحساس الشعري الذي انتاب الشاعر لحظة القبض على الفكرة الشعرية التي تنتظم هذا التجلي.

وإذا تيقنا أن "الشكل هو العلاقة التي تجمع الكلمات"[1]، أو "هو مجموع العلاقات المعقودة بكل عنصر داخل النسق، ومجموع

١- بنية اللغة الشعرية:٤٣.

هذه العلاقات هو الذي يسمح لعنصر ما بأداء وظيفته اللغويـــة"[١]، وبعبارة ثالثة هو "المادة نفسها كما تبنينها(تصوغها) العبارة"[٢]، وأن الدلالة الأدبية لا تقتصر "على معنى كل عنصر من العناصر التـــي تدخل في تكوين العمل الأدبي ولا على شبكة العلاقـــات المتبادلـــة بينها، بل لا بد أن تشمل طريقة أدائها لوظائفها وكيفية انتظامها في هذا النسق لتحقق فاعلية جمالية خاصة"[٣]، فهذا يعني- فيما يعني- أن عدم توفق الشاعر في وضع كل عنصر بمكانه المناسب، وعدم ربطه للعناصر بالعلائق المناسبة، سيؤدي إلى ضياع الوظيفة المراد تأديتها؛ إذ إن أولى مميزات الشعر من حيث هو عمل أدبي يتوقف على الدقة في الصياغة، "هي استثمار خصائص اللغة بوصفها مادة بنائه"[٤]، ويعني أيضا أن التجلي شكل لغـــوي ينبغـــي أن يـــؤازر التجربة التي تنتظمه بغية إثارة المتلقي. وهذا الشكل اللغوي للتجلي هو نتاج لما يتمتع به الشاعر من دقة في التصوير تنبع من تعاضد موهبته الخيالية وبصيرته الفنية.

١- بنية اللغة الشعرية:٢٧- ٢٨.

٢- م.ن:٢٨.

٣- إنتاج الدلالة الأدبية، د.صلاح فضل:٥.

٤ - النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال:٤١٥.

إننا نتحرى في الشعر التجربة الاستنباطية العميقة؛ لأنها تجربة فكرية عميقة تكشف عن الخبيء، وربما الخبيء المضاد لما هو شائع وسائد، ولأنها تتفجر بالشعرية التي تحدث في إحساس المتلقي وشعوره إثارة لافتة "فالتجربة التي تتمتع بدرجة كبيرة من العمق هي التجربة التي يبزغ منها الشعر"(١)، ويفترض بهذه التجربة المضمونية أن تستند إلى تجربة لغوية عميقة أيضا؛ لأن"التجربة اللغوية عنصر مهم من عناصر الحداثة الأدبية"(٢).

والمفارقة مسبار رئيس يمكن- بكل ثقة- أن نتحسس- بوساطته، وفيه- أصالة التجربة الشعرية التي عايشها الشاعر، وشكلها في نسق يثري المتلقي وينير تفكيره.

وإذا كانت الرؤيا الشعرية هي التي تحدد الوظيفة البنائية لكل عنصر من عناصر المفارقة عموما، فإن الرؤيا التي تفيدنا في المفارقة هي الرؤيا التي "تكشف عن علاقات بين أشياء تبدو للعقل أنها متناقضة، ولا يربط فيما بينها أي شكل من أشكال التقارب"(٣).

١- الأسس الجمالية في النقد العربي-عرض وتفسير ومقارنة:٣٥٢-٣٥٣.

٢- اللغة في الأدب الحديث:١٣.

٣- الثابت والمتحول- بحث في الإتباع والإبداع عند العرب(٣) صدمة الحداثة، أدونيس:٦٧.

وإذا صح أن الرؤيا- كالرمز- اختزالية، فعليها- لكي تكون جديدة- أن تغير في العلاقات المعهودة، وأن تغير في مواقع الأشياء وملامحها، أو أن تكتشف هذا التغير، ثم تكشفه عن طريق تجسيده نصيا، ولاسيما أنها في المفارقة تستند إلى الرؤية الفكرية؛ وهذه الرؤية الفكرية كانت في حد ذاتها "أحد عناصر الرؤيا الحديثة في الشعر"[1].

ولا شك في أن الرؤيا الاستبصارية الاستنباطية الاستكناهية لتجلي مفارقة ما، هي من المكونات الأساس للرؤيا الشعرية الأشمل التي تحاول القصيدة تنميتها وتجسيدها.

إن اسم تجل ما هو اسم الشكل الذي يقترحه الشاعر للبنية المفترضة للمفارقة، والمتضمنة في تجسدها النصي، والمكتشفة بوساطة التوصيف العقلي الاستنباطي لكي تؤدي وظيفتها الأسلوبية بثا وتلقيا على أفضل وجه شعري. فرؤيا أية بنية ووظيفتها هما اللتان تحددان شكلها. فالشكل بعبارة أخرى ليس محددا للوظيفة، إنما هو أمارة عليها؛ ولذلك فإن الوظيفة الأسلوبية المهيمنة لبنية

١- شعرنا الحديث إلى أين؟، غالي شكري:٢٥.

المفارقة هي التي تحدد نوع التجلي ولاسيما أن من أسس كل بنية كونها قابلة للتحول[1].

تسمية التجلي المستندة إلى مواقع المرجعية المشتركة والرؤية الخاصة في بنية القصيدة، وإلى مواقعها خارج بنية القصيدة، وإلى كيفية أحداث فعل التضاد بينهما من خلال خلق الفجوة بينهما، تكشف عن أن التجلي الموحي هو تجسيد للفجوة الشعرية إذ "إن ما يميز الشعر هو أن هذه الفجوة تجد تجسدها الطاغي في بنية النص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية"[2]؛ ولذلك يصح أن نقول إن التحول من تجل إلى آخر لا ينشأ من تغير مواقع العناصر المكونة له، إنما ينشأ من تحول دلالي، وهذا التغير في المواقع غالبا ما يكون أثرا من أثار التحول الدلالي. فالتوزع اللغوي للعناصر نتاج للدلالة وليس مولدا لها.

وبعبارة أكثر شمولا نقول إن من الفروق الأساس بين النثر العادي والشعر أن دلالة الكلمة تبع لتوزعها اللغوي في النثر العادي، وأن التوزع اللغوي تبع للدلالة في الشعر.

١- ظ: البنيوية وعلم الإشارة:٢٦.

٢- في الشعرية:٢١.

ويمكن توزيع التجليات إلى ثلاثة محاور:

أولا- المحور الإشعاعي: وهو المحور الذي يضم كل حركة تخلق تضادا وتباعدا بين بؤرتين متقاربتين أو جزءين من بؤرة واحدة، بغية إحداث تقابل امتدادي توسيعي. فهناك مثلا تجلي الاقتطاع الإشعاعي، وتجلي التفاوت الإشعاعي، والتبعيد، والانشطار، والإفراز، والانبثاق.

ثانيا- المحور التجاذبي: وهو المحور الذي يضم كل حركة تجمع أو تقرب بين بؤرتين متضادتين أو بين بؤرة وصفات مضادتها، بغية إحداث تقابل امتصاصي تكثيفي. فهناك مثلا تجلي التضمن التجاذبي، والتلبس، والالتقاء، والتقرين، والإلحاق، والتجميع، والتداخل.

ثالثا- المحور التحويري: وهو المحور الذي يضم كل حركة تحور علاقة البؤرة أو موقعها أو ملامحها مقارنة إلى مضادتها، بغية إحداث تقابل انتقالي نقطوي. فهناك مثلا تجلي التحول التحويري،

والتحويل، والانقلاب، والتغلب، والتبديل، والتبادل، والتغيير، والابتحاث العكسي[1].

تجليات المفارقة- إذا- متأتية من التنوع في أساليب التفكير، ومن طريقة تأمل الشاعر في المفارقة الحادثة، وتستطيع الصور الفنية أن تكشف هذه التجليات من خلال صوغ تجاربها الفنية التي نظمت علاقاتها وتجسيدها في بنية لغوية مناسبة.

وهذه التجليات- التي هي أشكال متعددة لبنية المفارقة- أسهمت في كشف عناصر تلك البنية التي استعان بها الشعراء، وفي كشف مقوماتها، بوصفها وسيلة أسلوبية لتشكيل رؤاهم الشعرية. بعبارة أخرى المفارقة ظاهرة تتنوع أشكالها المستندة إلى مقومات موحدة؛ وهذا يعني أن هناك حركية إبداعية في ضمن تشكيلاتها المتنوعة وأن المفارقة لم تكن حبيسة بنية ثابتة الشكل.

والوظيفة الاختزالية التجسيدية لبنية المفارقة لا تتكشف باكتناه علاقة مقومات بنية المفارقة فيما بينها، بل بين بنية المفارقة وبنية الأثر الأدبي الذي احتضنها كذلك.

مما تقدم يظهر أن طرافة المفارقة تتأتى من تنوع تجلياتها من حيث موقع الرؤية الخاصة مقارنة بموقع المرجعية المشتركة

١- سنجد تعريفات هذه التجليات منبثة في أثناء البحث.

داخل الأثر الأدبي، ومن توظيف هـذا التنـوع لـصالح الفـضاء الشعري للأثر الأدبي من حيث التفنن في إظهار الشعرية.

الفصل الثاني

الإلماع المرجعي

وطرائق التشكيل

التفكير في أمكنة ذكر المرجعية المشتركة للمفارقة وأزمنتها نصيا وثقافيا أشعرنا بتعدد منابع ثقافة شعرائنا الرواد، وغنى قدرتهم التركيبية؛ وشعورنا هذا اقتضى منا أن نفرد لهذا التفكر فصلا خاصا يرسم تشعباته ويضيء توجهاته.

وكان من الممكن أن نعنون الفصل بـ(الإلماع الأدبي وطرائق التشكيل) لولا ضيق أفق(الإلماع الأدبي)، فهو "إشارة موجزة إلى شخص أو مكان أو مرحلة أو حادثة في التاريخ أو الأدب"[1]. ويعرف التلميح أو تكنيك الإشارة(Allusion) المرادف للإلماع بأنه "إشارة غير مباشرة إلى أثر أدبي آخر، إلى فن آخر، إلى التأريخ، أو إلى شخصيات معاصرة وما أشبه، حيث يتوجه الشاعر أو الكاتب إلى جمهوره أو قرائه ليشاركوه بعض تجاربه أو ثقافته"[2]. وهذا التحديد للإلماع الأدبي لا يشكل إلا جزءا مما بين أيدينا من مصادر المرجعية، لذا آثرنا أن نعنونه بـ(الإلماع المرجعي وطرائق التشكيل).

والجمع بين(الإلماع المرجعي) و(طرائق التشكيل) جاء رغبة في عدم تكرار كثير من الأمثلة والإشارات، ولأن الإلماع المرجعي

١- النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله:٢٣.

٢- نقلا عن: ديوان حميد سعيد:١/٦(المقدمة).

لا تتضح قيمته الشعرية إلا من خلال التوظيف الشعري الخلاق الذي يمكن أن يكشف عنه بوساطة طرائق التشكيل. بعبارة أخرى، جاء الجمع رغبة في كشف القيمة الثقافية والبنائية للمفارقة من حيث كون المفارقة ناجمة عن ترصد مرجعية ما مشتركة أو مؤسسة ثم الإتيان بالرؤية الجديدة المضادة لها والمساندة لرؤيا الأثر الأدبي الشعرية.

وقد وعى الرواد أهمية تغيير المصادر الثقافية الموظفة شعريا سواء أكان في إبداع المفارقة أم في إبداع غيرها؛ فاهتمامهم بالإبداع الحقيقي جعلهم متفقين دائما على أنه لا بد من صوغ المصادر جميعا في قالب جديد إذ لا يكفي الوقوف على القديم ثم عرضه في إطاره الأول؛ لأن الشاعر الحقيقي هو الذي يستطيع استغلال الماضي في إبداع شيء لم يسبق إليه"[1] من أجل أن يوصف بالتفرد حقيقة لا ادعاء، ومن أجل أن يحقق وظيفة الشعر في كشفها عن التجديد المدهش؛ فالجمع بين الفاعلية الجمالية والفاعلية الدلالية خصيصة من خصائص الشعر الأصيل، وهذا الجمع يتطلب الموهبة والتفكير في كيفية الافتراق عن الآخرين معنى ومبنى افتراقا مهيّأ لأن يكون مظهر جدة وأصالة شعريتين،

١- الأساطير - دراسة حضارية مقارنة، د. أحمد كمال زكي:٢٢٦.

وفي كيفية عدم تكرار الشاعر نفسه التجارب نفسها بغيـــة إحـــداث فعل التجاوز.

يفضي بنا ما تقدم إلى القول إن مناقضة الشائع تـــستلزم مـــن الشاعر جرأة أدبية مقترنة برؤية متفحصة إذا أراد أن يجـــول فـــي ميدان خصيب. بمعنى أن الشاعر الجيد يقف وراء المفارقة معنـــى ومبنى، وعلينا أن نكشف فاعلية هذا الوقوف، وهي- أي المفارقة- مترابطة مع أجزاء الأثر الأدبي الأخر في شبكته العلائقية.

فوقوف الشاعر وراء أثره الأدبي منظما ومنسقا، سمة أساس تنبه عليها النقاد والمنظرون، ولاسيما في لغة الشعر[١].

ومن بين ملامح التنظيم، الاكتناز في الـــشكل الـــذي "يعتمـــد منطقيا في تأثيره على المفارقات الحادة، ويفيد أتم إفادة من عنصر المفاجأة الذي يعد[...] عنصرا من أهم الوسائل في إحداث التـــأثير الشعري منذ عهد هوميروس"[٢].

ومن بين الأمور التي تصنع المفاجأة قدرة الشاعر "علـــى أن يرى بين حقائق الوجود البادية الاختلاف والتنافر جوامع من الشبه لم يلتفت إليها غيره حتى أنه ليدهشنا بجمعه بين أشياء لم نكن نجمع

١- ينظر: نظرية الأدب:٢٥، ٢٩، وفي الشعرية:٨٤- ٨٥، ونظرية اللسانيات ودراسة الأدب (مقال):٨٧.

٢- ت.س.إليوت- الشاعر الناقد، ف.أ. ماثيسن:٥٧.

بينها، ولكن حين نزيد عمله هذا تأملا يتضح لنا أنه استطاع فعلا أن ينتبه إلى ما كان خافيا عنا من أوجه الشبه والعلاقات التي تربط بين الأشياء"[1].

وقد تهيئ المقابلة هذا العنصر المهم فـ"سر أسلوب المقابلة كله في تهييئ مفاجأة أو خلق غرابة أو خرق عادة بتصوير حركة معينة في الانتقال من نقطة إلى أخرى تضادها وتوضيح توتر بينهما"[2].

ولما كان التضاد سبيل معرفة ووجه علاقة فـ"إن تحريك واستدعاء وتفاعل الصور والأفكار والتجارب في لاشعور المتلقي وإثارتها من خلال عناق أو صدام الصور المبدعة فنيا يولد إحساسا خاصا بالمشاركة حتى من خلال التضاد"[3].

إن تفاعل الشاعر مع دقائق الحياة يفتح له منافذ شعرية كثيرة إذ "إن الحياة مليئة بالمفاجآت فقد يبدو حادث ما كأنه غير طبيعي وغير معقول ولكنه مع ذلك حقيقي"[4]. وبعبارة أخرى

١- وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، د.محمد النويهي:٦٤.

٢- خصائص الأسلوب في الشوقيات:١٢١.

٣- الصورة والبناء الشعري:١٢٩.

٤- نظرية الأنواع الأدبية:٣١٥.

يقول(فنسنت):"إن الحقيقة في بعض الأحيان قد تبدو غير معقولة"[1].

وتفتيش الشاعر عن مثل هذه الحوادث واستشفاف معانيها يجعل معانيه الشعرية "تنشأ من الصراع بين ما هو منطقي وما هو غير منطقي"[2]. واعتماد المنطق على الفكر، واستناد الشعر إلى الواقع والخيال، يخلقان علاقة متوترة في الشعر المرتكز على أفكار عقلية أو موروثة.

في ضوء ما تقدم نستطيع أن نقول إن المفارقة لا تخضع لمنطق خارجي إنما تخضع للمنطق الداخلي الذي يتسيد الموقف في الأثر الأدبي.

والمفارقة فن نقدي يختار اللمحات الحياتية المهمة أو يبتكر لمحات خيالية اعتمادا على معطيات حياتية وإن كانت متنافرة متباعدة، ويشكلها بطريقة تكشف أهميتها، وأداته في ذلك عين ناقدة للحياة مستبصرة.

هذا الاختيار وذلك الابتكار يشحنان تلك اللمحات- إن شكلهما تصور شعري بارع- بأمارات تسيد الوظيفة الشعرية، لكن "هيمنة

١- نظرية الأنواع الأدبية:١٧٧.

٢- فن الشعر:٢١٠.

الوظيفة الشعرية على الوظيفة المرجعية لا تطمس الإحالة، وإنما تجعلها غامضة"[1]؛ ولذا نجد القارئ "وهو يبني تصورا للنص يبنيه مستعينا بمعرفته للعالم وتجاربه السابقة ومعرفته الخلفية عموما"[2]. وهذه الاستعانة لا تعني أنها تقدم جوابا نهائيا، لكنها تقدم ومضات تساعد في التحليل لـ"أن ما هو واقعي مهم جدا باعتباره المصدر الذي يشع، لا باعتباره النهاية المقررة"[3].

لا شك في أن المتلقي "- في ضوء فهم علاقة التوصيل بينه وبين الشاعر المبدع- لا يقل إبداعا وفنا عن الشاعر. فإذا كان الشاعر خلاقا يكون المتلقي خلاقا إذا أحسن هذا الأخير اكتشاف جوانب الإبداع في القصيدة بروح تواقة إلى مثل هذا الاكتشاف وليست رافضة لكونه جديدا أو غير مألوف. فقد قيل إن كل جديد هو إضافة أو إنه يسعى- عند المبدعين بالدرجة الأولى- إلى خلق الأصالة والجدة.. هذه الإضافة الجديدة قد تكون غير مألوفة أو تبدو غريبة بالنسبة لقارئها ومتلقيها أول وهلة، ولكنها سرعان ما تصير مألوفة حين تكون تلك الإضافة قد ولدت ضربا من الإبداع الشعري

١- قضايا الشعرية:٥١.

٢- لسانيات النص- مدخل إلى انسجام الخطاب:٣٨٦.

٣- البيان الشعري(مقال)، فاضل العزاوي وآخرون:١٠٩.

الجديد المتقن"[1]. فالابتعاد عن المألوف والبحث عن الغرابة جعلا "الشاعر الحديث يخلق في فنه عالما مستقلا عن تجارب الحياة العادية"[2]. والاستقلالية- هنا- تعني الابتعاد عنها بعد الاستناد إليها أو إلى التجارب الغريبة والخيال، لا الانفصام الكلي قبل عملية التشكيل وبعدها، فـ"النص الشعري- كغيره من النصوص- تتحكم فيه المعرفة الخلفية سواء تعلق الأمر بالإنتاج أم بالتلقي"[3]. وهذه "المعرفة الخلفية تساهم بشكل فعال في تكسير العلاقة المتوترة بين القارئ وبين النص وبالتالي تجعله يشعر بإمكان الفهم والتأويل"[4].

ومن بين ركائز المعرفة الخلفية، التناص، فالتناص "وسيلة تواصل لا يمكن أن يحصل القصد من أي خطاب لغوي بدونه، إذ يكون هناك مرسل بغير متلق متقبل مستوعب مدرك لمراميه. وعلى هذا فإن وجود ميثاق، وقسطا مشتركا بينهما من التقاليد الأدبية، ومن المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية"[5].

١- الشاعر والجمهور- مشكلة التوصيل(بحث)، د. عناد غزوان:٦٧- ٦٨.

٢- الأدب في عالم متغير:٨٦.

٣- لسانيات النص- مدخل إلى انسجام الخطاب:٣٢٦.

٤- م.ن:٣٢٦.

٥- تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص:١٣٤- ١٣٥، وينظر: لسانيات النص- مدخل إلى انسجام الخطاب :٣٢٥.

وقد اقترح(الدكتور محمد مفتاح) تعريفا للتناص قال فيه:إنه "فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت بتقنيات مختلفة، ممتص لها بجعلها من عندياته وبتصييرها منسجمة مع فضاء بنائه، ومع مقاصده، محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالتها، أو بهدف تعضيدها"[1].

والمفارقة يمكن أن تدخل إلى التناص من باب أن التناص قد يقوم على التناقض[2].

مستوى المفارقة- إذا- يبرز فيه النص الغائب[3]. والنص الغائب ركن من أركان التداخلات النصية التي تستند إلى العدول، يقول(رولان بارت):"إن النص، كدليل لغوي معقد، أو كلغة معزولة، شبكة فيها عدة نصوص. فلا نص يوجد خارج النصوص الأخرى، أو يمكن أن ينفصل عن كوكبها. وهذه النصوص الأخرى اللانهائية هي ما نسميه بالنص الغائب، غير أن النصوص الأخرى

١- تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص:١٢١.

٢- ينظر فضلا عن تعريف التناص عند د. محمد مفتاح: المدخل اللغوي في نقد الشعر- قراءة بنيوية:٢٣.

٣- الصوت الآخر- الجوهر الحواري للخطاب الأدبي:٣٢٤، وتنظر:٣٢٥.

المستعادة في النص تتبع مسار التبدل والتحول، حسب درجة وعي الكاتب بعملية الكتابة، ومستوى تأمل الكتابة لذاتها"[1].

وكلمة(الغائب) تذكرنا بتعريف تودوروف للعلاقات الحضورية والعلاقات الغيابية؛ فقد قسمت "العلاقات الملحوظة في النص الأدبي إلى مجموعتين كبريين، علاقات بين عناصر مشتركة الحضور(حضورية) وعلاقات بين عناصر حاضرة وأخرى غائبة(غيابية)، وتختلف هذه العلاقات إن في طبيعتها أو في وظيفتها"[2]، ثم يكمل قائلا "ولا يمكن أن يعد هذا التقسيم مطلقا، وهو في ذلك ككل تقسيم عام جدا. فثمة عناصر غائبة من النص وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية لقراء عصر معين إلى درجة أننا نجد أنفسنا عمليا بإزاء علاقات حضورية، وعلى العكس من ذلك يمكن أن نجد في كتاب على قدر كبير من الطول أجزاء متباعدة، مما يجعل العلاقة فيما بينهما علاقة غيابية.[...] إن العلاقات الغيابية علاقات معنى وترميز، فهذا الدال (يدل) على ذلك المدلول[...] أما العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيل وبناء.[...] تتألف الكلمات في علاقة دالة بموجب سببية

١- نقلا عن: حداثة السؤال- بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، محمد بنيس:٩٩- ١٠٠.

٢- الشعرية:٣٠.

ما"[1]. وأوضح(الدكتور صلاح فضل) "أن علاقات الحضور في الأدب تقابل العلاقات السياقية في علم اللغة كما أن علاقات الغياب تقابل العلاقات الخلافية أو الاستبدالية"[2]. والحضور في رأي(كمال أبو ديب) يخص "النص في علاقاته الداخلية"[3]. أما الغياب فإنه يخص "النص في علاقاته الخارجية"[4].

استنارة بهذا الفهم للعلاقات الحضورية والعلاقات الغيابية- لا أخذا به، ومسايرة له- نقول إن العلاقات الحضورية في المفارقة تعني-عندنا- ذكر المرجعية المشتركة المعروفة سلفا في أي مكان من النص سواء أكان عنوانه أم مفتاحه أم هوامشه أم متنه، مع الرؤية الخاصة التي تذكر ضرورة، وإن العلاقات الغيابية في المفارقة تعني-عندنا- عدم ذكر المرجعية في أي مكان من النص إلا أن الرؤية الخاصة تلمع إليها أو تحيل عليها أو توحي بها. ولذا أطلقنا عليها(المرجعية الغائبة) وأطلقنا على المرجعية المذكورة (المرجعية ذات الحضور النصي). فالحضورية تكشف "عن طريق المقابلة التي يواجه فيها النقيض نقيضه على مستوى الحضور

١- الشعرية:٣٠- ٣١، وتنظر:٣١.

٢- نظرية البنائية في النقد الأدبي:٣٠٧، وتنظر:٣٠٦.

٣- في الشعرية:٢٠، وتنظر:١٩، ١٠٦.

٤- م.ن:٢٠، وتنظر:١٩، ١٠٦.

النصي"[1]. أما القسم الثالث الذي أطلقنا عليه(المرجعية ذات الوجود النصي) فنعني به أن المرجعية غير موجودة خارج النص فلا يعرفها غير الشاعر، ولكن الشاعر يثبتها ويؤكدها بطريقة ما؛ قد تكون بالتكرار، أو بإثباتها مفتاحا للقصيدة أو غير ذلك بحيث يوحي ذلك للمتلقي بأنه أصبح مشاركا بمعرفة هذه المرجعية وباطمئنانه إلى وجودها وشيوعها.

وبهذا ترتبط المرجعية الغائبة بالمرجعية ذات الحضور النصي بوساطة المعرفة الجماعية المشتركة، ويفترقان بغياب الأولى وحضور الثانية، وترتبط المرجعية ذات الحضور النصي بالمرجعية ذات الوجود النصي بوساطة حضورهما في النص، ويفترقان بوجود الأولى قبل النص وبعده، ووجود الثانية داخل النص فقط.

وعلى ذلك فإن التجربة الشعرية المرغوب فيها في المفارقة، وفي الشعر عموما، هي "تجربة جديدة متماسكة موحدة على درجة كبيرة من الجدة والمفاجأة"[2].

١- رمزية الليل(مقال):٥٤٦.

٢- الفن الأدبي، مصطفى عبد اللطيف السحرتي:١١٣.

وكلمة(موحدة) لا تعني أحادية النظرة، لـ"أن وحدة التجربة وشمولها لا تعني غياب المفارقات والشروخ، بل نجد أن هذه الوحدة أكثر مثولا في قلب هذا الكشف عن عالمين متصارعين"[١]. فالتجربة لابد أن يكون فيها أمر غير مألوف[٢]، "ومن أجل تصوير الحالات الغريبة غير المألوفة فإن الشاعر الحديث يلح كثيرا على ذخيرته من الصور[...] ويريد من الصور أن تؤدي الهزة"[٣].

ولما كانت الصور الفنية ثمرة للتصوير الفني المبتكر أو المختار، فإنه "يجب أن يتوفر فيها مصدر عاطفي أو حسي خارج الشاعر نفسه، وهذا مهما كان غامضا سيعطي القارئ مستقرا عاما كامنا"[٤].

وتنصب تطلعات النقاد المحدثين في الصورة- كما يعتقد(سي. دي. لويس)- "على جدتها وإيجازها وقوة إيحاءاتها، فإن جدة الصورة وقوتها والأسلوب المستخدم، ومادتها أو كليهما لتكشف عن شيء لم ندركه من قبل.[...] إن ما أعنيه[= لويس] بلفظة الإيجاز

١- مقالة في اللغة الشعرية:١٢٥، وتنظر: ١١٧، ١١٩.

٢- ينظر: قواعد النقد الأدبي، لاسل آبركرومبي:٤٧.

٣- فن الشعر:١١١.

٤- الصورة الشعرية، سي.دي.لويس:١٣٥.

هو تركيز ما له أهمية كبيرة في حيز صغير"[1]، ولاسيما أن اهتمام الشعراء بالخيال وأثره في إثراء الشعر يتزايد باستمرار.

والاستعمال اللغوي المعاصر لكلمة(الخيال) يشير "إلى القدرة على تكوين صور ذهنية لأشياء غابت عن متناول الحس. ولا تنحصر فاعلية هذه القدرة في مجرد الاستعادة الآلية لمدركات حسية ترتبط بزمان أو مكان بعينه، بل تمتد فاعليتها إلى ما هو أبعد وأرحب من ذلك، فتعيد تشكيل المدركات، وتبني منها عالما متميزا في جدته وتركيبه، وتجمع بين الأشياء المتنافرة والعناصر المتباعدة في علاقات فريدة تذيب التنافر والتباعد، وتخلق الانسجام والوحدة"[2].

وهذا دارس للحركة الشعرية الجديدة المتمثلة بالشعر الحر، يقول:"كانت مهمة الشعر العربي القديم أن يلاحظ العالم، فيجتره ويصفه، أما دوره في الوقت الحاضر فهو أن يعيد النظر أصلا في هذا العالم، أن يبدله، أن يخلق ويرتاد ويجدد. الشعر العربي- الآن- مغامرة في الكشف والمعرفة ووعي شامل للحضور الإنساني. ليس في اتجاه الشاعر العربي المعاصر هذا الاتجاه، ازدراء للماضي أو

١- الصورة الشعرية:٤٤.

٢- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي:١٧.

انقطاع عن التراث كما قد يخيل للبعض، وإنما هو استجابة للوضع الحضاري الراهن"[1]. ومن بين أنواع ارتباط الشعر الحر بالتراث "ارتباط التقابل والتوازي والتضاد. إن الشاعر يظل ضمن تراثه مرتبطا به، وإن كان غير منسجم مع معطياته التقليدية أو متناقضا معها. فليس التراث خيطا وحيد اللون، أو صوتا يكرر نفسه، بل هو قوى متنوعة ومتناقضة تنوع الحياة وتناقضها"[2].

ويؤكد(أدونيس) "أن الشاعر العربي الحديث، من حيث إنه تموج [في ماء التراث] هو تواصل في المد الشعري العربي، حتى حين يكون ضديا"[3]. وإذا صح أن "الأساس لكل رؤيا مغايرة هو كيف أن تكون مع التراث وضده، داخله خارجه، تعيد كتابته وتمحو إمضاءه"[4]، فإن الثورة التي يوصف بتبنيها الشعر الحديث "ليست ثورة على التراث وإنما هي ثورة على طريقة معينة في معاينته"[5].

١- بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة، محمود العبطة المحامي:٣٠.

٢- م. ن:٣١، والنص نفسه مذكور في: زمن الشعر، أدونيس: ٤٥ من دون أن يشير أحدهما إلى الآخر صاحب النص الأصلي.

٣- سياسة الشعر:١٦.

٤- حداثة السؤال- بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة:٢٤٥.

٥- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، د.كمال أبو ديب:٣٢.

ومما يعزز هذا الرأي "أن الشعر في كل حقبة زمنية هو تأكيد- في المحل الأول- للقيم الحضارية السائدة في هذه الحقبة وفي حقب النمو الحضاري- كالحقبة التي يعيشها مجتمعنا الآن- يبرز الصراع عنيفا بين الشعر واللغة بعامة- من جهة- وبينه وبين الميراث الحضاري- من جهة أخرى. أما في حقب التراجع الحضاري، حيث يقوم الواقع على استهلاك حصيلة التراث واجتراره، فإن شيئا من هذا الصراع لا يظهر"[1].

واستضاءة بهذا القول وأمثاله نقول إن قسما من أركان المفارقة يتأسس بوساطة صراع الشعر "العنيف مع الظاهرة اللغوية بعامة، ومع تلك العناصر الحضارية المتوارثة"[2]، لذا نجد "أن ما ينتشر هنا ويفشل في الاحتفاظ بتوازنه وبثوابته ليس سوى نمط التوقع في ذهن المتلقي؛ ذلك النمط الشائع في التلقينات الثقافية، أي جملة المناخ الراهن المحتفظ لكل خبرة بمواصفات قائمة في وعي الفرد منذ الولادة وحتى الموت، وما يشيع بدلا من ذلك في فضاء يشبه أن يكون فضاء أوليا هو العلاقات الجديدة بين مدارات هي في سبيلها إلى الميلاد لاستقبال كواكب من هنا وهناك ولكننا نحس أن

١- روح العصر: ٧٠.

٢- م. ن: ٧١.

هذه الكواكب كانت موجودة في مكان ما من خفايا الأعماق، وبزغت فجأة تحت فعل كتابي جديد"[1]. فالفعل الكتابي الجديد ذو الرؤيا المغايرة يستطيع تحديد هوية الأشياء المغيبة أو المتخفية وتسميتها.

بعد هذه المقدمة التي لابد منها؛ لأنها توضيح كثيرا مما يخص موضوع هذا الفصل، ننتقل- الآن- إلى الجانب التطبيقي من هذا الفصل، ونبدأ بالمرجعية الغائبة.

١- مقالة في اللغة الشعرية:١٤١.

المبحث الأول
المرجعية الغائبة

طبيعة المرجعيات التي تعامل معها الرواد متنوعة، ومن بين تلك المرجعيات:

١- المرجعية التاريخية الدينية:

حين يقرأ المتلقي في قصيدة(صلاح عبد الصبور)(سأقتلك)[١] قوله:

سأقتلك
من قبل أن تقتلني سأقتلك
من قبل أن تغوص في دمي
أغوص في دمك.

يحس أن هناك تقابلا مع مغزى الآية القرآنية التي تصور عدم إقبال(هابيل) على قتل أخيه(قابيل)، وإن أقبل(قابيل) على قتله، قال تعالى:﴿ لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَاْ بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ ﴾[٢]. ولإحساس الشاعر بذلك أيضا، قام بوضع

١- ديوان صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي:٩٢- ٩٧.

٢- المائدة/٢٨.

الأسباب الكثيرة التي تعلل له القتل. فمثلا قال مخاطبا (الجندي الغاصب):

وأنت، والإمحال والعياء والظلام في خطاك
تريد أن يصفرّ في القلوب برعم الآمال
في عالم سعيد
أقسمت بالأهرام والإسلام والسلام
سأقتلك
بكلّ ما سقيت من مرارة الأيام
أغوص في دمك.

ثم يختتم القصيدة بقوله:

وأنت، يا مدنّس الخطى
تريد، بئس ما تريد
لكنني سأقتلك
من قبل أن تقتلني أغوص في دمك.

الشاعر – إذا – أحس بعنف المفارقة المتشكلة بتجلي الانقلاب التحويري[1] الناشئ عن تغير فهم الشخصية المعتدى عليها تحت

---

١ – الانقلاب: هو أن تنقلب بؤرة المرجعية إلى ضدها، من دون اهتمام بفاعلية الزمن، والفاعلية التحويرية يحدثها المنقلب وحده.

ضغط الظروف المريرة، فجاء لإثبات وجهة نظره بأكثر من سبب يدعوه للانتقال من رفض القتل إلى الإصرار على القتل، مستعملا التكرار لا بوصفه نمطية ثابتة، بل بوصفه وسيلة مرنة يتعامل معها بحيوية تناسب التركيب، إلا أن الشاعر- على الرغم من هذه الحيوية ومن الإلماع المرجعي التأريخي الديني- لم يستطع أن يرقى بلغة القصيدة عن المستوى التقريري الخطابي إلى المستوى الإيحائي. وربما لهذا السبب ولأن الإقدام على القتل أصبح أمرا ملموسا في العصر الراهن فإن القصيدة وصلت إلى المتلقي وجمرها يخنقه الرماد.

وإذا كانت المفارقة المستندة إلى قصة(قابيل) و(هابيل) قد اتخذت سين الاستقبال منفذا لها، فإن المفارقة المستندة إلى قصة (إبراهيم)(ع) اتخذت النهي منفذا لها لتشكل تجليا انقلابيا تحويريا متأتيا من تغير الشخصية التي تشكل محور النداء. فحينما احترق والد(أدونيس) بالنار وتوفي رثاه(أدونيس)، ومما قاله فيه من قصيدة(الموت- مرثية ثانية)[1]:

يا لهب النار الذي ضمّه

لا تكُ بردا، لا ترفرف سلام.

١- ديوان قصائد أولى، أدونيس:١١٧.

فمن يقرأ هذا القول من المسلمين يتذكر قوله تعالى:﴿ قُلْنَا يَا نَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلَامًا عَلَى إِبْرَاهِيمَ﴾[1]. إن موت والد(أدونيس) بالنار وأسبابا أخرى ذكرها في قصيدته سوغت له محاكاة الآية على سبيل التقابل. وهذا الإلماع أثار الحرارة الشعرية المنبثة في سياق هذه المفارقة.

أما المفارقة المتجسدة في المقطع الثالث من قصيدة(أحمد عبد المعطي حجازي)(رقص)[2]، الذي يقول فيه:

أهزّ دفّي حولي

يساقط الإيقاع مني ثمرا

أطعمه ضيوفي.

بتشكل تجلي التبديل التحويري[3]، فتستند إلى(سورة مريم)، ولاسيما قوله تعالى:﴿وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا جَنِيًّا * فَكُلِي وَاشْرَبِي وَقَرِّي عَيْنًا فَإِمَّا تَرَيِنَّ مِنَ الْبَشَرِ أَحَدًا فَقُولِي إِنِّي نَذَرْتُ لِلرَّحْمَنِ صَوْمًا فَلَنْ

١- الأنبياء/٦٩.

٢- ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، مرثية للعمر الجميل:٥٠٠.

٣- التبديل: هو أن يترك شيء ما أو موقع ما أو حال ما وينتقل إلى مضاداتها. والفاعلية التحويرية هنا تقوم بها قوة خارجية عن المنتقل منه والمنتقل إليه.

أُكَلِّمَ الْيَوْمَ إِنسِيًّا ﴾[1]. فتبديل الشيء المهزوز والمتساقط والمتساقط منه والمتساقط عليه والمفيد من فعل الهز، يخلق مفارقة ذات بعد تأريخي ديني. وتحويل فعل الهز من الأمر إلى الحال يخلق مفارقة ذات بعد لغوي. وهذه المفارقة – بعين الناقد الفنية– صورة جميلة استندت إلى التجسيد و(اللامباشرة).

وذكر(مريم) يستدعي ذكر(المسيح)(ع)، ومطلع المقطع السادس من قصيدة (يوميات العشاق الفقراء)[2] الذي يقول فيه(عبد الوهاب البياتي):

مجوس هذا العصر في غربتهم يبكون
لم يظهر النجم ولكن ظهر السادة واللصوص
وشعراء الحلم المأجور
وأغمدوا سيوفهم في جثث الأطفال
وفقراء المدن الجياع
وحرّقوا شهادة الأموات
والكتب المقدسة.

١- مريم/٢٥- ٢٦.

٢- ديوان قصائد حب على بوابات العالم السبع، عبد الوهاب البياتي: ٥١- ٥٢.

الذي تجسد بتجلي التغييب التحويري[1] يشكل رؤية خاصة ومضادة للمرجعية التاريخية الدينية التي ترى أن مجوسا من الشرق كانوا يرصدون النجوم فوجدوا نجم(يسوع) ساطعا، وعرفوا أنه قد ولد، فذهبوا يسألون عنه[2]. وقول(عبد الوهاب البياتي)(مجوس هذا العصر) يسوغ له مضادة المرجعية وإحداث مفارقة تأريخية دينية.

واتجه(صلاح عبد الصبور) بالمفارقة المعتمدة على المرجعية التاريخية الدينية إلى هجرة(الرسول محمد)(ص). ففي قصيدته (الخروج)[3] استلهم هجرة (الرسول)(ص) وأحدث مفارقة ذات تجل تبديلي تحويري من حيث تغير الهدف من الخروج وتغير شخصية المهاجر، بقوله:

أخرج من مدينتي، من موطني القديم
مطّرحا أثقال عيشي الأليم
فيها، وتحت الثوب قد حملت سرّي
دفنته ببابها، ثم اشتملت بالسماء والنجوم

١- التغييب: هو أن يغيب الضد ضده بعد ما كان ظاهرا للعيان أو للإدراك والفاعلية التحويرية هنا يقوم بها المغيب(بكسر الياء).

٢- ظ: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، د.علي عبد المعطي البطل:١٠٧- ١٠٨.

٣- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم:٢٣٥- ٢٣٦.

أنسلّ تحت بابها بليل
لا آمن الدليل، حتى لو تشابهت علي طلعة الصحراء
وظهرها الكتوم
أخرج كاليتيم
لم أتخيّر واحدا من الصحاب
لكي يفدّيني بنفسه، فكل ما أريد قتل نفسي الثقيله
ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلّل الطلاب
فليس من يطلبني سوى(أنا)القديم.

وعلق(الدكتور رجاء عيد) على ذلك بقوله:"وواضح تحوير القصة لتصبح دلالة مستنبتة داخل السياق لمحاولة الفكاك والهروب من الذات"[1]، أي أن التبديل جعل التضاد في نقطتين داخل بؤرة واحدة بدلا من نقطتين في بؤرتين متقابلتين.

٢- المرجعية الأسطورية:

يقول(بدر شاكر السياب) في مطلع قصيدة(تموز جيكور)[2] مستوحيا أسطورة(تموز وعشتار)[3]:

١- لغة الشعر، د. رجاء عيد:٣٢٥.

٢- ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر:١/٤١٠.

٣- تنظر الأسطورة في: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب :٧٠-٧٣.

ناب الخنزير يشقّ يدي
ويغوص لظاه إلى كبدي
ودمي
يتدفق، ينساب:
لم يغدُ شقائق أو قمحا
لكن ملحا.

إن(بدر شاكر السياب) لجأ هنا "إلى تحطيم الإطار المعروف للأسطورة بما يتواءم مع محتواه الجديد، فدم تموز غدا ملحا ولم يتحول- كما تحكي الأسطورة- إلى شقائق، أما عشتار فلم تعد تلك الحبيبة القادرة على تجديد شباب الوجود وصنع الحياة، بل إنها لتقبله(وكأن على فمها ظلمة) تطبق على الشاعر فتميت بعينه ألق البعث المنشود. ولئن بدا هيكل الأسطورة بهذا الشكل منافيا من بعض الوجوه لهيكلها الحقيقي فإنه أكثر صلاحية للتعبير عن واقع الشاعر من حيث إنه ضحى كما ضحى تموز، ولكنه لم يبعث كما بعث تموز، ولم ينتصر- كما انتصر- على قوى الشر التي تستبد بوطنه"[1].

١- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د.محمد فتوح أحمد:٢٩٢-٢٩٣.

ويربط(الدكتور علي البطل) بين تموز وعشتار، سببا ونتيجة، ويقول: "عشتار هنا تفشل في بعث تموز، ليس لنقص في قدرتها الإلهية، ولكن لأن تموز كما يرسم الشاعر ملامحه في هذا الرمز تموز زائف"(١). فتضحية تموز الزائفة "لا تكون نتيجتها سوى عون زائف، مثل بمثل"(٢):

وتقتل شعري عشتار
فكأنّ على فمها مأتمه
تتثاءب عليّ وتتمطى،
فيموت بعينيّ الأرض
أنا والعالمه..

وفي مكان آخر من كتابه يقول(الدكتور علي البطل) عن هذا الاستيحاء:"الشاعر يقيم عالما كاملا يعيد فيه بعث الأسطورة القديمة في شكل جديد هو محورها، ودلالة جديدة، لعلها تتناقض مع الدلالة الأسطورية القديمة، لكن الشاعر ينجح في تبرير هذا التناقض بما يحمله السياق من تغيير في جزئيات الحدث أيضا يؤدي إلى النتيجة المطلوبة"(٣).

١- الرمز الأسطوري في شعر السياب،٢٣٥.

٢- م.ن،١٣٨.

٣- م.ن،٢٤٢.

هذا التغيير حدث بتغييب عدد من ملحقات تموز الأسطوري بوساطة إظهار مضادها، وبتشكيل تجلي الإفراز الإشعاعي[1]؛ إذ أفرزت عشتار ضد ما كان معروفا عنها أسطوريا حين كانت الخيرات والنور وكل ما هو جميل هي الإفرازات المناسبة لها.

تموز جيكور- إذا- هو الرؤية الخاصة المضادة للمرجعية المشتركة في أسطورة تموز، وعشتار جيكور هي الرؤية الخاصة المضادة للمرجعية المشتركة في أسطورة عشتار.

وإذا كان(بدر شاكر السياب) في قصيدته(تموز جيكور) تعامل- من أجل إحداث المفارقة- مع شخصيتين أسطوريتين هما تموز وعشتار، فإنه في قصيدته (رحل النهار)[2] تعامل مع شخصية أسطورية هي شخصية(عوليس)[3] ومع شخصية بارزة في الحكايات الشعبية هي شخصية(السندباد)[4]. فهو يذكر اسم(سندباد) في بداية القصيدة:

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار.

1- الإفراز: هو أن تفرز البؤرة صفات مضادة لصفاتها. والفاعلية الإشعاعية هي الصور (إكار الراء).

2- ديوان بدر شاكر السياب، منزل الأقنان: ١/٢٦٩ - ٢٧٢.

3- ينظر الأسطورة في الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب: ٧٤- ٨٥.

4- ينظر الحكاية الشعبية: ٩٤- ٩٥.

وهذا الاتكاء على الحكاية والأسطورة يعتمد على المفارقة، فإذا كانت حكاية السندباد تقول إن السندباد عاد إلى بلده بعد كل رحلة من رحلاته السبع، وإذا كانت ملحمة الأوديسة تؤكد أن عوليس عاد إلى مملكته بعد غياب طويل عنها، فإن الشاعر - ومن أجل أن يوحي بمأساته الشخصية - عمد إلى "قلب الحدث الأسطوري: فعوليس الذي ينجح في العودة إلى الوطن كما يجب، وينتصر على أعدائه، والسندباد الذي يظفر دائما بالكنوز ويحقق رغباته، لا يلائمان عودة الشاعر، لذلك فالبحر خال منهما لأنهما لن يعودا"[1]. فهذا الشاعر "الذي تمحص شخصيتي السندباد وعوليس يحس أنه يخضع لمصير مختلف عن مصير أبطاله الأسطوريين؛ لأنه فقد هويته وسيطر عليه شعور بأن حياته توشك أن تنطفئ وأنه يقترب من الموت. لذلك يبدأ في قصيدته البناء الأسطوري الذي ينتهي دائما نهاية إيجابية مشرقة تعيد للإنسان ثقته بنفسه وبالوجود وتؤكد انتصاره على القوى المناوئة له فتحقق له ارتياحا نفسانيا. فتنتهي القصيدة نهاية قاتمة سوداء تؤكد موتا لا بارقة انبعاث: إن البطل المسافر لن يعود"[2]. ولذلك نجد الشاعر يكرر كثيرا قوله: "رحل

١- الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، د. أنس الهاشمي.

٢- بدر شاكر السياب، رؤيا وعرض، ١٠.

النهار) الذي وضعه عنوانا للقصيدة وافتتحها واختتمها به، غير مـا بثه داخل النص، ويكرر كثيرا أيضا قوله(هو لن يعـود). فتجلـي التغييب التحويري هو الشكل الذي جسد المفارقة الأسطورية.

وحينما قرأت قول(بدر شاكر السياب) في قصيدته(نهايـة)[1] عن الشيخ الذي ينادي فتاة الغريق في النهر، ولاسيما قوله:

ويحنو على الصفحة القاتمه
يحدق في لهفة عارمه،
فما صادفت مقلتاه
سوى وجهه المكفهرّ الحزين
ترجرجه رعشة في المياه
تغمغم:(لا، لن تراه!).

انتابني شعور بأن(بدر شاكر السياب) هنـا اسـتوحى أسـطورة (نرسيس) ووظفها برؤية مضادة. فمن بين ما قالته الأسطورة عـن نرسيس:إن "نرسيسيوس كان شابا فاتنا[...] رأى صورته في[الماء] فذهل عن نفسه، ونسي ظمأه بتأمل هذه الصورة الفاتنة، التي ظنهـا إحدى حوريات الماء، ولم يكتشف حقيقتها، وكان كلما اقترب منهـا ليقبلها اقتربت منه حتى تلامس شفتاه المـاء، فيتكـسر وتـضيع

١- ديوان بدر شاكر السياب: أزهار وأساطير: ٩٠/١ - ٩١.

الصورة،[...] وهكذا مني بحب من لا يمكن الوصول إلى استجابته كاملة أبدا"[1].

وتزايد هذا الشعور حين وجدت المقطع ذاته موظفا في قصيدة(الأسلحة والأطفال)[2] في المقطع الذي يتحدث فيه عن جمالية الأطفال، وعن الأسى الموجع الذي يتركه موتهم في النفوس. وباستعمال تجلي التبديل التحويري بُدل الشيخ في القصيدة بالشاب في الأسطورة، وصورة الوجه المكفهر الحزين في القصيدة بالصورة الفاتنة. أما الأسس المشتركة فهي شخص يحدق في المياه بحثا عن عزيز يظن أنه هنا، ورعشة المياه تمنع من التمكن منه.

وقصيدة(إلى سيزيف)[3] يكشف عنوانها المرجعية الأسطورية الغائبة التي تعامل معها(أدونيس)، فهو يقول:

أقسمت أن أكتب فوق الماء
أقسمت أن أحمل مع سيزيف
صخرته الصمّاء.

فظاهر الكلام أن(أدونيس) يرغب في أن يكتب فوق سطح تتعفى ملامحه بسرعة كبيرة، وكأنه يريد لكتابته أن تكون من ضمن ما

١- تنظر الأسطورة في: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب:٧٨- ٧٩.

٢- ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر:١/٥٨٠- ٥٨١.

٣- ديوان أغاني مهيار الدمشقي. أدونيس:١١١.

يوصف بـ(اللاجدوى) والعبث، ولكن الحقيقة هي عكس ذلك؛ فالورق أكثر عرضة للتعفي من هذا السطح الزئبقي، فهذا السطح لا يراد به الماء بوصفه مادة طبيعية مجردة، إنما يراد به الحياة ذاتها، فالماء رمز للحياة والحيوية. (أدونيس)- إذا- يريد أن يثبت بصمته العقلية والتخيلية في الحياة ذاتها من أجل تغيير ملامحها وإدامة ظهور وسمه الخاص به.

وما يستطيع أن يؤثر في العقول الزئبقية الحيوية العميقة وكثيرة الأوجه، قادر- بلا شك- على التأثير في العقول الثابتة الورقية الوحيدة السطح. وهذا هو الهدف الأساس والمهم والخطير الذي يبتغي الشاعر تحقيقه.

هذا الإصرار على تحطيم حاجز العبث و(اللاجدوى) وتحويله إلى فعل إنساني مؤثر بوضوح، بوساطة الأصالة التي ينماز بها، هو الذي دفعه إلى الرغبة في مساندة ومؤازرة سيزيف[1] بغية تحطيم صفة العبث و(اللاجدوى) والإخفاق التي يوصف بها عمله الأسطوري، وبغية مواصلة الصراع مع المعوقات للانتصار عليها، والارتقاء بالمسؤولية ومستلزماتها إلى الهدف المنشود. فهي- إذا- دعوة للتآزر والتوحد للوصول إلى النجاح،

١- تنظر الأسطورة في: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب: ٨٠.

ونبذ التفرقة وترك الركون إلى ادعاء حلول اللعنة الإلهية بوصفه تسويغا للابتعاد عمن يقومون بأعمال عظيمة من دون أن يصلوا إلى أهدافهم منذ أمد بعيد ولحد الآن.

ويبدو أن التبديل والإلحاق فعلا فعلهما في إنجاح القصيدة، وذلك من خلال قلب القول المأثور والأسطورة من الدلالة المثبطة إلى الدلالة المرغبة في المواصلة المثمرة. هذه المفارقة- إذا- تجمع بين تجليي التبديل التحويري والإلحاق التجاذبي[1].

٣- المرجعية الأدبية:

في وسط المقطع الأول من قصيدة(الرحلة ابتدأت)[2] لـ(أحمد عبد المعطي حجازي)، يضع الشاعر نقاطا بدل سطر شعري، ثم يذكر سطرين شعريين ويعقبهما بنقاط تشغل سطرا كاملا. وهذا التشكيل يوحي بأهمية هذين السطرين وأهمية إفرادهما. وأعتقد أن هذا حق إذ إنهما اعتمدا على أبيات شعرية قيلت في حق(الرسول محمد)(ص)، وهذه الأبيات تقول:

طلع البدر علينا من ثنيّات الوداع

١- الإلحاق: هو أن تلحق صفة ما(أو صفات) مهمة إلى بؤرة ما، فيصبح مجموعهما بؤرة جديدة مضادة للأولى. والفاعلية التجاذبية تقوم بها قوة خارجية عن البؤرة الأولى وعن الصفة الملحقة.

٢- ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، مرثية للعمر الجميل:٤٨٧.

وجب الشكر علينا ما دعـا لله داع

أما السطران الشعريان لحجازي فهما:

لكنّ بدر الليل لم يشرق علينا من ثنيّات الوداع

ونعاه ناع!

فهذا التجلي الاقتطاعي الإشعاعي[1] أحدث مفارقة تؤول بـاختلاف الشخص المقصود إذ إن الشاعر يقصد ببدر الليل(الرئيس جمال عبد الناصر). فالمفارقة- إذا- بين استمرار أسباب الحياة، وبين ظهـور أسباب الموت.

وفي المقطع السابع لمعنون(في عتمة الـرحم) مـن قـصيدة (وجوه السندباد)[2] يستثمر(خليل حاوي) بيت(أبي العلاء المعـري) المشهور[3]:

خفّف الوطء ما أظنّ أديم الـ أرض إلا من هذه الأجساد

استثمارا يدل على تبدل القيم وانقلاب الأوضـاع؛ فبعـد أن كـان الأحياء يهتمون بالأموات وينصح بعضهم بعضا في أن مآل الجميع

١- الاقتطاع: هو اقتطاع صفة(أو صفات) مهمة من بؤرة ما أو من ملحقاتها اقتطاعـا تتحول به تلك البؤرة إلى بؤرة مضادة. والفاعلية الإشعاعية يقوم بها الفـضاء المحـيط بالبؤرة قبل اقتطاع الجزء المهم منها.

٢- ديوان خليل حاوي، الناي والريح:٢١٨- ٢٢٠.

٣- ديوان سقط الزند، أبو العلاء المعري:١١١.

هو الموت والاختلاط بتراب الأرض، أصبح الأحياء لا يهتمون بمن مات ولا بمن لم يمت بعد، وغاب النصح، وبدلا من أن يوجه الخطاب ممن هو فوق سطح الأرض إلى شخص مفرد، صار الخطاب يوجه ممن هو تحت الأرض إلى أشخاص كثيرين فوق سطحها، يقول خليل:

خفّفوا الوطء
على أعصابنا يا عابرين
نحن ما متنا، تعبنا
من ضباب وسخ،
متهرئ الوجه، مداجي
يتمطّى أفعوانا،
وأحاجي.
رحم الأرض ولا الجو اللعين
خفّفوا الوطء
على أعصابنا يا عابرين
نحن في عتمة قبو مطمئنّ
نمسح الحمّى، ونصحو، ونغنّي
نتخفّى،
ونخفّي العمر من درب السنين

خفّفوا الوطء

على أعصابنا يا عابرين.

المفارقة – هنا، كما هو واضح- تشكلت بتجلي التبديل التحويري لكشف الاختلاف بين الماضي والحاضر.

وقول(بدر شاكر السياب) في قصيدته(مدينة بلا مطر)[1]:

سحائب مرعدات مبرقات دون أمطار

قضينا العام، بعد العام، بعد العام، نرعاها.

إنما هو مستوحى- على سبيل المفارقة- من قول(أبي العلاء المعري) في لزومياته[2]:

سحائب مبرقات مرعدات لمهجة كل حيّ موعدات

فـ(بدر شاكر السياب) بعد أن قدم الصفة(مرعدات) على الصفة (مبرقات) نفى وجود أمطار لهذه السحائب، وبدلا من أن ترعى الأمطار الأحياء وتعدهم بالخيرات، أصبح الأحياء هم الذين يرعونها. والتحول من الحالة الجغرافية إلى الحالة الاجتماعية والسياسية يسوغ تضاد القولين الشعريين. وقد جمع(بدر شاكر السياب) هنا بين تجلي الاقتطاع الإشعاعي وتجلي التبادل

١- ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر:١/٤٨٧.

٢- لزوم ما لا يلزم(١) اللزوميات، أبو العلاء المعري:١/٢٠٠.

التحويري[1]. وتقديم فعل الرعد على البرق المخالف للمنطق العلمي يشي بالقعقعة الإعلامية حول حركة ما، التي تتلوها بعض الأفعال الاستعراضية لكي يتأكد الناس أن تلك الحركة موجودة فعلا، لكنها في الحقيقة ليست مثمرة بل عقيمة.

وانطلق(بلند الحيدري) من السؤال الذي وجه إلى(أبي تمام)(لم تقول مالا يفهم؟) ومن جوابه(لم لا تفهمان ما يقال؟)[2] ساخرا في قصيدته (ضحكة قصيرة)[3]، من خلال قلب التساؤل والنفي إلى شرط وإثبات قال:

لو قلنا ما لم نفهم
لفهمنا ممن لم يفهم
ما قلنا.

فتحول المسؤول إلى مشترط، وأصبح السائل مصدر إفهام للمسؤول، وتحول السرد الحواري إلى سرد وصفي من خلال تجلي

١- التبادل: هو أن يتبادل المتضادان مواقعهما أو هيأتهما أو أفعالهما. والفاعلية التحويرية لهما معا.

٢- الموازنة بين أبي تمام والبحتري:٢٣.

٣- ديوان بلند الحيدري، رحلة الحروف الصفر:٥٠.

التقرين التجاذبي[1] إذ أدمج المتضادان بوساطة قوة خارجية عنهما؛ ففاعليتهما التجاذبية ليست نابعة من طبيعتهما.

وفي قصيدة(الذي يأتي ولا يأتي)[2] التي يقول فيها(عبد الوهاب البياتي):

فلتمطري أيّتها السحابة
أيّان شئت، فغدا تخضرّ نيسابور
تعود لي من قبرها المهجور
تمسح خدّي وتروّي الصخر والعظام.

يظهر عدم الاكتراث بمحل سقوط المطر؛ لأن الشاعر يشدد على مكان واحد هو نيسابور التي ستخضر غدا اخضرارا حقيقيا نابعا من داخلها من أجل أن يعم خيرها الكثيرين. ومرجعية هذا القول هي القول المأثور لـ(هارون الرشيد) الذي خاطب السحابة قائلا:(أمطري حيث شئت، يأتيني خراجك)على رواية(القلقشندي) في(صبح الأعشى)[3]. وديمومة الاخضرار – هنا– معتمدة على

١– التقرين: هو أن يدمج المتضادان المتقاربان مرجعيا، الواحد في الآخر، بوساطة قوة خارجية، أي أن الفاعلية التجاذبية تجبرهما عليها قوة خارجية عنهما.

٢– ديوان الذي يأتي ولا يأتي، عبد الوهاب البياتي:٤١.

٣– نقلا عن: هارون الرشيد– دراسة تأريخية اجتماعية سياسية، د.عبد الجبار الجومرد ٢/٣٥٨- ٣٥٩.

المطر، وسعة الأرض التي يسيطر عليها مخاطب السحابة تبيح لـــه صيغة عدم الاكتراث بوجهة السحابة وبمحل سقوط مطرهـــا إذ إن الخيرات التي تنتج عن سقوط المطر في أي مكان ســـتجمع إليـــه. وباستعمال تجلي التبديل التحويري أصبح قطف الخضرة وجمعهـــا في القول المأثور يقابل بمضاده؛ وهو بعث الخضرة ونشرها فـــي القصيدة.

وحينما قال(عبد الوهاب البياتي)[1]:

تأكل الحرة ثدييها إذا جاعت[...]

فإنه يستند إلى مرجعية مشتركة هي المثل الذي يقول:(تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها)[2]، أي أنها "لا تبيع لبنها، والشاعر هنا جعلها من شدة الجوع، ومن شدة الفقر وشيوعه تأكل ثديها نفسه، لا تبيع لبنها فحسب. وبهذا المثل استطاع الشاعر أن يعطي صورة فـــي غايـــة الإيحاء وقمته فماذا بعد أكل الحرة لثديها، منتهى البؤس أو منتهـــى الفاقة، وتعبير عن انقلاب المثل حتى صار المألوف غريبا والغريب مألوفا"[3]. والمجسد لهذه المفارقة هو تجلي الانقلاب التحويري.

١- ديوان الكتابة على الطين، عبد الوهاب البياتي: .

٢- مجمع الأمثال، الميداني: ١/١٢٢- ١٢٣.

٣- لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران الكبيسي: ٩٨.

وواضح- هنا- انبناء مفارقة على مفارقة أخرى متخفية؛ فمفارقة المثل تكون بـ(تأكل الحرة بثدييها إذا جاعت) وهذه المفارقة تصير مرجعية مشتركة لقول(عبد الوهاب البياتي) المذكور قبل قليل.

ومثل هذا الانبناء نجده في قصيدة(تروبادور)[1] لـ(أحمد عبد المعطي حجازي). فمن الحكم الشائعة الحكمة التي تقول:(الرفيق قبل الطريق)[2]. وقد استثمر(أحمد عبد المعطي حجازي) هذه الحكمة في المقطع الثاني من قصيدته هذه، ولكن الاستثمار انبنى على التبديل والقلب، أي على تجلي التبديل التحويري في الأشياء والمواقع، فحور الحكمة في ذهنه أولا إلى(أبحث عن الرفيق قبل القاتل) وبهذا نقل الجملة من السلم- السلم، إلى السلم- الحرب محدثا بذلك مفارقة. ولكنه لم يكتف بهذه المفارقة بل أحدث مفارقة أخرى من خلال القلب، فقدم البحث عن القاتل وآخر البحث عن الرفيق، فقال:

أبحث في طوالع السماء

عن قاتلي

١- ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، مرثية للعمر الجميل:٥٩٤-٥٩٥.

٢- مجمع الأمثال: ١/ ٣٠٣.

قبل رفيقي في السفر.

وثمة مفارقة ثالثة؛ وهي أنه نقل البحث من الأرض وتشعباتها وسكانها، إلى السماء وطوالعها.

ولم تقتصر المفارقة ذات المرجعية الأدبية على الأشعار والحكم والأمثال والأقوال المأثورة فقد استوحى(عبد الوهاب البياتي) في قصيدته(طردية)[1] خطبة (طارق بن زياد) التي ألقاها بعد أن أحرق السفن وقال فيها:"أيها الناس أين المفر؟ البحر من ورائكم والعدو أمامكم"[2]. فقلب(عبد الوهاب البياتي)، مستعملا تجلي التبادل التحويري، موضع البحر والعدو فيما يخص المخاطب فقال:

مولاي، قال النجم لي، وقال لي الرماد

إيّاك والفرار

أمامك البحر ومن ورائك العدو بالمرصاد.

ومما يسوغ هذا القلب هو انقلاب الأوضاع؛ فالمخاطَب في الخطبة مهاجِم، والمخاطَب في القصيدة مطارَد، والمخاطِب في الخطبة قائد شجاع ملازم للمخاطَب المتأهب للقتال، ويستطيع أن يساعده في

١- ديوان الذي يأتي ولا يأتي:٣٠.

٢- طارق بن زياد فاتح الأندلس:٩٨.

الانتصار على العدو، أما المخاطِب في القصيدة فإما أن يكون بعيدا جدا، وإما أن يكون محترقا مسحوقا لا يستطيعان أن يمدا المخاطب بالقوة اللازمة في الوقت المناسب. ولا شك في أن قوله(إياك والفرار) يحمل سخرية مريرة؛ فمن أين الفرار ولا طريق للفرار؟

٤- المرجعية المنطقية:

في نهاية المقطع السابع من قصيدة(يوميات العشاق الفقراء)[1]. يقول(عبد الوهاب البياتي):

نستأنف المسيرة الكبرى من الموت إلى الميلاد

[...]

منتظرين النار والطوفان.

فهل هناك حركة عكسية في الحياة الدنيا من الموت إلى الميلاد؟ وهل هناك من ينتظر النار والطوفان؟ إن إطلاق لفظ الموتى على الأحياء المقهورين هو رمز لحركتهم المستلبة التي حلت السكونية محلها. وتبعا لذلك فإن استئناف المسيرة من الموت إلى الميلاد هو بث الحركة في السكون المطلق الذي يشمل في طويته كل حركة مجترة لا تشكل فعلا إنمائيا. وواضح هنا استثمار تجلي التبادل التحويري.

١- ديوان قصائد حب على بوابات العالم السبع:٥٥.

وانتظار النار فيه لمحة أسطورية فليست كل نار هي المنتظرة، إنما هي النار التي جاء بها(بروميثيوس) بتضحية اختيارية إلى البشرية لتفيد منها. وانتظار الطوفان فيه لفتة دينية فليس كل طوفان بمنتظر، إنما هو الطوفان الذي اجتاح الأرض في عهد نوح ليغسل الأرض من الباطل باجتثاثه له، وليخلص البشرية من الكافرين والأشرار والمفسدين، أي أن تجلي التغلب التحويري[1] هو المجسد لهذه المفارقة من حيث سيطرة النار والطوفان المثمرين على النار والطوفان المهلكين. ثم إن هذه الحركة العكسية من الموت إلى الميلاد تبيح لنا انتظار النار والطوفان اللذين حدثا منذ زمن بعيد ولا يمكن أن يحدثا مرة أخرى.

الطوفان يذكر بالغرق. و(عبد الوهاب البياتي) يوظف الغرق في إحداث مفارقة، فهو يقول في مطلع قصيدته(الغراب)[2]:

مالي أراك تقلّب الصفحات
ملتهب الجبين
عيناك غارقتان في صحراء آبار الحروف،
وفي عيون الميّتين.

١- التغلب: هو سيطرة أحد الضدين على الآخر قهرا. والفاعلية التحويرية يقوم بها المتغلب.

٢- ديوان عبد الوهاب البياتي، النار والكلمات: ١/٦١٠.

ولو أردنا أن نكشف عن مرجعيتها الغائبة لقلنا(ما لـــي أراك تقلـــب الصفحات ملتهب الجبين عيناك غارقتان في[دمع ســـخين]) وبهـــذا يكون قولنا قد وافق إيقاعيا نص الشاعر بتفعيلة مذيلة من تفعـــيلات بحر الكامل، ووافق منطقيا ما هو مألوف من غرق العيـــون فـــي الدموع، ومن فعل الغرق ذاته إذ إن الدمع من جنس المـــاء. لكـــن الشاعر فاجأنا بقوله إن الغرق حدث في(صحراء) وهـــذه مفارقـــة تحمل في طياتها فعل التخبط والتيه لانتفاء العلامات الدالة وافتقـــاد الحيوية الإنسانية. ولكن أين تقع هذه الصحراء؟ أو ما اسمها؟ إنهـــا ليست ظاهرة اليبوسة والمكان، إنها متضمنة في مضادها. فالشاعر قد تخيل أن للآبار صحراء إشارة إلى انقـــلاب الأوضـــاع، وعـــدم وجود المادة الأساس المبتغاة في الآبار الرامزة إلى مصدر الحيـــاة. فهذه- إذا- مفارقة أخرى مبنية على المفارقة.

ونسأل من جديد: أين تقع هذه الآبار، أو مـــا اســـمها؟ إنهـــا ليست آبار الماء ولا آبار النفط ولا غيرهما. إنها آبـــار الحـــروف، فكأن الحروف والكلمات أفرغت من محتواها الحيـــوي فلـــم يعـــد الشاعر يجد فيها ما يبتغيه وينير له معـــالم الطريـــق، كأنـــه فـــي صحراء مظلمة.

المفارقة الأولى ذات تجل تغييبي تحويري إذ غيبت الصحراء الماء(أو الدموع)، والمفارقة الثانية المبنية عليها مفارقة ذات تجل تضمني تجاذبي[1].

أما عن قوله:(وفي عيون الميتين) فالمتعارف عليه أن عيون الميتين تطبق أجفانها، لكن الشاعر يريد بهم هنا الأحياء الميتين مجازا، الذين تكشف عيونهم عن تجمد مشاعرهم وأحاسيسهم وتعطل تفكيرهم، فالاستغراق التأملي في عيونهم لا يقبض على لمحة تشي بحيوية حقة.

وتواجهنا(القفار) في قصيدة(في المنفى)[2] لـ(عبد الوهاب البياتي)، بقوله:

هذي القفار

بلا قرار

الليل في أودائها الجرداء، يفترش النهار.

فنعيش-عند قراءة هذه الصورة الخصبة- في جو من التوتر الصادم، إذ إن الواقع يثبت أن للقفار قرارا، بل هو أبرز ما فيها،

١- التضمن: هو أن يتضمن أحد المتضادين الآخر تضمن الوعاء للماء. والفاعلية التجاذبية يقوم بها المتضمن(بكسر الميم) إلا أن الغلبة قد تكون له وقد تكون للمتضمن(بفتح الميم).

٢- ديوان عبد الوهاب البياتي، أباريق مهشمة: ١/ ٢٦١.

وأن المنطق يفترض توالي الليل والنهار، لكن هذه الصورة تنفي وجود قرار لهذه القفار.

وحمل(القفار) على الرمز الكنائي(أي كناية عن القفر الفكري) وعلى المجاز(ذكر المكان وإرادة من يقيم فيه) معا يحول الصدم إلى دهشة واستغراب، ويفتح مغلاق التورية في كلمة(قرار) التي تحمل معنى قريبا؛ وهو الأرضية والمستقر، ومعنى بعيدا؛ وهو القدرة على إصدار قرار حاسم ضد من حولهم إلى موتى، ويفتح كذلك مغلاق التورية في الجزء الآخر من الصورة؛ فظلامية الخوف من(الوحش العنيد) والخشية من سطوته، شلت قدرة الفكر على الإنارة بأفكاره الباحثة عن حلول، وقرارات تنفذ هذه الحلول، ولاسيما في الأماكن التي اشتهرت بأنها منبع للمفكرين والقادة العظام، فكأن هذه الظلامية ليل، وهذه الأماكن أودية جرداء(لاحظ أن الأودية- في الواقع- تغلب عليها الخضرة)، والسيطرة افتراش، والفكر النير نهار. وبعد تركيب هذه العناصر في صورة سنرى أن(الليل في أودائها الجرداء، يفترش النهار، ويتغلب عليه بقوة وسطوة وقهر).

فوجود قفار بلا قرار، وأودية جرداء، يصنع مفارقتين متجسدتين بتجلي الاقتطاع الإشعاعي، وافتراش الليل للنهار يصنع مفارقة متجسدة بتجلي التغلب التحويري.

ومثلما نقلت كلمة(القفار) من البعد الجغرافي إلى البعد الإنساني الفكري، فكذلك نقلت كلمة(الأمطار) من البعد الجغرافي إلى البعد الإنساني الفكري. ولذلك شكل قول(شاذل طاقة) في قصيدته(قابيل في الدملماجة)[1] قبل نهاية المقطع الأول:

وتولّى آذار

لم تسق ترابي إمطار.

رؤية خاصة للمفارقة، إذ إنها في تضاد مع المرجعية المشتركة المعروفة عن كمية الأمطار الكثيرة التي تهطل في شهر آذار، ولاسيما في العراق. وما دامت القصيدة تتحدث عن حدث سياسي فلا شك في أن للأمطار هنا دلالة فكرية واجتماعية لا دلالة جغرافية، ومما يؤكد هذا التسويغ أن(شاذل طاقة) ذاته يقول في قصيدته الأخرى(ضائعون وغرباء)[2]:

سطيح.. يا سطيح

نحن هنا.. ضيوفك الأغراب

يكذب في سمائنا السحاب

والبرق والضباب

١- المجموعة الشعرية الكاملة، شاذل طاقة، ثم مات الليل:٢١١.

٢- م.ن، الأعور الدجال والغرباء:٣٤٤.

على المرابع التي ما بلّها مطر
يوما.. ولا أظلّها قمر.

فهل يصح هذا الكلام من الناحية الجغرافية في العراق من حيث إن هناك مرابع لم يبلها مطر ولم يظلها قمر في يوم ما؟ فاقتطاع المطر بوساطة تجلي الاقتطاع الإشعاعي اقتطاع للوسيلة الرامزة إلى البعث والنماء، واقتطاع القمر اقتطاع لرمز الأمل ولرمز القائد الذي يحقق هذا الأمل.

والناحية الجغرافية تواجهنا أيضا بوصفها مرجعية مشتركة في هذه القصيدة(ضائعون وغرباء) إذ لولا أن الشاعر وصف الواحة بالعمياء، لما أمكن أن يصفها بأنها لا ماء فيها ولا شجر في قوله:

فيرسم القدر
أفجع لوحتين للقربان والذبيح
في واحة عمياء.. لا ماء ولا شجر.

فكيف تكون هناك واحة إن لم يكن هناك ماء وشجر؟ العمى الفكري ناشئ عن غياب الماء مفتاح الحياة، وغياب ما وجوده مترتب على وجود الماء- الرمز.

وتجلي الاقتطاع الإشعاعي- كما هو واضح- هو المجسد لهذه المفارقة.

والانتقال من الوصف الجغرافي الخارجي إلى الوصف النفسي الداخلي، الذي هيئ له الجو، بوساطة كلمة(الرحيم) وصيغة النهي الالتماسي، هو الذي أنقذ الشاعر(أحمد عبد المعطي حجازي) من الوقوع في مغالطة المرجعية المنطقية الجغرافية التي تقرر أن أي عام هو أربعة فصول وليس فصلا واحدا مستمرا، وذلك في قوله في المقطع الثاني من قصيدته(أناشيد)[1]:

يا أيّها المعلّم الرحيم لا تسألهما
أن يصفا فصل الربيع
فالعام لا يعطيهما
إلا شتاء دائما، وثوب طفل يعرفان أنه.. ليس يجوع.

فالتغير الخارجي إن لم يصحبه تغير داخلي مناسب له، يفقد أهميته. وما دامت القسوة والتجمد الداخلي وفقدان الحيوية وعدم الإحساس بحرارة الحياة الإنسانية الحقة(لا حرارة الطبيعة)، وعدم التمتع بالمباهج البريئة ماديا ومعنويا، هي التي تسود نفسيتي هذين الطفلين فلا شك في استمرار أمارات الشتاء الداخلي طوال العام، بل حتى أن تغير مظاهر الطبيعة لا يصاحبه تغير مظهريهما، إذ إن ثوبيهما

١- ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، لم يبق إلا الاعتراف:٣٥٤.

يلازمانهما طوال العام لعدم وجود البديل، فكأنهما هما الغذاء الدائم الذي يغذي هذين الثوبين فلا يجوعان، أعني الثوبين، أبدا.

فهذه الاستعارة التشخيصية التي تثبت عدم جوع الثوب، توحي بل تحيل على استمرارية جوع هذين الطفلين وفقرهما، وعلى سيطرة الشتاء الداخلي- إذا- بوساطة تجلي التغييب التحويري، على بقية فصول العام.

هذه هي الحال التي تجعل من عام الطفل شتاء دائما، أما الحال التي تجعل من عام الرجل الراشد شتاء دائما فيمكن أن تنظر في قصيدة حجازي(إلى اللقاء)[1] ولاسيما أنه يختتمها بقوله:

يا ويله من لم يحب

كلّ الزمان حول قلبه شتاء!

والبحث عن تسويغات مثل هذه، تجعل من قول(نزار قباني) في المقطع الثاني عشر من قصيدته(هوامش على دفتر النكسة)[2]:

ما دخل اليهود من حدودنا

وإنّما..

تسرّبوا كالنمل من عيوبنا..

١- ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، مدينة بلا قلب:١٢٩.

٢- الأعمال السياسية الكاملة، نزار قباني:٣/٨٢.

قولا شعريا مقبولا، على الرغم من أن النظـرة الجغرافيـة تؤكـد دخول اليهود من الحدود؛ ولذلك وجدنا الشاعر يضع أداة الاستبدال والإضراب على سطر شعري معقبة بنقطتين، كي يفـسح المجـال للمتلقي بالتفكر في البديل عما هو متعارف عليه، ويضع البديل في السطر الثالث وفيه يعرض بضعف العرب على الرغم من ضـعف اليهود الواضح وصغر حجم إمكانياتهم. فلولا العيوب لما اسـتطاع اليهود التسرب إلى داخل فلسطين، فالنمـل لا يـستطيع اختـراق الحواجز المحكمة لكنه يستطيع أن يستغل العيوب والثغرات للتسرب إلى ما يريد. وهذه المفارقة – كما نرى– متجسدة في تجلي التبديل التحويري.

ويتداخل المنطق الجغرافي بالمنطق العلمي ليشكلا مرجعيـة للمفارقة المنطقية التي صنعها تجلي التبادل التحويري في قول(بلند الحيدري) في مطلع المقطع الثاني من قصيدته(ضحكة قصيرة)[1]:

يا أرض الزيف

يا عصر الزيف

سنصلّي للبحر الغارق في الأصداف.

١– ديوان بلند الحيدري، رحلة الحروف الصفر:٥٢.

كيف يغرق البحر في الأصداف؟ أليست الأصداف هي الغارقة في البحر؟ سيادة الزيف مكانا وزمانا تجعلنا نضلي بحثا عن المكان الذي تتولد فيه الأشياء الحقيقية والثمينة والنقية والصافية التي لا يتسرب إليها الزيف.

ولنتصور أن(بلند الحيدري) قال في قصيدته(إلى مدينتي)[1]:

يقال:

إنّ الناس في مدينتي

قد جفّ في أعينها[الدمع].

ولو قال ذلك فعلا في نهاية المقطع الأول، لكانت هذه النهاية، على الرغم من مطابقتها للمرجعية من حيث إمكانية جفاف الدمع في العيون، باردة شعريا ليس فيها لهيب يمنحها حرارة تعبر عن البرودة التي بدأت تتسلل إلى قلوب الناس وعيونهم؛ ولهذا فإن(بلند الحيدري)- وبوساطة تجلي التبديل التحويري- لم يقل ذلك، وإنما قال:

يقال:

إنّ الناس في مدينتي

قد جفّ في أعينها اللهيب.

١- ديوان بلند الحيدري، خطوات في الغربة: ٧٩.

وإذا كان(بلند الحيدري) قد وضع اللهيب محل الدمع فنجح فنيا فإن(نزار قباني) في المقطع الرابع من قصيدته(الاستجواب)[1] لم يضع شيئا محل آخر، إنما نفى وجود ذلك الشيء ونجح فنيا أيضا، أي أنه لم يستعمل تجلي التبديل التحويري، وإنما استعمل تجلي الاقتطاع الإشعاعي، حين قال:

لا عقل لي

لا رأس

لا أقدام..

والإنسان بدون هذه الأشياء ميت لا محالة. وهذا ما يريده نزار لا حقيقة، إنما مجازا؛ فمن لا يستعمل عقله بالتفكير في أمور الحياة والتخلص من الظلم، فلا عقل له، ومن لا يستعمل رأسه لتحسس ما يدور حوله وللتمييز بين المفيد والمضر، فلا رأس له، ومن يبقى جامدا لا يتحرك ولا يستكشف المحيط الذي هو فيه، فلا أقدام له، وإن كان له عقل ورأس وأقدام مظهرا وتشريحا.

١- الأعمال السياسية الكاملة:٣/١٣١.

المبحث الثاني
المرجعية ذات الحضور النصي

من بين المرجعيات ذوات الحضور النصي:

١- المرجعية التاريخية الدينية:

في بداية المقطع السابع من قصيدة(العودة لجيكور)[١] يقول (بدر شاكر السياب):

هذا حرائي حاكت العنكبوت
خيطا إلى بابه
يهدي إليّ الناس إنّي أموت.

إن انتباه الشاعر إلى حدوث ما يبدو أنه غلط جغرافي جعله يضع هامشا يقول فيه: (حراء الغار الذي هبط فيه الوحي على النبي محمد. حين هاجر النبي إلى المدينة اختبأ- والمشركون جادون في أثره- في غار حاكت العنكبوت بيتها على بابه فبدا مهجورا ولم يهتد المشركون إلى مخبأ محمد). وهذا الهامش يبرئ(بدر شاكر السياب) من تهمة(الدكتور إحسان عباس) له في إحداث غلط تأريخي حين قال: "جاء رمز(حراء) الذي حاكت العنكبوت خيطا

١- ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر:١/٤٢٥.

على بابه، رمزا باهتا بين مجموعة تلك الرموز، هذا إلى أنه خطأ من الناحية التأريخية لأن العنكبوت نسجت خيوطها على غار ثور لا على حراء"[1]. ألم يلاحظ(الدكتور إحسان عباس) أن(بدر شاكر السياب) قال(إلى بابه) وليس(على بابه) ؟ فالفرق الدلالي بينهما كبير جدا.

وقارب(الدكتور علي البطل) ما أراده الشاعر مقاربة بسيطة بقوله:"غار حراء لا يخفي من بداخله عن العيون، بل إن العنكبوت هي التي تهدي الأعداء إلى الغار بدل أن تضللهم عنه"[2]. وفي الهامش قال(الدكتور علي البطل):"التجأ الرسول في هجرته إلى غار(ثور) ولكن الشاعر يجمع بين غار الوحي وغار الهجرة هنا، فلقد كانت صورة حراء هي الغالبة في ذهنه دائما"[3].

فإدراك الشاعر لمثل اعتراض(الدكتور إحسان عباس) جعله يضع ذلك الهامش، يوضح فيه ما يعرفه، ويتعمد الجمع بين الغارين للدلالة على أن الهجوم عليه بدأ وهو ما يزال في بداية أداء رسالته وقبل أن يهاجر، أي أن رسالة الشاعر قد قمعت في مهدها الأول، فكل الأشياء أصبحت ضدها، وما كان وسيلة لحماية الآخرين أصبح

١- بدر شاكر السياب- حياته وشعره:٣٢٣.

٢- الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب:١٨٤.

٣- م.ن:١٨٤.

وسيلة فاعلة للقضاء عليه. فالشاعر استند هنا إلى تجلي التبديل التحويري.

٢- المرجعية الأسطورية:

حين قال(بدر شاكر السياب) في قصيدته(مرحى غيلان)[١]:

والموت يركض في شوارعها ويهتف: يا نيام
هبّوا، فقد ولد الظلام
وأنا المسيح، أنا السلام.

لم يرغب في ترك المرجعية بعيدة عن عين المتلقي ومخيلته، فاصطنع هامشا فيه إشارة إلى أسطورة(أوزيريس) قال فيه:(كان كهنة إيزيس ينطلقون، في منتصف ليلة ١٢/٢٥ من كل عام، هاتفين في شوارع الإسكندرية: وضعت العذراء حملها وقد ولدت الشمس).

فـ"بديل أن تعلن الحياة مولد الشمس والنور والدفء يركض الموت في الشوارع معلنا ولادة الظلام، رمز الموت والبرودة والشقاء، وينتظر الشر، فيدعي الموت أنه هو الذي يعطي الحياة"[٢].

١- ديوان بدر شاكر السياب السياب، منزل الأقنان:١/٣٢٧.

٢- بدر شاكر السياب، ريتا عوض:٥٥.

بعبارة أخرى: "بدلا من أن تكون الولادة حياة فإنها تنفتح على الموت وتنتهي لتزرع الموت"[1].

وهناك مفارقة أخرى مبنية على هذه المفارقة المستندة إلى تجلي التبديل وتجلي التغلب التحويريين، ومستكنة فيها؛ وذلك أن المسيح الذي بشر الكهنة بولادته في الأسطورة، أصبح هو المبشر على سبيل السخرية، فالمسيح هو الموت الهاتف بولادة الظلام. وهذا التبديل بالموقع مستند إلى تجلي التبديل التحويري.

وإذا كان(بدر شاكر السياب) قد استعمل الهامش لإثبات المرجعية المشتركة أمام عين المتلقي فإن(خليل حاوي) استعمل المفتاح النثري. فمن بين المفاتيح النثرية لقصيدة(خليل حاوي) (دعوى قديمة)[2] مفتاح مستل من أساطير الجاهلية-كما ينص على ذلك الشاعر ذاته- هو:((الصدى طائر يستصرخ ويطلب الثأر) أساطير الجاهلية)). هذا المفتاح يشكل مرجعية للمفارقة المشكلة في قول الشاعر:

حلوة الحيّ

ترى من مطّ ثدييها إلى البطن

١- الموضوعية البنيوية- دراسة في شعر السياب، د. عبد الكريم حسن:٢١٤، وظ:١٠٨.

٢- ديوان خليل حاوي، نهر الرماد:٣٤.

وألوى أنفها منقار بومه؟
كيف لا يدوي ويحتجّ الصدى
يدوي جريمه؟؟
إنها دعوى قديمه
عفّنت في سلّة للمهملات.

فالاستفهام الإنكاري من عدم احتجاج الصدى، يشكل مع المفتاح النثري مفارقة ذات تجل انقلابي تحويري. ولقساوة الرد على هذا التساؤل، ولأنه أصبح أمرا ملموسا، جعله الشاعر عنوان قصيدته من أجل أن يكون علامة تكثف البنية الدلالية للقصيدة.

٣- المرجعية الأدبية:

(تجوع الحرة ولا تأكل بثدييها) مفتاح نثري من مفاتيح قصيدة(الناي والريح في صومعة كيمبردرج)[1] لـ(خليل حاوي)، اعتمد الشاعر هذا المثل بوصفه مرجعية لإحداث مفارقة مع قوله:

وأرى، أرى الطاووس يبحر
في مراوح ريشه،
نشوان يبحر وهو في ظلّ السياج
ويظنّ أنّ الورد والشعر المنمّق

١- ديوان خليل حاوي، الناي والريح:١٨٣، وظ: مجمع الأمثال:١/١٢٢- ١٢٣.

يستران العار في تكوينه والمهزله
في صدره ثديان
ما نبتا لمرضعة
ولا للعانس المسترجله
ثديان يأكل منهما عسلا
ويحصد منهما ذهبا وعاج.

فالشاعر هنا يسخر من الذين لا يتجرأون على تجاوز العقبات، وعلى كسر القيود من أجل الوصول إلى أهدافهم الحقيقية في تنمية شخصياتهم من الداخل، ويرضون في وضع برقع جميل على أجسادهم الخاوية، مذلين بذلك أنفسهم، فهم لا يترفعون عن بيع أنفسهم وإذلالها من أجل مأكل وملبس ثمينين.

هم- إذا- عبيد، وليسوا أحرارا، فالحرة تجوع(ولا تأكل بثديها)، فما بالك بالحر؟ وليس مستبعدا أن يكون الشاعر قد اتجه هنا إلى رفض القصيدة العمودية والدعوة إلى الشعر الحر، إذ أوجد لمثل هذا التصور أمارات كثيرة، منها وجود ثديين متدليين، وتصور شكل الصليب، وتساؤله، قبل هذه المفارقة ذات التجلي التبديلي التحويري، الذي قال فيه:

أيصح عبر البحر تفسيخ المياه؟

قاصدا بذلك شطري البيت الشعري ووجود فاصل بينهما.

وفي قصيدة(من رؤيا فوكاي)[1] نجد(بدر شاكر السياب) يقول:

أبوك رائد المحيط، نام في القرار:
من مقلتيه لؤلؤ يبيعه التجّار...

ثم يضع هامشا في القصيدة يبين فيه مرجعية هذا القول ومكمن المفارقة في هذا المقطع، يقول فيه:((شكسبير- العاصفة: أغنية (أريل)- روح الهواء الذي سخره(بروسبيرو) الساحر- لفرديناند:(على عمق أذرعة خمس ينام أبوك في قرارة البحر، لقد أصبحت عيناه لؤلؤتين... اسمع ها هو الناقوس ينعاه). وقد اتخذه (ت. س. إليوت) في قصيدته الكبرى(الأرض الخراب) رمزا عن (الحياة من خلال الموت) ولكن لاحظ كيف حولت(يبيعه التجار) المعنى !)) بمعنى أن(بدر شاكر السياب) جعله "رمزا للطغيان المادي[...] فما كان تضحية وعبورا من خلال الموت إلى حياة أبهى وأغنى، بات الآن أداة يكتنز بها التجار مزيدا من الأرباح"[2].

وقد عبر(الدكتور رجاء عيد) عن هذا التحول بقوله:"تغيرت الدلالة عند السياب حيث يرمز باقتباسه إلى تجار الحروب وثرائهم

١- ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر:١/٣٥٦.

٢- السياب، عبد الجبار عباس:١٧٥.

من بيع أسلحة الدمار"[1]. فمن كان الدين- بوساطة الناقوس(الرمز الكنائي عن الديانة المسيحية) ينعاه، ويمجده، أصبح- الآن- هدفا لمن يريد الإثراء في الدنيا، أي أن الزيادة التي أتى بها(بدر شاكر السياب) التي شعر بأهميتها في تحويل المعنى، أحدثت مفارقة مستندة إلى تجلي الإلحاق التجاذبي.

أما(صلاح عبد الصبور) فاستند في قصيدته(الحب في هذا الزمان)[2] إلى بيت شعري مشهور لـ(أحمد شوقي)[3]، مبقيا وزنه على بحر الخفيف على الرغم من أن قصيدة صلاح نظمت على بحر الرجز، وواضعا البيت بين قوسين صغيرين، إذ قال:

الحبّ يا رفيقتي، قد كان
في أوّل الزمان
يخضع للترتيب والحسبان
(نظرة، فابتسامة، فسلام
فكلام، فموعد
فلقاء)
اليوم.. يا عجائب الزمان

١- لغة الشعر:٣٧.

٢- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم:٢٢٠.

٣- ظ: أحمد شوقي أمير الشعراء، فوزي عطوي:٤٣٣.

قد يلتقي في الحبّ

عاشقان

من قبل أن يبتسما.

الشاعر هنا يذكر المرجعية أولا، ثم يقوم بذكر الرؤية الخاصة المهمة لديه بحيث جعل موضوعها عنوان قصيدته. فشعر شوقي هنا موظف للكشف عن التغيرات التي حدثت في هذا العصر، والتي شكلت نتيجة تضادها مع ملامح عصر سابق مفارقة بارزة مستندة إلى تجلي التفاوت الإشعاعي[1]، إذ إن هذا التوجه في تشكيل المفارقة ينبع من كون الشعر يقتنص مكامن الاختلاف بين تجارب وحوادث متشابهة حدثت في أزمان مختلفة وأماكن مختلفة بغية كشف الفاعلية الحركية لمجتمع كل تجربة.

وعلى وفق هذا التوجه، توجه(صلاح عبد الصبور) في قصيدته(أبو تمام)[2] التي كتبها بمناسبة(مهرجان أبي تمام ١٩٦١)، إلى حادثة(عمورية) التي خلدها(أبو تمام)، ليكشف عن تلاحم العرب الصميم في ذلك العهد، وتأجج نخوتهم، ثم تداعت إلى ذاكرته حوادث تشبهها من حيث السبب أو الفعل، لكنها لا تشبهها

١- التفاوت: هو أن تتفاوت منزلة شيء في مكانين أو زمانين مختلفين. والفاعلية الإشعاعية هنا لنوعية المحيط الذي يحيط بالشيء في الحالين المتضادتين.

٢- ديوان صلاح عبد الصبور، أقول لكم:١٤١- ١٤٢.

من حيث النتيجة، أو رد الفعل، كاشفا بذلك عن مفارقة مفزعة تتجسد بتجلي التفاوت الإشعاعي، إذ قال:

الصوت الصارخ في عمّوريّه
لم يذهب في البرّيّه
سيف(البغدادي)الثائر
شقّ الصحراء إليه.. لبّاه
حين دعت أخت عربيّه
وامعتصماه
لكنّ الصوت الصارخ في طبريّه
لبّاه مؤتمران
لكنّ الصوت الصارخ في وهران
لبّته الأحزان.

ويبدو أن كتابة القصيدة من أجل إلقائها في(مهرجان)، قد أثرت في مستوى المفارقة الفني؛ فجاءت خطابية صارخة التغير بوجود (لكن). والجانب المفزع فيها لم يمنع من تسرب الفتور إليها بسبب التصديق السريع للحدث الجديد من حيث كونه واقعا ملموسا.

هذا الربط بين الماضي والحاضر الذي قام به(صلاح عبد الصبور)، يصبح أكثر فنية حين يتعامل مع شعر(أبي تمام) ذاته. وعلى الرغم من عدم ذكر بيتي (أبي تمام) اللذين يقول فيهما:

السيف أصدق إنبـــاء من الكتـــب

في حدّه الحدّ بين الجدّ واللعب

بيض الصفائح لا سود الصحائف في

متونهنّ جـــلاء الشـــكّ والريب

جعل تعامل القصيدة مع(أبي تمام) ذاته ومع(قصيدة عمورية) التـــي افتتحها بهذين البيتين[1]، للبيتين حضورية واضحة بحيث لا يمكـــن معاملتهما على أنهما نص مرجعي غائب، فضلا عن أن(المهرجان) مخصص لـــ(أبي تمام)، وحضور ذكـــرى(أبـــي تمـــام) يـــستدعي حضور كل ما يتعلق به من الأقوال والأحداث المـــشهورة. وذكـــر الجزء قد يغني عن ذكر الكل.

في تعامل(صلاح عبد الصبور) مع بيتي(أبي تمـــام) يـــسخر الشاعر لا من البيتين، إنما من التهاون في تصديقهما فهو يقول:

والسيف الصادق في الغمد طويناه

وقنعنا بالكتب المرويّه.

أي أن الشاعر يسجل ما يراه متحققا، بتقنع، علـــى أرض الواقـــع، ومضادا لقول(أبي تمام). فالشاعر يؤمن بـــصدق الـــسيف، وينكـــر الاعتماد على من يدعون الحكمة.

١- ظ: ديوان أبي تمام:١٤- ١٨.

ومثل هذا الإيمان يضعنا أمام قصيدة(فتح)[1] لـ(نزار قباني)، ففي مقطعها الرابع يقول:

يا(فتح) شاب الدمع في عيوننا
ولم يزل خنجر إسرائيل في ظهورنا
[...]
ولم نزل كالأمس أغبياء
نردّد الخرافة البلهاء
(الصبر مفتاح الفرج)
[...]
ولم نزل نمضغ ساذجين
حكمتنا المفضلة
(الصبر مفتاح الفرج)
إنّ الرصاص وحده
لا الصبر مفتاح الفرج.

الشاعر- هنا- مستاء ممن يستعملون الحكمة التي تقول:(الصبر مفتاح الفرج) استعمالا سيئا نابعا من العجز والجبن، فهم لا يستعملون المواجهة المقترنة بالصبر من أجل النصر، بل يتذرعون

١- الأعمال السياسية الكاملة:٣/١٤٥- ١٤٦.

بالصبر وحده، وكأنه هو الذي يجلب النصر لهم من دون مواجهة. واستياء الشاعر هذا جعله يتوجه إلى(فتح) بنداء مبطن بوخزة تعلن أن على(فتح) ألا تتعكز على الصبر أيضا، وأن عليها أن تضع في حسبانها أن الرصاص(كناية عن المواجهة) هو المراد منها.

والاستياء من التعكز على هذه الحكمة جعله يصفها بـ(الخرافة البلهاء) مرة، وجعله يصف من يتعكز عليها بالسذاجة مرة أخرى. وهذان الوصفان ينبئان عن تحول دلالي. وهذا ما حدث فعلا حين حل(الرصاص وحده) محل(الصبر)، وشغل الإطلاق والرد محل التلقي والخنوع. وتبعا لذلك جعل المراد بسطر شعري، وجعل خبره بسطر شعري آخر، واختتم الشاعر تجلي التبديل التحويري المتجسد في هذا المقطع بإحداث هذه المفارقة بعد أن كرر مرجعيتها في النص.

٤- المرجعية المنطقية:

في المقطع الرابع من قصيدة(بيروت محظيتكم بيروت حبيبتي)[1]، يقول(نزار قباني):

ذبحتنا هذه الحرب التي من غير معنى..

أفرغتنا من معانينا تماما..

١- الأعمال السياسية الكاملة:٣/٦١٤.

بعثرتنا في أقاصي الأرض..

منبوذين.. مسحوقين.. مرضى.. متعبين..

جعلت منا- خلافا للنبوءات- يهودا تائهين..

وكلمة(النبوءات) مرجعية، أو لنقل: شبه الجملة الاعتراضية مرجعية، يمكن أن نعدها من المرجعية المنطقية لدلالتها على الكثرة والغلبة، مختصرة جدا لما كان متوقعا من تشرد اليهود وتبعثرهم إذا ما حاربهم العرب. ولكن الذي حدث أن العرب هم الذين تشردوا وتبعثروا وفقدوا صوابهم.

وهنا لم يشأ الشاعر أن ينقل الصفة دون الموصوف فنسب إلى الحرب فعل تحويل العرب إلى يهود تائهين، أي أن طرفي النزاع تبادلا مواقع الانتصار والهزيمة. فالمفارقة- إذا- استندت إلى تجلي التبادل التحويري.

والمرجعية في هذا النص توسطت جملة الرؤية الخاصة ووضعت بين شارحتين وسبقت بكلمة(خلافا) إشارة إلى عنصر التضاد في المفارقة. وقوة المرجعية- هنا- متأتية من الجمع، فلو قال(خلافا للنبوءة) ولم يقل(خلافا للنبوءات) لكانت المرجعية ضعيفة والمفارقة باردة.

وقراءة عنوان قصيدة(نازك الملائكة)(يحكى أن حفارين)[1] تشي بالموت الذي يواري ضحاياه حفارو القبور. ولكن قراءة القصيدة تكشف عن رؤية مضادة؛ فالحفاران- هنا- يحفران من أجل إعادة بعث الحياة في من سحقه الزمن. فحفرهم- إذا- له طابع مادي(حفر في الأرض من أجل كسب الرزق وإغاثة من أماته الجوع)، وله طابع معنوي(حفر في النفوس من أجل بعث الحيوية والنشاط في من أماته اليأس). وهذه مفارقة مبنية على تجلي الابتحاث العكسي التحويري[2] أي البحث عن الحياة في الموت. تقول في المقطع الأول:

[...] لم نزل نحفر الأرض في وحشة ووجوم
[...] نحفر الأرض،
نبحث عما أضعنا هنا [...].

وتقول في المقطع الثاني:

[...] وهنالك ينتظر الحيّ خلف التراب
في أسى وعذاب
أن يطلّ شروق

١- ديوان نازك الملائكة، قرارة الموجة:٢/٣٢١- ٣٢٦.

٢- الابتحاث العكسي: هو أن تجري عملية تفتيش وبحث عن الضد في ضده. والفاعلية التحويرية هنا تقوم بها قوة خارجية.

أن يرانا أخيرا بأعيننا الكابيه

نعبر الهاويه

لنعيد إليه الشباب[...].

ومنطق الحق يلزم هذا الحي- الميت، حين تدب الحرارة في جسده أن يقابل صنيع الحفارين بالحسنى، بل إن الزمن أعفاه من كثير من هذه الحسنى، وأبقى له حسنى دفن الحفارين حقيقة؛ لأنهما ماتا بسبب حفرهما الكثير والطويل من أجل بعثه، ولكن هل حدث هذا الدفن؟ لا. فالشاعرة تقول:

ثمّ يأتي زمان

وتدبّ الحرارة في الجسد الجامد

جسد الرجل الحيّ في قبره البارد

وهنالك تحت الدجى ميّتان

جامدان كلوح جليد

ويمرّ الزمان العنيد

بهما من جديد

فيرى فيهما صاحبين

طالما حفرا في التراب

حفرا في الضباب

ربما حفرا في شحوب الخريف

أو عبوس الشتاء المخيف

طالما شوهدا يحفران

يحفران، يظلان في لهفة يحفران

وهما الآن، فوق الثرى، ميتان.

فهذه الرؤية الخاصة:(وهما الآن، فوق الثرى، ميتان) لا تعقل لو كان الحفاران حفاري قبور، ولا شك في أن المرجعية التي سبقت هذه الرؤية، والتي ظهرت في العنوان، وفي قول الشاعرة(طالما حفرا) السابق ذكره، يمكن أن تكون حقيقة ويمكن أن تكون مجازا.

فالمفارقة- هنا- حدثت حين بقي الحفاران، وهما ميتان، فوق الثرى على الرغم من كثرة ما حفرا، بسبب إهمال من حفرا بحثا عنه، ليديما حياته. فمرجعيتها يثبتها الماضي، ورؤيتها يثبتها الحاضر، وتسندها شبه الجملة الاعتراضية. وتجلي التبديل التحويري هو المجسد لها. ولا شك في أن تحول الحفارين من العملية المعهودة في وضع الأموات في القبور إلى إخراج من ماتوا(مجازا) من القبور، تشكل مفارقة ذات مرجعية منطقية غائبة.

و(أدونيس) في قصيدته(الثلج والدخان)[1] التي جمع في عنوانها بين أبرز شيء حسي في المرجعية وهو(الدخان)، وبين

١- ديوان قصائد أولى:٤٨- ٤٩.

أبرز شيء معنوي، ثم أضفى عليه الحسية، في الرؤية الخاصة وهي(الإحساس بالابتراد) الذي تحول إلى(الثلج)، توجه إلى وصف حال التعامل مع(الغليون) مقدما الأثر النفسي الذي يحس به في أثناء عملية التدخين، فقال:

قضيب من الثلج: نار وتبغ
وغيم دخان
عوالم لا تنتهي– وهي تفني
ببضع ثواني.

وبعد أن يصف التفاعل النفسي مع هذا القضيب الثلجي، يصف ما يجري أمام العين فيقول:

قضيب من الثلج: ها، صار نارا،
ونزّ، وذابا
وغيّب كلّ دخان وغابا،
قضيب من الثلج يحلم، يلهو
له الجمر عين، له التبغ وجه.

ليجسم بعدها وجوده، ويشخص القضيب الثلجي:

لمحت وجودي يدبّ إليه
على شفتيّ، على شفتيه.

فمن وجهة نظر المدخن- إذا- يمكن أن تستحيل النار والدخان ثلجا، من خلال تلاشي النار والدخان، ونمو أثرهما المتبقي في النفس الإنسانية والإحساس ببرودته داخليا كما يحس الجسم بالثلج خارجيا. وهكذا نرى تداخل المرجعية مع الرؤية الخاصة في هذه المفارقة المتجسدة بتجلي التداخل التجاذبي[1].

وحين يصبح(بدر شاكر السياب) في قصيدته(أنشودة المطر)[2] بالخليج:

يا خليج

يا واهب اللؤلؤ، والمحار، والردى!

يعد ذلك(عبد الجبار عباس) مفارقة درامية مهمة، إذ يقول:"وتبلغ المفارقة الدرامية ذروتها في القصيدة حين تلتقي أسباب الحياة والموت في حيز واحد يهب فيه الخليج اللؤلؤ والردى معا"[3]. وهذه مفارقة حقا متجسدة بتجلي التقرين التجاذبي، إلا أننا هنا لا ننطلق من هذه الزاوية، إنما من زاوية أخرى هي أن الشاعر حين يقول:

فيرجع الصدى

١- التداخل: هو أن يتداخل المتضادان المتقابلان في نقطة أو أكثر من نقاطهما. والفاعلية التجاذبية لهما معا، وكلما كان التقابل حادا ازدادت حدة المفارقة.

٢- ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر:١/٤٧٧- ٤٨١.

٣- السياب:٢١١.

كأنه النشيج.

نتوقع أن يعيد الشاعر قوله كله بلا زيادة ولا نقصان اعتمادا على فيزياء الصدى، ولكن الشاعر يفاجئنا بقوله:

يا خليج

يا واهب المحار والردى..

فلم اختفت كلمة اللؤلؤ؟ يقول(الدكتور عبد الكريم حسن):"الخليج غني إلى الدرجة التي يحتوي معها كل شيء وحتى المتناقضات فإنه يحتويها. إنه يحتوي الجيد والرديء. ولكن السياب إذ يصيح بالخليج فإن صدى صياحه لا يعود إلا بالرديء مما يحتويه الخليج. وهذا ما يفسر حضور كلمة اللؤلؤ ثم غيابها. ولكن يأس السياب ليس مطلقا فالصدى يحمل(المحار). ومن المحار ما يكون فارغا ومنه ما يكون مليئا باللآلئ[...] نلاحظ أيضا أن المقطع نفسه يتكرر في القصيدة. ولكن التكرار يحمل اليأس النهائي حيث تنقلب مياه الخليج بأسرها إلى الردى"[1]. فبعد أن يكرر الشاعر مقطع الصدى كما ورد أول مرة يقول:

وينثر الخليج من هباته الكثار

على الرمال: رغوة الأجاج، والمحار

١- الموضوعية البنيوية- دراسة في شعر السياب:٢٠٥.

وما تبقّى من عظام بائس غريق
من المهاجرين ظلّ يشرب الردى
من لجّة الخليج والقرار.

واستنطاق قوله هذا الذي يدل على استجابة الخليج السلبية للنداء، يؤكد- فضلا عما توصل إليه(الدكتور عبد الكريم حسن)- أن الطبيعة ساندت الإقطاع في تفويت الفرصة على الشاعر وأمثاله في الحصول على ما يزيح عن كاهلهم الفقر.

والسخرية من الطبيعة واضحة في قول الشاعر(من هباته الكثار) التي لا تضم ما يحمل الخير والرزق والحياة، بل تضم ما يحمل العبث والجوع والموت. وهذه السخرية مبنية على المفارقة المتجسدة بتجلي التلبس التجاذبي[1].

ووسيلة الصدى لغرض التكرار الفاعل أدت أثرها في إحداث المفارقة ذات التجلي الاقتطاعي الإشعاعي.

١- التلبس: هو أن يتلبس شيء ما صفات شيء آخر مضاد له أو حال أخرى مضادة له أو خصائصهما. والفاعلية التجاذبية يقوم بها المتلبس.

المبحث الثالث

المرجعية ذات الوجود النصي

تفتتح قصيدة(يقولون إني انتهيت)[1] لـ(أدونيس) بالعنوان ذاته، وهذا التقارب في الذكر يثبت دلالة الانتهاء في الفكر، ولاسيما أن المقطع الأول كله يحمل المتلقي على ضرورة تثبيت دلالته، إذ قال فيه:

يقولون إنّي انتهيت
ولم يبق في مهجتي
سراج، ولم يبق زيت.

وبعد أن يتحدث الشاعر عن نفسه في مقطعين، يفتتح المقطع الرابع بعنوان القصيدة مرة أخرى فيقول:(يقولون إني انتهيت)؛ وبهذا يثبت لدينا هذا القول على أنه مرجعية مشتركة، ثم يأتي بالرؤية المضادة لما يقولون، ففي المقطع الرابع يقول:

يقولون إنّي انتهيت
ولي الأرض، لي زهوها، لي كبرها
تجّرحني راحتاها ويبعدني صدرها

١- ديوان قصائد أولى: ١٤٠- ١٤٢.

إذا شوكها عافني تخطّفني زهرها.

ويعود في المقطع الخامس، وفي المقطع السادس إلى الفعل ذاتـــه، فيقول:

يقولون إنّي انتهيت
ولي الأعصر
إذا جئت في بالها تسكر
يقولون إنّي انتهيت
وفي كلّ درب
يصفّق لي ألف قلب
ويضحك ظلّ وبيت.

فشكل- بذلك- مفارقة تقابلية بين إثبات التلاشي عن طريق الادعاء القولي، وإثبات الوجود والبقاء عن طريق الحدث الفعلي، من حيث المكان والزمان والإنسان. بعبارة أخرى، شكل مفارقـــة ذات تجـــل تداخلي تجاذبي من حيث تداخل الانتهاء والبقاء في أكثر من نقطـــة من نقاطهما. فهناك تداخل مكاني وتداخل زماني وتآلف إنساني.

وفي المقطع الثاني من قصيدة(رسالة حزينة)[1] قـــال(شـــاذل طاقة):

١- المجموعة الشعرية الكاملة، ثم مات الليل:٢٤١- ٢٤٤.

وأنت يا حبيبتي.. في عشّنا وحيده

تحكين للصغار

أطفالنا الصغار

حكاية جديده

عن عربيّ لصّه القطار

مسافر.. بلا هويّة.. بلا وداع

رقم مضاع

في زحمة المدينة البعيده..

مدينة الأسوار..

والسجون..

والغجر!

وفي نهاية المقطع الرابع الذي يشكل نهاية القصيدة، يقول:

وفي غد.. تطهّر المدينه..

[...]

ونجمع الصغار

نحكي لهم حكاية جديده.

ويشي تطهر المدينة واجتماع الحبيبين وحكايتهما معـا لأطفالهمـا، بتحول كبير عما ذكرنا من المقطع الثاني من حيث جمع الـصغار،

وسرد حكاية حزينة لهم، إلا أن هذا الشعور بالتحول يبدأ بالاضمحلال حين نجد الحكاية تسرد من جديد:

عن عربيّ.. لصّه القطار

مسافر.. بلا هويّة.. بلا وداع. .

رقم مضاع

في زحمة المدينة البعيده..

ونكاد نكتب، والشعور بالخيبة والضياع يدفعنا إلى ذلك:

[مدينة الأسوار، والسجون، والغجر]

إلا أننا نفاجأ بالرؤية المضادة لذلك، التي ترى أن هذا العربي المسافر:

عاد إلى المدينة السعيده..

في وضح النهار!

محولا بذلك الشعور بالخيبة والضياع إلى اقتناع ورضا وسعادة، ومؤكدا بذلك أن المفارقة هنا ذات تجل تحولي تحويري[1].

وإذا كان(أدونيس) قد استعمل وسيلة التكرار لتكرار المرجعية، وإظهار زيفها، وإذا كان(شاذل طاقة) قد استعمل وسيلة

١- التحول: هو أن يتحول الشيء إلى ضده، مع مرور الوقت. والفاعلية التحويرية هنا للمتحول، ولكن بإسناد من الزمن.

التكرار، وأمعن فيها لمفاجأتنا برؤيته الضدية في نهاية المقطع المكرر، فإن(صلاح عبد الصبور) استعملها أيضا، ولكنه باعد بين القولين، ولم يكرر المرجعية كلها، فحين قال في المقطع الأول(بحر الحداد) من قصيدته(رحلة في الليل)[1] واضعا قوله بين أقواس:

(الرخ مات- فاحترس. الشاه مات)

لم يعد هذا القول إلا في المقطع السادس(إلى الأبد) قائلا، وهو يخاطب رفيقه، ويضع قوله بين أقواس أيضا:

(الرخ مات- لا ترع- فالشاه ما يزال)

فالشاعر هنا حين أحس أن رفيقه، ومتلقي قصيدته، شعرا بالروعة والخوف من تكرار حدث القول المشابه في المقطع الأول، قال(- لا تزرع-) وجعله بين شارحتين وكأنه يعترض على شعورهما هذا، فأحدث مفارقة، وجسدها بتجلي التحويل التحويري[2].

وبدلا من أن يستعمل(صلاح عبد الصبور) جملة واحدة كهذه بسطر واحد لإحداث المفارقة، استعمل جملة بأكثر من سطر في

١- ديوان صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي:١٣، ٧.

٢- التحويل: هو أن يتحول الشيء إلى ضده، مع مرور الوقت، فهو تحول إلا أن الفاعلية التحويرية- هنا- ليست للمتحول، إنما للمحول الذي يمثل قوة خارجية.

قصيدته(شنق زهران)[1]. فحين يتعرض لسرد حياة زهران، يقول في نهاية المقطع الثاني:

ونمت في قلب زهران، زهيره
ساقها خضراء من ماء الحياه
تاجها أحمر كالنار التي تصنع قبله
حينما مرّ بظهر السوق يوما
ذات يوم...

ولو قرأنا، مثلا، جملة شعرية أخرى شبيهة بتركيب هذه الجملة، وقد حذف عدد من كلماتها، لأوشكنا أن نقول إنها هي، وأن نقوم بملء الفراغات بالكلمات ذاتها الموجودة في الجملة الشعرية الأولى. فلننظر إلى قوله:

[ونمت في قلب زهران، ـــــ
ساقها ـــــ من ـــــ الحياة
ـــــ أحمر كالنار التي ـــــ
عندما مرّ بظهر السوق يوما
ذات يوم]

فإذا كنا قد توقعنا الكلمات ذاتها، فلنقرأ قوله كاملا:

١- ديوان صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي:١٩- ٢١.

ونمت في قلب زهران، شجيره
ساقها سوداء من طين الحياه
فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا
عندما مرّ بظهر السوق يوما
ذات يوم.

هذا الاختلاف متأت من التحويل الذي عاشه زهران؛ بسبب اختلاف زاوية النظر التي ينظر منها إلى الحياة، وبسبب ضغط الظروف الحياتية، ومرور الزمن القاسي عليه. وهذا التجلي التحولي التحويري- إذا- هو المجسد لهذه المفارقة.

ويلجأ(خليل حاوي) إلى استعمال الارتجاع الفني أو التذكر لغرض تكرار ما يريد تكراره؛ فتذكر الغجرية في قصيدة(جنية الشاطئ)[1] لطبيعة النظرة إلى جسدها في المدينة في أثناء محاكمة الكاهن(رمز الذات والحضارة معا في حال الاحتقان الذي يحول الحيوية إلى كبريت ونار مجرمة) - كما يقول مفتاح القصيدة النثري- لها، يقوم بإحداث مفارقة، بوساطة تشكله مرجعية واضحة تماما من خلال وضعه بين أقواس تختلف عن أقواس الرؤية الخاصة للكاهن. ومن خلال تكراره في القصيدة، رامزا بذلك إلى

١- ديوان خليل حاوي، بيادر الجوع:٢٨٩-٣٠٦.

نظرة الإنسانية المتلهفة إلى الأرض(رمز الحيوية والبكارة الدائمة)- كما يقول مفتاح القصيدة النثري أيضا- وإلى رغبة (الذات والحضارة معا في حال الاحتقان) إلى تشويه جمالية الأرض، وإحراقها وتدميرها وتمزيقها بسبب أن هذا الجزء من الأرض- مثلا- قد وطئه أناس لا يرغب فيهم. ففي المقطع الثالث(في المدينة) تقول الغجرية:

هل كنت في ليل المدينة
غير أعياد البيادر في الحصاد
تفّاحة الوعر الخصيب، وهبت
من جسدي، دمي، خمرا وزاد.

وحين يطلق الكاهن عبارته الحارقة:

(جسد اللعينة لن يطهّره العماد)

تتذكر الغجرية ما قالته قبل قليل:

(وزّعت من جسدي، دمي)
(خمرا وزاد)

وحين يقول:

(باسم الصليب لعلّ يطردها الصليب)

تتذكر الغجرية مرة أخرى، مذكرة بالفرق بين الانجذاب إليها، وبين محاولة طردها:

(تفّاحة غجريّة)

(وصبيّة الوعر الخصيب)

ومما يثبت هذه المرجعية وتمكنها من نفسية هـذه الغجريـة، أنها حتى حين أصيبت بالجنون بسبب ما لحقها مـن شـر ونفـي، وتغلبت آثار الزمن المتعب عليها، قالت:

وأروح أهزج في الطريق:

تفّاحة الوعر الخصيب، صبيّة

سمراء من خيم الغجر.

وهذه العبارة الأخيرة هي بداية المقطع الأول:

هل كنت غير صبيّة سمراء

في خيم الغجر.

وهذه المفارقة التي جسدها تجلي التفاوت الإشـعاعي، تولـد مفارقة مضادة لها، فقولا الكاهن المذكوران قبل قليـل، وأفعالـه، ولاسيما ما أبرز منها في المقطع الخامس (دمغة الجن والخطيئة) إذ قال الشاعر على لسان الغجرية:

دمغت جبيني لعنة حمراء

كانت من سنين وما تزال

يحكون: لي جسد عجيب

ترتدّ عنه النار، ترتدّ

الخناجر والنبال

يحكون:

(أطبخ في الكهوف لحوم أطفال

ولي عين أصيد بها الرجال)

وأموت حين أحسّ رعب العابرين

[...]

أنسلّ للكهف المعلّق

فوق أمواج المضيق

رمل، نفايات، كلاب

مرفأ خرب عتيق.

يصبحان مع تذكر الغجرية هذا، مرجعية للرؤية الخاصة للغجرية في المقطع السادس(عجوز مجنونة) إذ ظنت- كما يخبرنا المفتاح النثري للقصيدة- أن حكم الكاهن صدق وعدل، وأنها- بالفعل- جنية وروح شريرة، وكان في جنونها براءة موجعة. ومن أقوالها التي تثبت هذه الرؤية الجديدة:

أحببت حين صحوت تلك

الدمغة الحمراء تلمع في الجبين،

طربي لرعب العابرين،

في الليل أطبخ لحم أطفال، يقين،

[...]

ومع السحر

ألهو، يطيب لي التنكّر،

أتّقي اللعنات، أسخر بالبشر

هيهات يعرف من أنا، عبثا، محال،

شمطاء تنبش في المزابل

عن قشور البرتقال.

وأكثر ما يلمع في هذه المفارقة، هو التضاد بين الانسلال للكهف خوفا من التعرف عليها، والتبكير في الخروج لمواجهة البشر والسخرية من قدرتهم على التعرف عليها. فاستحقت هذه المفارقة أن تتجسد بتجلي التحول التحويري.

ونشأت المفارقة في قصيدة(الناي والريح في صومعة كيمبردرج)[1] لـ(خليل حاوي) عن إعلان المرجعية في بداية القصيدة، وإعلان الرؤية الخاصة في خاتمتها. فهذه القصيدة متشكلة من مقاطع؛ المقطع الأول تحت عنوان(في الصومعة) يقول فيه:

بيني وبين الباب أقلام ومحبرة،

صدى متأفّف،

١- ديوان خليل حاوي، الناي والريح:١٦٩، ١٨٩.

كوم من الورق العتيق

همّ العبور،

وخطوة أو خطوتان

إلى يقين الباب، ثمّ إلى الطريق.

هذا المقطع يرسم صورة فنية لحال تأملية يمر بها تفكير الشاعر من أجل التحرر من القيود التي فرضها المجتمع والشاعر ذاته على نفسيته وطريقة تفكيره. والباب رمز كنائي لمفتاح هذا التحرر. ولأهمية هذه الصورة راح الشاعر يقسم ويجزئ هذه الفروض مبتدئا بالتحرر من نمطية التعليم وتفاهة أهدافه في المقطع الثاني، وفي المقطع الثالث(الناي) يسخر من عبارات استمرارية اتصال الحاضر بالماضي بوساطة وجود أشياء لا دخل للفعل الإنساني فيها، ومن عبارات تؤكد عودة الماضي بأساليب مختلفة، وفي المقطع الرابع (الريح) يتشوق إلى الانشقاق عن ارتباطاته الاجتماعية والعلمية، وفي الخامس(الناسك) تتكشف الروادع التي تخوف من ذلك الانشقاق، وتصم من يفكر بوسائطه، بالجنون.

وبوساطة تأثير الماضي والارتباطات المتنوعة، وبوساطة التردد الآتي من داخل النفس الإنسانية والعقل الخائف من إمكانية السقوط، يفيق الشاعر من رحلته وصراعه الفكري ليقول:

بيني وبين الباب

صحراء من الورق العتيق وخلفها

واد من الورق العتيق وخلفها

عمر من الورق العتيق.

مشكلا بذلك مفارقة معتمدة على المكان من حيث الشساعة القاحلة والعمق المظلم وعلى الزمان من حيث الامتداد والعمق التاريخي. فليس سهلا الانشقاق عن ارتباطات كثيرة ومؤثرة بعمق، وذات أرضية زمانية ومكانية واسعة. وتجلي التغييب التحويري استطاع أن يغيب آمال الشاعر وتطلعاته ليضع مكانها ما هو موجود أصلا. وهذه المفارقة التغييبية ضمت مفارقة تغييبية أخرى وهي قوله(واد من الورق العتيق) إذ إن تجمع الأوراق الكثيرة يصنع جبلا لا واديا، ولكن اتجاه الشاعر إلى الكشف عن الهوة القاحلة والمظلمة التي تخفض مستوى الإنسان ولا ترفعه، هو الذي أباح له ذلك.

ومن المفارقات التي تأسست مرجعيتها في المقطع الثاني أكثر من تأسسها في المقطع الأول، المفارقة التي تشكلت في قصيدة (نازك الملائكة)(خمس أغان للألم"[1]. ففي المقطع الأول تتحدث الشاعرة عن كيفية تعرفها الألم، وعن كرهها له. وفي المقطع الثاني تتساءل عن المكان الذي يأتي منه الألم، ثم نجد قولها:

١- ديوان نازك الملائكة، شجرة القمر:٢/٤٥٦.

أمس اصطحبناه إلى لجج المياه
وهناك كسّرناه بدّدناه في موج البحيره
لم نبق منه آهة، لم نبق عبره
ولقد حسبنا أننا عدنا بمنجى من أذاه
ما عاد يلقي الحزن في بسماتنا
أو يخبئ الغصص المريرة خلف أغنيّاتنا.

لنستغل توقف(نازك الملائكة) عن كتابة ما تبقى بوجود سطر فارغ، ونقل أصبحنا نعرف الآن أنها كرهت الألم وكسرته وبددته. لنعد ونكمل ما قالته:

ثم استلمنا وردة حمراء دافئة العبير
أحبابنا بعثوا بها عبر البحار
ماذا توقّعناه فيها؟ غبطة ورضى قرير
لكنها انتفضت وسالت أدمعا عطشى حرار
وسقت أصابعنا الحزينات النغم
إنا نحبّك يا ألم.

أليس في هذا القول مفارقة تبعث على السخرية، ولاسيما أن المرجعية المشتركة التي عرفناها عن كره الألم وتكسيره وتبديده ،

وجدت ما يضادها الآن، من خلال وجود الألم. ويكشف المقطع عن انبثاق الضد، فالمفارقة متجسدة بتجلي الانبثاق الإشعاعي[1].

فهناك- إذا- مفارقة متأتية من وجود الألم بعد تكسيره، ومفارقة أخرى منبنية عليها وهي التظاهر- على سبيل السخرية- بحب الألم، مع أن الحقيقة هي كره الألم والنفور منه. وهذه المفارقة الثانية متجسدة بتجلي التلبس التجاذبي؛ فالشاعرة تتلبس صفة المحب للألم مع أنها تكرهه.

ومن يقرا قصيدة(النبوءة الزائفة)[2] لـ(بدر شاكر السياب) يكاد يقول- قبل أن يقرأ السطر الأخير، ويتمعن فيه- إن الشاعر قد غلط بوصف النبوءة بالزيف، فكل الدلائل تشير إلى صدق التنبؤ، ولكن الشاعر تعمد أن يوقع المتلقي بمثل هذا الشك والاضطراب الذي وقع هو فيه؛ فكثرة عدد كلمات النبوءة وأسطرها مقارنة بكشف زيفها بسطر واحد، تعادل كثرة دلائل تحققها مقارنة بضآلة ما تحقق وتفاهته، فلم يزلزل ما بناه الطغاة بالنيران الماحقة، ولم يندك سور، ولم تنصب نار، يقول في آخر القصيدة:

وجمعت الأرض أطباقها:

١- الانبثاق: هو أن ينبثق شيء عن شيء آخر مضاد له، انبثاقا إراديا. والفاعلية الإشعاعية هي للمنبثق.

٢- ديوان بدر شاكر السياب، المعبد الغريق: ١/١٥٨- ١٦٠.

سيندك سور، ستنصب نار.

ماذا نتوقع أن يقول الشاعر بعد هذا ؟ إنه يقول:

فعصّرت السحب أعراقها

فبلّ الثرى عاصف ممطر!

فلا صواعق ولا فيضانات، إنما بل الثرى فقط بحبات عرق السحب المتساقطة نتيجة التعصير. أفلا يحق للشاعر- إذا- أن يتعجب من هذه النتيجة غير المتوقعة؟ إنها مفارقة حقا، وهذا التفاوت جعل المفارقة تتجسد بتجلي التفاوت الإشعاعي.

وربما تشبه قصيدة(نزار قباني)(ساعي البريد)[1] هذه القصيدة في طريقة إحداث المفارقة إلا أنها تعتمد على تجلي الإفراز الإشعاعي أكثر من اعتمادها على التفاوت.

فقصيدة ساعي البريد تتشكل من مقطعين؛ أولهما كثير الأسطر، وثانيهما قليلها، وفي ذلك قصد شعري. فالمقطع الأول يتحدث فيه الشاعر عن انتظاره بتلهف شديد لرسالة المحبوبة التي طال اغترابها متوقعا أن ساعي البريد قد حملها إليه، ولاسيما أنه يوزع الرسائل على البيوت كلها، وبتعبير الشاعر:

وموزّع الأشواق يترك فرحة في كل باب..

١- الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، قصائد:٢٨٩- ٢٩١.

ثم يبدأ الشاعر بتصور لون الرسالة فيقول:

هذا غلافي القرمزيّ

يكاد يلتهب التهاب.

بل يؤكد لنفسه وجود الرسالة:

هذا غلافي- لا أشكّ-

يرفّ مجروح العتاب

عنوانه:

عنوان منزلنا.. المغمّس بالسحاب.

هذه المقتبسات من المقطع الأول وغيرها تشكل مرجعية مهمة للشاعر وللمتلقي. فهل تحقق ما تصوره الشاعر؟ يقول في المقطع الثاني بعد أن وصل ساعي البريد إلى بيت الشاعر، وتقابلا وجها لوجه :

يا أنت.. يا ساعي البريد

ببابنا. هل من خطاب؟

ويقهقه الرجل العجوز

ويختفي بين الشعاب.

أقطع قول الشاعر لأنبه على أن مجرد قهقهة الرجل العجوز تشي بسخرية ما؛ لأن الابتسام أليق به وعادة له، وعلى أن مجرد متابعة الشاعر لحركات الساعي، وهو يختفي بين الشعاب من دون أن

ينشغل عنه بأمر آخر، يشي بتغير كبير في توقعات الشاعر وتوقعاتنا معه. نكمل قول الشاعر وهو يتساءل عما قال له ساعي البريد :

ماذا يقول؟ يقول:

ليس لسيدي إلا التراب

إلا حروف من ضباب..

وهذا السطر الأخير يشكل مع المرجعية مارة الذكر مفارقة عاطفية محزنة.

واستعمل(عبد الوهاب البياتي) طريقة أخرى في المفارقة، إذ باعد كثيرا بين قطبي المفارقة الأساسين. فعلى الرغم من أهمية صورة(صورة على غلاف) التي يقول فيها واصفا عمر الخيام:

كان على جواده، بسيفه البتّار

يمزّق الكفّار.

ولاسيما أنها أول صورة شكلها لنا الشاعر في قصيدته(الذي يأتي ولا يأتي)[1]، إلا أن قراءة الصفحات التالية لها تشعرنا أن لا مفارقة؛ لأنه قوي ومنتصر. لكن الاستمرار في القراءة يفاجئنا

١- ديوان الذي يأتي ولا يأتي:٦٢،٧.

بصورة أخرى لعمر الخيام وهو ممزق شر تمزيق، يقول(عبد الوهاب البياتي) في(الحجر):

تهرّأ الخيّام
وسقطت أسنانه
وجفت العظام
وهجرت يقظته عرائس الأحلام
والدود فوق وجهه فار وفي الأقداح.

فتستعيد الذاكرة صورته في(صورة على غلاف) لتشكل منها مرجعية مشتركة لهذه الرؤية الجديدة، ونحس بالعلاقات الحضورية- بحسب تقسيم تودوروف- على الرغم من تباعد مكان الصورتين الذي يشي بعلاقات غيابية، إذ إن تودوروف- كما قلنا في مقدمة هذا الفصل- يرى أن تباعد ذكر المترابطين في كتاب ما يمكن أن يعد من العلاقات الغيابية. وهذه المفارقة جسدها تجلي التحول التحويري.

وإذا كانت المرجعية قد مرت دون أن ننتبه عليها كثيرا في قصيدة(عبد الوهاب البياتي) هذه، فالرؤية الخاصة في(مر القطار)[1] لـ(نازك الملائكة) هي التي تمر دون أن ننتبه عليها كثيرا. ففي

١- ديوان نازك الملائكة، شظايا ورماد:٦٢/٢.

هذه القصيدة يمر المتلقي بالرؤية الخاصة ولا ينتبه على كونها عنصر مفارقة على الرغم من أن الشاعرة وضعتها بين قوسين، ولاسيما أن التساؤلين يرشحان ابتعادها عن تكوين مفارقة ما. لكن علامة التعجب بعد الإشارة إلى العقارب تشي بشيء ما، تقول:

ويطل بعض الراكبين
متثائبا، نعسان، في كسل يحدّق في القفار
ويعود ينظر في وجوه الآخرين
في أوجه الغرباء يجمعهم قطار
ويكاد يغفو ثم يسمع في شرود
صوتا يغمغم في برود
(هذي العقارب لا تسير!
كم مرّ من هذا المساء؟ متى الوصول؟)

هل نجد في قول(نازك الملائكة) المحصور بين الأقواس مفارقة؟ بالطبع لا، لاحتمال توقف العقارب فعلا. ولكني بترت من المقطع ما ينفي هذه الاحتمالية، إذ تقول نازك بعد ذلك مباشرة:

وتدقّ ساعته ثلاثا في ذهول.

وهذا القول مهم جدا؛ لأنه المرجعية التي تدل على أن الساعة ليست معطلة، وأن عقاربها تسير، ولكن تسرب الملل إلى نفسية القائل وسيطرة التعب على قواه جعلاه يحس بتوقف الزمن مكنيا عن ذلك

بتوقف العقارب. أي أن تجلي التغلب التحويري هو المجسد لهذه المفارقة.

والشاعرة هنا أبدعت في تشكيل المفارقة من حيث تأخير المرجعية التي تجعل المتلقي يعود إلى قراءة المقطع من جديد لتغيير الدلالة المستشفة قبل ذكر هذه المرجعية.

وبترنا لقول نازك استدعى في ذاكرتنا المفارقة التي شكلها (بدر شاكر السياب) في قصيدته(نهاية)[1] باستعمال القطع والبتر. ففي هذه القصيدة كتب(بدر شاكر السياب) مفتاحا نثريا هيأ به جوا خاصا له، ولمتلقي قصيدته، ووضعه بين أقواس صغيرة، قال فيه على لسان الحبيبة:((سأهواك حتى تجفّ الأدمع في عيني وتنهار أضلعي الواهية..)(هي)).

ولا شك في أن النقطتين الموجودتين بعد كلمة الواهية تشيران إلى ديمومة الحب واستمرارية الدفاع عنه.

(بدر شاكر السياب) أحس بتحول هوى الحبيبة عنه، فشعر بالألم، وأراد أن يسخر منها من خلال المقارنة بين المستقبل من وجهة نظر الماضي إليه، وبين المستقبل أيضا من وجهة نظر الحاضر المتحقق إليه، بين تحديد الهدف ومعرفته وحضوريته

١- ديوان بدر شاكر السياب، أزهار وأساطير:١/٨٩- ٩٠.

واكتمال بنية جملته نحويا ودلاليا(سأهواك)، وبين سرابية الهدف ومعرفته وحضوريته واكتمال بنية جملته نحويا ودلاليا(سأهوا. .)، بين التشديد على الهوى مقترنا بشخص معروف واستمراريته على الرغم من الصعاب كلها، وبين التشديد على الهوى لذاته دون أي اقتران.

(سأهواك) ما أكذب العاشقين

(سأهوا..) نعم. . تصدقين.

فبوساطة التكرار مع القطع والبتر حدثت المفارقة لهذه المرجعية ذات الطابع العاطفي الشعوري، وتجسدت بتجلي الاقتطاع الإشعاعي.

ومثل هذا التلاعب النحوي، ذي الهدف الفني نجده في المقطع الثالث من قصيدة(نزار قباني)(هوامش على دفتر النكسة)[1] ففيه يقول:

يا وطني الحزين

حوّلتني بلحظة

من شاعر يكتب شعر الحب والحنين

لشاعر يكتب ــــــــــــ

١- الأعمال السياسية الكاملة:٣/٧٣.

بوصفي متلقيا في هذه اللحظة، لا باحثا، واعتمادا على توجه الشاعر إلى الوطن بالذات، وعلى السطر الشعري ما قبل الأخير:(من شاعر يكتب شعر الحب والحنين) يمكن أن أكمل السطر الأخير بـ:

[لشاعر يكتب شعر اللوم والأنين]

من حيث إن الوطن لا يكره ولا يبغض، ولكن يمكن أن يلام، وأن يؤن عليه حين يعرض نفسه لنكسة كبيرة، وعنوان القصيدة يسندنا في ذلك. وبهذا نكون قد كشفنا عن تحول دلالي وتطابق تركيبي. لكن يبدو أن الشاعر كان أبعد نظرا حين أسقط التطابق التركيبي بوساطة الانتقال من ذكر المكتوب إلى ذكر أداة الكتابة. وهذا ما دفعه إلى القول:

لشاعر يكتب بالـــــ

وهنا يصعب على المتلقي التوقع؛ إذ وضعه الشاعر في زاوية ضيقة حرجة من حيث سذاجة التوقع التقليدي(بالقلم) وعدم الإفادة شعريا منه هنا. وفي هذا التضييق فائدة شعرية كبيرة إذ إن القانون(الإعلامي الشهير الذي يؤكد أن هناك تناسبا عكسيا بين درجة الاحتمال ودرجة الإعلام، فكلما قل الاحتمال زاد الإعلام والعكس بالعكس) الذي يستغل(في الدعاية للفت النظر) "يستغل في

الفن لأسباب تتجاوز مجرد لفت النظر، وتتصل بتوليد المفارقة، وتلقيح الدلالة، وإنتاج التأثير الجمالي المطلوب"[1]

لقد كتب(نزار قباني) بـ(السكين) فهو يقول:

لشاعر يكتب بالسكين..

ففارق مرجعيته تركيبيا وإيقاعيا وإن لم يفارق ما توقعناه دلاليا إلا من حيث استعمال الدال أو الأداة للدلالة على المدلول أو وظيفة الأداة(نفسيا بالطبع لا جسديا)؛ فقلمنا المتوقع بسذاجة تحول إلى سكين تكتب اللوم والتعنيف والأنين وغير ذلك مما هو معبر عنه تركيبيا بنقطتين بعد كلمة(السكين..) وهكذا استطاع(نزار قباني) باستعمال سطر شعري مرجعية مشتركة، وباستعمال العدول النحوي، أن يخلق مفارقة مأساوية متجسدة بتجلي التبديل التحويري.

وهذا العدول النحوي ينقلنا إلى تشكل النسق وانحلاله من حيث إن له أثرا كبيرا في إحداث المفارقات اللغوية.

فبلند الحيدري شكل قصيدته(قال لنا شيئا)[2] من أربعة مقاطع، تبتدئ الثلاثة الأولى منها بقوله:

بالأمس

١- إنتاج الدلالة الأدبية:٦٠- ٦١.

٢- ديوان بلند الحيدري، خطوات في الغربة:٥٣- ٥٦.

مرّ من هنا

قال لنا شيئا ومرّ من هنا.

فكون نسقا ثلاثيا يمكن أن نعده مرجعية مشتركة، ولاسيما أن عنوان القصيدة جزء منه. وما دامت القصيدة مكونة من أربعة مقاطع، فطابع التكرار في النسق يحمل المتلقي على توقع إعادة التركيب المذكور، ولكن الشاعر يفاجئ المتلقي بحديثه عن الغد، بعد أن كان يفتتح المقاطع الثلاثة الأولى بالحديث عن الأمس، ثم يعود إلى التحدث عن الأمس بالتركيب المذكور، فخلخل موقع أحد مكونات النسق بانتقاله من بداية المقطع إلى نهايته، بل إن الشاعر لا يكتفي بتلك الخلخلة، إنما ينتقل أيضا من القول(قال) إلى الفعل(أبقى) قائلا:

بالأمس

مرّ من هنا

أبقى لنا شيئا ومرّ من هنا.

فانحل بذلك النسق، وصاغ هذا التشكل والانحلال للنسق مفارقة نسقية لغوية ذات تجل تبديلي تحويري.

ولا شك في أن للتكرار أثره الكبير في تشكيل النسق. وإذا علمنا أن من وظائف التكرار جذب الانتباه إلى الشيء المكرر، فإن هذا يعني أن التكرار وسيلة تنبيهية. لكن قدرة التكرار هي أكثر من

ذلك، فهو قادر على أن يكون وسيلة تخديرية مع كونه وسيلة تنبيهية من أجل أن تزداد قوته التنبيهية- كما رأينا في قصيدة بلند- حين يكسر النسق الذي شكله.

وبغية إبراز العدول التركيبي والإيقاعي والدلالي في نص شكل مفتتحه نسقا، سأتعامل مع قصيدة(كلمات لا تموت)[1] لـ(عبد الوهاب البياتي) التي يقول في بدايتها:

كلماتي
لن تهرم
كلماتي
لن تهزم
كلماتي
لن تصدأ.

يتضح تكون النسق وعدم انحلاله بوساطة تكرار كلمتي(كلماتي) و(لن) صيغة النفي التي تحول الفعل المضارع من الحال إلى الاستقبال، وبوساطة هذا التشابه التركيبي والتشابه الإيقاعي.

ومن أجل ربط الكلمات الشعرية الموجودة في ذهن الشاعر وقت كتابة القصيدة أو الموجودة في قصائده المكتوبة، بالمستقبل

١- ديوان البياتي، كلمات لا تموت:١/٥٣٣.

الذي ينتظرها، جعل المبتدأ(كلماتي) في سطر شعري وجعل خبره في سطر شعري آخر، والعلاقة النحوية تكشف عن الترابط بكل سهولة، وجعل التفعيلة الثانية من(الخبب) تتقسم بين السطر الأول والسطر الثاني إشارة إلى ذلك الترابط أيضا.

فإذا ما جاءت كلمة(كلماتي) بعد هذا التكرار، أفلا يغفر لنا- إن لم نقل يحق لنا- أن نقول[كلماتي(ثم نترك السطر لنقول في السطر الثاني) لن ـــ] وكأننا قد عشنا مع الشاعر تجربته الشعرية بحيث يحق لنا مشاركته في تشكيل القصيدة؟ أعتقد أنه يحق لنا، ويغفر، إن فعلنا ذلك. وقد تعمد الشاعر أن يجعلنا نتوقع هذا التوقع بوساطة هذه الوسيلة التخديرية(النسق).

وبغية عدم انفلات زمام القصيدة من يد الشاعر، فاجأنا بوضع كلمتين مع كلمة(كلماتي) على السطر الشعري ذاته. وهذا الأمر يشي بتحول ما في توجه الشاعر الدلالي، فقد انكسر الجانب التركيبي على الرغم من بقاء الاتصال النحوي، وانكسر الجانب الإيقاعي بانفصام الترابط الإيقاعي بين السطرين، وبوجود أكثر من تفعيلة ونصف التفعيلة في السطر الأول.

وهذا الانكسار على المستويين التركيبي والإيقاعي لا يكمل انحلال النسق فلابد من انكسار دلالي. ولم يفت هذا الأمر الشاعر، فلم يأت بأداة نفي فبقي الفعل المضارع على حاليته، وجاء بتفعيلة

نادرة في الخبب وهي(فاعلُ) مقابلة لـ(تنتظِ) وبتفعيلة(فعلٌ) مقابلة لـ(حارٌ). فشكل مفارقة ذات تجل تبديلي تحويري.

وما يربط بين تشكل النسق وانحلاله هو استقبالية الأفعال بوساطة(لن) في تشكله، وبوساطة الاستقبالية التي يفيض بها فعل الانتظار في انحلاله، ثم التوكيد بأداة النفي في التشكل، والتوكيد بوساطة الوجود في المرفأ استعدادا للإبحار في الانحلال، فـ(عبد الوهاب البياتي) يقول بعد ذلك:

كلماتي في المرفأ

تنتظر الإبحار.

وشبيه بهذا النسق ما فعله(أحمد عبد المعطي حجازي) في قصيدة(أوراس)[1]. فمن بين الأوصاف التي وصف بها الفرنسيين الذين دخلوا إلى الجزائر، بوساطة ذكر الجزء وإرادة الكل، قوله:

أفواها مظلمة قذره

جاءت من أقطار الخمره

حيث تباع الخمرة للباكي

ويباع الباكي للساقي

ويباع الساقي للكرمة

١- ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، أوراس: ٤٠٠.

[وتباع الكرمة للـــــ]

إن النسق الذي شكله جعلني أكتب ما لم يرد ذكره الشاعر، بل أراد المضاد له، إذ يقول:

والكرمة تملك كل الناس.

فبعد أن كان الفعل مبنيا للمجهول، ودالا على العبودية المتسلسلة من حيث كون المشتري مباعا أيضا، وفعل البيع- تبعا لذلك- يسبق الأسماء سواء كانت مشترية أو مباعة، أصبح الاسم مقدما على الفعل مشكلا جملة اسمية لينصب اهتمامها وتشديدها على الاسم المقدم، وأصبح الفعل مبنيا للمعلوم. وقد اختار الشاعر الفعل(تملك) ليقطع سلسلة العبودية من حيث امتلاك الكرمة لكل الناس الذين هم من جنس الموصوفين في هذه القصيدة.

فالشاعر- إذا- بتقديمه الاسم على الفعل، وبتغيير الفعل من المجهول إلى المعلوم، وبتحويل الاسم الفاعل والمفعول معا إلى فاعل فقط، استطاع أن يكسر النسق تركيبيا وإيقاعيا ودلاليا ليحقق من خلال تشكل النسق اللغوي مفارقة لغوية ذات تجل تبديلي تحويري في المواقع والأفعال.

يتكشف لنا- من خلال ما تقدم- أن التفرد لا يتأتى عن طريق تنويع المرجعيات فقط، إنما يتأتى أيضا عن طريق التوظيف الفني الخلاق الذي يضع المرجعية والرؤية الخاصة في الأماكن المناسبة

لها، وفي الكيفية التي تستطيع أن تطلق التجربة الشعرية بفضاء شعري متوهج.

والصوغ الفني للمرجعيات المتنوعة، في تشكيلات جديدة، ظهر بوضوح في موضوع المفارقة الذي جمع بين الفاعليتين الجمالية والدلالية اللتين خضعتا لمنطق خاص يتسيد الموقف في الأثر الأدبي. وهذا الصوغ اتخذ طرائق ثلاث:

أولاها: استيحاء المرجعية من دون ذكرها كاملة في الأثر الأدبي، ومرجعيته أسميناها(المرجعية الغائبة).

وثانيتها: ذكر المرجعية كاملة في الأثر الأدبي، ومرجعيته أسميناها(المرجعية ذات الحضور النصي).

وثالثتها: تشكيل مرجعية ما وتشكيل مضادها معها، ومرجعيته أسميناها(المرجعية ذات الوجود النصي).

الفصل الثالث

وسائط العدول الجمالي والتأويل

شعرية المفارقة يغذيها تشكل مضمونها بطريقة تستفز الحس الجمالي الفني لدى المتلقي الذي يحاول- بقراءته الاستنطاقية الفاحصة- أن يعايش التجربة الشعرية المحركة للمفارقة التي يفترض أن يدخل كل عنصر من عناصرها في البنية التخييلية للفكرة الشعرية بوصفه موضوعا ووسيلة بنائية.

وباستناد الفكر الشعري إلى المفارقة بوصفها وسيلة للتعبير عن التجارب المضادة للمرجعيات وتجسيدها في صورة لغوية شعرية، فهو يستعمل العدول بوصفه وسيلة للإيحاء بالحياة الجديدة ذات الحيوية المتفجرة بالمفاجأة فيما اجترح من المرجعية وعُدل إليه شعريا.

ولما كانت المفارقة صورة تعبر- بطريقة مفاجئة- عن تضاد الرؤية الخاصة مع المرجعية المشتركة، بوساطة بنية شعرية خاصة بها في ضمن البنى الأخر المشكلة لبنية الأثر الأدبي، فهي غالبا ما تشكل رمزا شعريا.

والرمز الشعري- كما نرى- دال نصي حاضر يوحي بمدلول(واحد أو أكثر) فكري وشعوري غائب واقع خارج التوجه الظاهر للبنية الشعرية، لكن الرؤية النقدية النافذة تستطيع أن تكشف عن تخفيه وراء هذا التوجه الظاهر، وتبرزه من أجل أن يأخذ بعده التطبيقي، على مستويات متعددة، مداه الأوسع.

والوسائط التي تحقق بنية المفارقة هي من بين الوسائط الكثيرة التي تحقق شعرية القصيدة. وقد تباينت الاتجاهات في البحث عن المفهوم الذي يمكن أن يضم هذه الوسائط كلها، وفي تسمية مصطلحه.

ومن بين تلك المصطلحات:

١- الانحراف:

كشف الباحثون في لغة الشعر عن أنها انحراف عن أصل؛ هو القواعد المألوفة في اللغة العادية أو اليومية التي يستعملها المتكلمون عادة، والتي يصفها(فاليري) بأنها "أقل طرق التعبير حساسية"[١].

وتتماز عناصر اللغة الشعرية بعلاقاتها المتميزة عن العلاقات المألوفة[٢]. وقد أكد(سبيتزر) "أن الإثارة الذهنية التي تنحرف عن المعتاد القياسي في حياتنا الذهنية لا بد وأن يكون لها انحراف لغوي

١- الرؤيا الإبداعية، إشراف: هاسكل بلوك وهرمان سالنجر، ت: أسعد حليم، القاهرة، ١٩٦٦: ٢٠، نقلا عن: مقالة في اللغة الشعرية:١٧، وظ: في الشعرية:١٣٤-١٣٥، ١٣٩، وعلم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته، د. صلاح فضل:١٥٤.

٢- ظ: الرؤيا الإبداعية، نقلا عن: مقالة في اللغة الشعرية: ١٧، وفي الشعرية:١٣٤-١٣٥، ١٣٩، وعلم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته:١٥٤.

مرافق، عن الاستعمال العادي"[1]. وتبرز مثل هذه الانحرافات في الشعر الحديث بشكل واضح[2].

وتوصل الباحثون إلى "أن اللغة ستكون ذات طبيعة شعرية أو جمالية عندما يهيمن جانبها التعبيري، أي عندما تنحرف اللغة إلى الحد الأقصى عن الاستعمال الاعتيادي بواسطة وسائل تضع العملية التعبيرية في المقدمة"[3]، وإلى أن هذا الانحراف الذي يقترب من (القليل) وحتى(الشاذ) "يخص اللغة الفنية، وهذا منطقي، إذ إن الخروج على الطرق المتعارفة في التعبير معيب اجتماعيا، ولكنه مقبول إذا كان له غرض فني"[4].

كل ذلك يعني أن للانحراف صلة أكيدة بالتوجه الأسلوبي، وهو مرادف للانتهاك والخرق[5] وغيرهما.

١- نظرية الأدب:٢٣٦، وظ: الأسلوبية والأسلوب:٩٩، ١٠٠.

٢- ظ: اللغة في الأدب الحديث: ٢٥، ٤٦.

٣- البنيوية وعلم الإشارة:٦٩، وظ: إنتاج الدلالة الأدبية:٨١- ٨٢، والخطيئة والتكفير:٦.

٤- مبادئ علم الأسلوب العربي:٧٨، وظ:٨٣، ٨٩.

٥- ظ: الأسلوبية والأسلوب:١٠٠، والبلاغة والأسلوبية:١٩٨، والدراسة الإحصائية للأسلوب (مقال):١٠٦، ١٠٧.

٢- الانزياح:

إذا كان(جان كوهن) قد عد اللغة الشعرية انحرافا عن قواعد قانون الكلام[١]، وعرف الأسلوب بأنه "كل ما ليس شائعا ولا عاديا ولا مطابقا للمعيار العام المألوف. ويبقى مع ذلك أن الأسلوب، كما مورس في الأدب، يحمل قيمة جمالية. إنه انزياح بالنسبة إلى معيار، أي أنه خطأ. ولكنه[...] خطأ مقصود"[٢]، ثم أكد أن "الانزياح في الشعر خطأ متعمد يستهدف من ورائه الوقوف على تصحيحه الخاص"[٣]، فهذا يعني أن الانزياح مرادف للانحراف، فكلاهما يحدث في لغة الشعر مقارنة باللغة العادية أو اليومية المألوفة.

وأسلوب لغة الشعر تلك ينماز بنظام إشاري خاص يحاول بتقابلاته غير المتوقعة إنتاج جمالية فنية[٤].

١- ظ: بنية اللغة الشعرية:١٠٥.

٢- م.ن:١٥، وظ:٦، ٢٠.

٣- م.ن:١٦٤.

٤- ظ: الأسلوب والأسلوبية:٥٥، ٨٦، والأسلوبية والأسلوب:٩٧- ٩٨، ١٠٠، ١٠٢، ١٦٢، وإضاءة النص: ٨، ودراسة وصفية لمستويات الترميز في النص الأدبي(مقال)، عبد الوهاب ترو:٩٥.

وبعد أن طابق(جان كوهن) بين الانزياح والخرق[1] شدد على عنصر المنافرة(الذي يهمنا جدا في المفارقة) وربطها بالانزياح، في قوله:"وكل منافرة محصورة في عنصر من عناصر المدلول، وقابلة للتعطيل بمجرد حذف هذا العنصر، فهي، عندنا، انزياح من الدرجة الأولى"[2].

٣- الفجوة: مسافة التوتر:

لم ينطلق(كمال أبو ديب)- في سبيل القبض على الشعرية، كما يرى- من مقارنة الشعر بالمعيار(النثر) بل رفض فكرة المعيار أساسا[3]، إنما انطلق من قياس المباعدة والمنافرة بين الرؤيا الشعرية والرؤية العادية اليومية[4].

وعلى الرغم من أن(كمال أبو ديب) استهان بشأن الانزياح عند(جان كوهن) أو الانحراف كما يترجمه[5]، إلا أنه يذكر صراحة أن الشعرية تبتعد عن(المألوف(النثري)) إلى نقيضه[6]، وأن الشاعر

١- ظ: بنية اللغة الشعرية: ٤٢، ونظرية الانزياح عند جان كوهن(مقال)، نزار الحديثي:٥٣.

٢- بنية اللغة الشعرية:١٢٢- ١٢٣، وظ:١٢٥، ١٧٣.

٣- ظ: في الشعرية:١٧، ١٤٠- ١٤١.

٤- ظ: م.ن:٢٠.

٥- ظ: م.ن:٨، ١٧، ١٤٠.

٦- ظ: م.ن:٢٨.

لا يستعمل اللغة النثرية "بما هي اصطلاح معروف مدرك، بل يدخلها في بنى جديدة تكتسب فيها دورا، وفاعلية ودلالات، جديدة"[1]، وأن من وظائف اللغة الشعرية "خلق هذه الفجوة: مسافة التوتر بين اللغة الجماعية وبين الإبداع الفردي"[2]، و"أن للشعر خصيصة تميزه عن النثر هي قدرته على(دمج ما لا يندمج) من الأشياء، على(الجمع بين المتنافرات)"[3]، وهذا يفضي إلى أن الانزياح أو الانحراف جزء مهم من الفجوة: مسافة التوتر.

ومما يقوله(كمال أبو ديب) عن التضاد الذي يفيدنا كثيرا في بحثنا هذا:"إن التضاد هو المنبع الرئيسي للفجوة: مسافة التوتر وبالتالي للشعرية"[4].

وبعد أن عرف الشعرية بأنها "حركة استقطابية، بمعنى أنها فاعلية تنتزع من سديم التجربة واللغة مادة لا متجانسة تفعل فيها عن طريق تنظيمها، وترتيبها، وتنسيقها حول أقطابها، وتدقيقا حول قطبين يفصلهما، بدورهما، ما أسميته مسافة التوتر. هكذا تكون الشعرية التجسيد الأسمى لخلق الثنائيات الضدية، أحد أوجه

١- في الشعرية:٣٩.

٢- م.ن:٧٤.

٣- م.ن:١٢٥.

٤- م.ن:٤٦، وتنظر:٤٥، ٤٧، ٧٠.

الاستقطابية الأبرز"[1]، عرف المفارقة الضدية بأنها "جذريا، حركة استقطابية يلتقي قطباها في نقطة محرقية واحدة أو ينبعان من نقطة محرقية واحدة"[2].

٤- التفجير:

يحدث التفجير الذي تبناه(أدونيس)، قياسا إلى الرؤيا الشعرية التقليدية، وهذا يفضي إلى أن الفجوة: مسافة التوتر التي تتضمن الانزياح أو الانحراف، متضمنة في التفجير، فمن لا يقلد غيره من الشعراء فلا بد أنه لا يقلد الرؤية الجماعية العادية، ولا يشكل شعره بتراكيبهم الدارجة. و(أدونيس) يقول عن دلالة(التفجير) "عنيت تفجير البنية الشعرية التقليدية ذاتها، أي بنية الرؤيا وأنساقها، و(منطقها) ومقارباتها، أو بعبارة أكثر إيجازا: تفجير مسار القول، وأفقه"[3].

وبمعنى التفجير يرد عنده مصطلح(الخروج)[4].

ومن المصطلحات الأخر:الخرق، والخلخلة، والتغريب، والنفي، والشذوذ، والتهجم، والتهديم، والتحطيم.

١- في الشعرية:٩٤.

٢- م.ن:١٠٢.

٣- سياسة الشعر:١٣٢.

٤- ظ: م.ن: ١٩.

والتساؤل المهم جدا هنا هو: لم اخترنا مصطلح العدول، ولم نختر واحدا من هذه المصطلحات في عنوان هذا الفصل؟ بعبارة أخرى: ما مزية العدول التي جعلتنا نفضل استعماله على غيره؟

ربط الدكتور(محمد عبد المطلب) بين الانتهاك والخروج من جهة، والعدول من جهة أخرى في قوله "يكاد يكون المجاز ممثلا لأكبر قيمة في انتهاك النظام اللغوي والخروج على مألوفة، والعدول فيه يبدو بشكل بارز في تحديد مفهومه على المستوى اللغوي أو على المستوى الاصطلاحي، مما جعل له دورا بارزا في الدلالة ومباحثها، ودورا بارزا في خلق الصورة الفنية من خلال مباحث الاستعارة والكناية والتمثيل"[1]. وهنا نتساءل: أليس الانتهاك هو الانزياح أو الخرق، وأليس الخروج داخلا في المصطلحات الأخر كلها[2] ؟

ويعلن(شكري عياد)- صراحة- أن الانحراف عنده يعني "العدول عن الأصل"[3]، وهذا الإعلان تسنده البلاغة العربية القديمة، فحين تحدث(حازم القرطاجني) عن كيفية تفهم الغموض

١- البلاغة والأسلوبية:٤.

٢- ظ: إنتاج الدلالة الأدبية:٨١- ٨١، وإضاءة النص:٨، وفي الشعرية:٣٨- ٣٩.

٣- مبادئ علم الأسلوب العربي:٨٦.

الفني، قال:"بيان المعاني يكون بتعريتها من الأوصاف التي تبعدها عن البيان"[1].

ومن بين تلك الأوصاف ما يرجع إلى المعنى. ومما يرجع إلى المعنى كون "المعنى منحرفا بالكلام وغرضه عن مقصده الواضح معدولا إليه عما هو أحق بالمحل منه"[2]، ثم أوضح هذا الوجه وأثر التأويل فيه[3].

وفي معجم المصطلحات في نهاية(منهاج البلغاء) نجد تعريفا للقلب يقول: القلب "كون المعنى متحرفا لغرض الكلام عن مقصده الواضح معدولا إليه عما هو أحق بالمحل منه حتى يوهم المعنى أن المقصود به ضد ما يدل عليه اللفظ المعبر به عنه"[4].

والمصطلح المقابل للانحراف والانزياح عند(سبيتزر) بترجمة الدكتور(عبد السلام المسدي) و(محيي الدين صبحي)، يترجمه(عبد الله صولة) بالعدول. وكذلك ترجم مقابل الانزياح عند(بالي) بالعدول. والقاعدة التي يقاس بها العدول عن(سبيتزر) هي الكلام

١- منهاج البلغاء وسراج الأدباء:١٧٧.

٢- م.ن:١٧٧.

٣- ظ: م.ن:١٧٩- ١٨٤.

٤- م.ن:٤١٥.

الأدبي المتداول والمتعارف، وعند(بالي) هي اللغة النثرية المتداولة[1].

وإذا كان المصطلح المشهور عند(جان كوهن) هو الانزياح فإن(عبد الله صولة) يطلق عليه مصطلح(العدول)[2]، ثم يذكر الانزياح مرادفا له[3].

ويسند هذا الإطلاق سماح(الدكتور عبد السلام المسدي) بـ"أن نحيي لـ(الانزياح) لفظة عربية استعملها البلاغيون في سياق محدد وهي عبارة(العدول): وعن طريق التوليد المعنوي قد نصطلح بها على مفهوم العبارة الأجنبية[Ecart] "[4].

وبمراجعة بسيطة للكتب البلاغية القديمة نجد أن(عبد القاهر الجرجاني) في(دلائل الإعجاز) استعمل عبارة(عدل عن)[5]، وأن(الزمخشري) في(الكشاف) استعملها أيضا[6].

١- ظ: فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة(مقال)، عبد الله صولة:٧٤، ٧٥.

٢- ظ: م.ن:٧٩.

٣- ظ: م.ن:٨١، ٨٢، على سبيل المثال.

٤- الأسلوبية والأسلوب:١٦٢- ١٦٣.

٥- ظ: دلائل الإعجاز:١٠١- ١٠٢.

٦- ظ: الكشاف:١/١٠.

أما لفظة(العدول) فقد وردت في قول(ابن الأثير):"المتوشج لمعرفة البيان عليه أن يدرك أن العدول عن صيغة من الألفاظ إلى صيغة أخرى لا يكون إلا لنوع خصوصية اقتضت ذلك"[١]، وفي تعريف(العلوي) للالتفات بأنه "العدول من أسلوب في الكلام إلى أسلوب آخر مخالف للأول"[٢].

وأكد الدكتور(محمد عبد المطلب) أن مقولة العدول تأتي بوصفها "محورا رئيسا في البحث البلاغي يؤكد المستوى الإخباري والإبداعي في الأداء اللغوي، وهو بهذا يمثل قيمة تعبيرية أو منبها أسلوبيا"[٣].

والمرجعية في المفارقة يتطلبها العدول، فـ"طبيعة العدول تفترض قيام أصل يقاس إليه كل عدول في اللغة"[٤]. وتسند هذا القول المقارنة بين النحاة والبلاغيين فـ"إذا كان النحاة واللغويون قد أقاموا مباحثهم على رعاية الأداء المثالي، فإن البلاغيين ساروا في اتجاه آخر من حيث أقاموا مباحثهم على أساس انتهاك هذه المثالية والعدول عنها في الأداء الفني. وليس معنى هذا إنكار البلاغيين

١- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر:٢/١٨٤، وظ: البلاغة والأسلوبية:٢٠٧.

٢- الطراز:٢/١٣٢، وظ: البلاغة والأسلوبية:٢٠٤.

٣- البلاغة والأسلوبية:٧.

٤- م.ن:٦٩.

للمستوى المثالي الذي أقامه النحاة واللغويون، بل إن ذلك يؤكد إدراكهم لتحققه بحيث جعلوه الخلفية الوهمية وراء الصياغة الفنية والتي يمكن أن يقيسوا إليها عملية العدول في هذه الصياغة"[1].

وبعد تفحص أهم وسائل العدول الجمالي وجدنا أنها يمكن أن تكون في مبحثين: المبحث الأول يضم وسائط عدول المستوى النحوي الجمالية، والمبحث الثاني يضم وسائط عدول المستوى البلاغي الجمالية، بمعنى أن المظاهر البلاغية توظف "من أجل الرقي بالخطاب إلى مستوى تعبيري قادر على شد انتباه المتلقي والتأثير فيه، أي الإقناع، إضافة إلى استغلال سمات جمالية تضفي على الخطاب سمات الجمال، أي الإمتاع"[2].

ولا شك في "أن المفاهيم النحوية أو[...](الدلالات الشكلية) تتوفر لها في الشعر إمكانات للتطبيق واسعة جدا، وذلك بقدر ما يتعلق الأمر بتمظهر اللغة المرتبطة بالشكل"[3]. بعبارة أخرى، إننا نهتم بالأساليب النحوية والبلاغية التي تحولت إلى خصائص فردية متميزة في العلاقات بغية كشف العدول الذي تؤديه هذه الوسائط حينما تشكل صورا فنية معبرة فذة.

١- البلاغة والأسلوبية:١٩٩.

٢- لسانيات النص- مدخل إلى انسجام الخطاب:٩٥.

٣- قضايا الشعرية:٦٥.

المبحث الأول

وسائط عدول المستوى النحوي الجمالية

من بين المفاهيم النحوية التي تصنع المفارقة:

١- النعت:

يشكل النعت الضدي، أي الذي يتضاد مع المنعوت، مفارقة ذات بعد شعري طريف من حيث إن التوتر بينهما ناشئ عن سيطرة علاقة المنافرة تركيبيا، وهيمنة الالتباس دلاليا. ويستند قولنا هذا إلى أن الصفة حين تكون ضرورة حقيقية، لا يمكن الاستغناء عنها، فإنها ستكون قادرة على توسيع الصورة وإغنائها[١]، وإلى كون "التقاط العلاقات المرهفة الخفية من أهم وسال الفن في تعميق الوعي بالحياة"[٢].

وإذا كان النعت عند(جان كوهن) عاملا دلاليا محددا[٣]، أي أن النعت "يقوم بوظيفة التحديد، إلا أنه لا ينجز هذا الدور إلا إذا

١- ظ: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨- دراسة نقدية، يوسف الصائغ:١٧٤.

٢- إنتاج الدلالة الأدبية:٢٣١.

٣- ظ: بنية اللغة الشعرية:٤٨.

تقدم إلينا باعتباره خاصة الاسم الذي يسند إليه"[1]. وبعبارة أخرى، إن الوظيفة التحديدية يمكن أن يحققها النعت[2].

وإذا كان النعت في اللغة الشعرية التي عالجها(كوهن) لا بد أن يكون زائدا لكي يشكل انزياحا سياقيا[3] ولكي يكون له مردود شعري لا يضاهى[4]، أي لا بد أن يستعمله الشاعر بشكل يقلب وظيفته لكي تصبح(اللاتحديد) بدل التحديد[5]، فإن له شأنا آخر في اللغة الغربية. فالتحديد أو التخصيص هو هدف واحد من بين أهداف كثيرة يؤديها النعت مثل المدح والذم والتأكيد. وكان من الممكن أن ندخل هذه الأهداف في ضمن التحديد لولا أن معنى التحديد عند(كوهن) هو "أن نعين بوضوح الشيء المقصود عندما نواجه عدة أشياء"[6]، وهذه الأهداف لا ينطبق عليها هذا التعريف انطباقا تاما. ولذلك عرف النعت في قواعد اللغة العربية بأنه

١- بنية اللغة الشعرية:١١٤.

٢- ظ: م.ن:١٣٢.

٣- ظ: م.ن:١١٠.

٤- ظ: م.ن:١١٤.

٥- ظ: م.ن:١٥٣.

٦- م.ن:١٣١.

"التابع، المكمل متبوعه، ببيان صفة من صفاته[...] أو من صفات ما تعلق به- وهو سببيّه"[1].

والتساؤل المهم هنا هو: هل يبقى للنعت هذا التكميل للمتبوع، إذا ما وظف شعريا لأحداث المفارقة ؟ إن المتبوع ينتقص بالنعت في المفارقة، فبدلا من أن يكشف النعت عن صفة من صفات المتبوع تعينه، يلحق به صفة ليست منه تموهه وتدلسه. فمهمة النعت في المفارقة الشعرية هي التحديد السَّلبي(بفتح السين)- وليس (اللاتحديد) كما يقول(كوهن)- ولكن ليس بمعنى التحديد عند (كوهن)، إنما بمعنى تحديد المنعوت باستلابه من مرجعيته، وإبعاد صفاته الأخر كلها التي تلتصق به مرجعيا، وتأطيره بهذه الصفة فقط. وحذف هذا النعت يعني حذف الشعرية ذاتها.

فالنعت في المفارقة الشعرية لا يبين صفة من صفات المتبوع المرجعية، أو من الصفات المرجعية لما تعلق به، إنما يضفي صفة جديدة مضادة لأهم صفة مرجعية في المتبوع، تلغي صفاته الأخر وتحل محلها، ولا تعين الشيء المقصود بوضوح عندما نواجه عدة أشياء، إنما تشكل معه شيئا جديدا آخر.

فمثلا، بعد أن أشاد(أدونيس) بحرارة شعر(أبي تمام) بقوله:

١- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك:٣/١٩١.

كان أبو تمّام

مشتعلا كالجمر

خلف شتاء الليل والأحلام

استند(أدونيس) إلى قصيدة(أبي تمام)(فتح عمورية)[1] حين كتب قصيدته (فصل الصورة القديمة)[2] فقال:

يكتب أغنيّه

بالقصب المكسور

بنجمة الميلاد

عن رحلة الصيف الشتائيّه

سوداء سحريّه

تحية الآتي إلى بغداد.

أيقول: رحلة الصيف الشتائية ؟ إن هناك رحلتين هما رحلة الصيف ورحلة الشتاء، قال تعالى: ﴿ لِإِيلَافِ قُرَيْشٍ * إِيلَافِهِمْ رِحْلَةَ الشِّتَاءِ وَالصَّيْفِ﴾[3].

١- ظ: ديوان أبي تمام:١٤- ١٨، وأبو تمام شاعر الخليفة المعتصم، د. عمر فروخ: ١٧٣- ١٨٢.

٢- كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، أدونيس، تحولات الصقر:٨٦.

٣- قريش/١- ٢.

(أدونيس) هنا- ظاهريا- لا يتحدث عن رحلة تجارية، إنما يتحدث عن رحلة حربية، هذه الرحلة قال عنها المنجمون إن من بين مستلزمات نجاحها حلول الصيف. لكن قائدها قام بها في الشتاء ونجح فيها. هذه الرحلة هي معركة عمورية التي قام بها المعتصم قبل نضج التين والعنب.

وإذا كانت هي كذلك فلم وصفها بأنها(سوداء سحرية)؟ لأن المنجمين قالوا إن داهية مظلمة ستحل بمن يقوم برحلة حربية في وقت ظهور نجم معين، فلم يحدث ذلك، بل أظلمت الدنيا على الأعداء من كثرة الدخان ونزول الظلام، فاجتاحتهم كربة سوداء.

لكن(أدونيس) لا يتحدث عن انتصار(المعتصم) العسكري، بل عن انتصار (أبي تمام) الشعري؛ فـ(أبو تمام) لم يهمه اتهامه بانكسار أداته الشعرية المكنى عنها بـ(القصب المكسور)، ولا اتهامه بالمسيحية المكنى عنها بـ(نجمة الميلاد)، وواصل رحلته الفنية المتدفقة بالحرارة الشعرية وسط البرود الشعري المهيمن على بنية القصيدة العربية. فكانت شعريته سوداء على من لم يفهموه لما أحدثته من تغيير في وجهة الشعر العربي، ولما لاقته بعد ذلك من تهليل وترحيب، فكأن تأثيرها في النفوس تأثير السحر بعينه.

فلنتأمل هذا العدول التركيبي النعتي الذي نقلنا محوره الاستبدالي في عوالم أربعة هي:(عالم الرحلة التجارية، وعالم

الرحلة الحربية، وعالم الرحلة الشعرية لـــ(أبي تمام)، وعالم الرحلة الشعرية لـــ(أدونيس) ذاته). فانتصار (أبي تمام) الشعري رمز كنائي لصحة توجه(أدونيس) الشعري، وللإيمان بانتصاره فـــي المـــستقبل القريب.

وفي هذه المفارقة المتجسدة بتجلي التجميع التجاذبي[1]، تكمن نواة التجربة المثيرة للاهتمام الفكري الشعري، فـــ(أدونيس)- هنا- جمع بين الصيف والشتاء، وبين انكسار الأداة والنجاح في الكتابـــة، وبين نور النجاح والظلام، في بؤر شعرية متداخلة.

وفي قصيدة(حدائق وفيقة)[2] اختار(بدر شاكر السياب) "للحمام ما يضاد الحمام كمعنى مجرد"[3]، فهو يقول:

والحمام الأسود
يا له شلال نور منطفي!
يا له نهر ثمار مثلها لم يقطف!
يا له نافورة من قبر تمّوز المدمّى تصعد!

١- التجميع: هو أن يجمع بين المتضادين المتباعدين مرجعيا، بوساطة قـــوة خارجيـــة. والفاعلية التجاذبية تجبرهما عليها ظروف خارجية تقوم بتقريبهما بعضهما مـــن بعـــض بعد تباعدهما، ثم جمعهما معا في بوتقة واحدة.

٢- ديوان بدر شاكر السياب، المعبد الغريق:١/١٢٦.

٣- الصورة والبناء الشعري:١٣٠.

فاسوداد الحمام يرمز "إلى الموت الذي ينطلق بشكل جماعي وينتشر. فموت تموز سبب في انتشار الموت. ونلاحظ في الصورة أن القبر الذي يبتلع الموت في العادة، يطلقه هنا وينشره"[1].

ويعلق(الدكتور علي البطل) على الجانب الأسطوري قائلا:"نجد عنصرا من عناصر الأسطورة في قصيدته(حدائق وفيقة) وهو سرب الحمام الذي يطير بعربة أفروديت اليونانية، والحمام طائرها المقدس، إلا أن السياب يقلب دلالته عندما يحور الأسطورة فيجعله سرب حمام أسود، كأنه شلال نور منطفئ، كلما رفرفت أجنحة في عالم الموت عادت بوفيقة الذكرى والحنين إلى الحياة، فحمام أفروديت المرح الطروب، إنما يدل على دلالة مناقضة حين تنزل- مجسدة في وفيقة- إلى القبر، ثم يعضد الصورة بتشبيه آخر للحمام ينتزعه من الأسطورة البابلية هذه المرة فيجعله شبيها بنافورة من الدم ينزف من تموز"[2].

وعموما يقترن الحمام عادة في خيالنا باللون الأبيض، وبأنه رمز للسلام والأمان والحياة، لكنه في القصيدة هذه يقترن بعكس هذا كله، مما يجعله يوحي بالمتعة الشعرية على الرغم من مأساوية

١- الموضوعية البنيوية- دراسة في شعر السياب:٢٣٥.

٢- الرمز الأسطوري في شعر السياب:١٤٦.

رؤياها الشعرية. وفي المحور التركيبي لهذا النموذج السيابي نجد العدول متجسدا بالنعت الذي تشغله كلمة مفردة في السطرين الأول والثاني، وجملة اسمية في الثالث، وجملة فعلية في الرابع، عن طريق استبدالها بالنعوت الأصلية المضادة وتغييبها.

وأسهمت صلة الموصول الذي شغل محل النعت، كذلك في إحداث المفارقات، فمثلا يعد الدكتور إحسان عباس قول(بدر شاكر السياب) في قصيدته(المومس العمياء)[1]:

ويح العراق: أكان عدلا فيه أنّك تدفعين
سهاد مقلتك الضريره
ثمنا لملء يديك زيتا من منابعه الغزيره
كي يثمر المصباح بالنور الذي لا تبصرين؟

من باب السخرية، فهو يقول:"القنديل الذي تستعمله هذه العمياء ليراها غيرها- وما أمر هذه السخرية- تدفع ثمن زيته من سهاد مقلة لا تراه، والعراق يبعثر زيته من دماء أبنائه"[2].

فهذه السخرية هي أثر نفسي لبنية المفارقة المسيرة لهذا المقطع. والحقيقة أن هناك مفارقتين في هذا المقطع: الأولى هي أن

١- ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر:١/٥٣٩.

٢- عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، د.إحسان عباس:٨١.

الأجر الذي تتقاضاه لا يكفي إلا لإدامة الأجر ذاته من خلال إدامة النور في الليل، والثانية التي أشار إليها الدكتور إحسان عباس والتي تهمنا هنا؛ وهي أن هذا النور المدام في الليل لا تراه المومس ولا ترى به الآخرين، إنما يدام لكي يراها به الآخرون. والمفارقتان متجسدتان بتجلي التقرين التجاذبي.

ويعبر(خليل حاوي) عن الموت الحسي والفكري بقوله في قصيدة(لعازر عام ١٩٦٢)[١]:

امسحي الميت الذي ما برحت

تخضرّ فيه لحية، فخذ، وأمعاء تطول.

كيف اجتمع الموت والاخضرار؟ إن اخضرار اللحية رمز كنائي عن التدين، واخضرار الفخذ رمز كنائي عن العبث واللهو والشهوة الحيوانية، وطول الأمعاء رمز كنائي عن البطنة والاهتمام بالغذاء الحسي دون المعنوي الفكري.

فهذه الجملة الاستعارية التي وقعت خبرا في صلة الموصول الذي يصف الميت، يكشف محورها التركيبي عن مفارقة مأساوية، يؤمر بإبعادها.

١- ديوان خليل حاوي، بيادر الجوع:٣٣٥.

واللمحة الشعرية-هنا- للمفارقة المتجسدة في تجلي الالتقاء التجاذبي[1]، قائمة على صلة النعت التي تضم استعارة وكناية وتقديما وتأخيرا في اسم وخبر(ما برح)، وطريقة طرحها ممتعة بشكل ساحر.

ويبرز النعت المفرد متضمنا في جملة فعلية تشغل محل النعت في قول (بدر شاكر السياب) في المقطع الثاني من قصيدته (النهر والموت)[2]:

فيدلهمّ دمي حنين
إلى رصاصة يشقّ ثلجها الزؤام
أعماق صدري، كالجحيم يشعل العظام.

والجدة الفنية في هذا التعبير تتأتى من تداخل المفارقات، فحين يتمنى الشاعر الموت برصاصة تنقذه من مآسي الحاضر، يصف هذه الرصاصة بأن لها ثلجا يشق صدره، والثلج-هنا- متأت من الأثر النفسي لا من الأثر الحسي. وربما كان قول (أدونيس)[3]:

قضيب من الثلج: نار، وتبغ

١- الالتقاء: هو أن يلتقي المتضادان المتباعدان مرجعيا في نقطة خارجية عنهما، والتقاؤهما بعد الافتراق يجعل الفاعلية التجاذبية لهما معا.

٢- ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر: ٤٥٦/١.

٣- ديوان قصائد أولى، أدونيس: ٤٨.

وغيم دخان.

قريبا من هذا القول بتشديده على الابتراد الذي يتركه الأثر النفسي للحرارة المنبعثة من مصدر حسي.

هذه الجملة الفعلية الوصفية التي تشكل مع المرجعية الفيزياوية للرصاصة مفارقة منطقية تتضمن اسما وصفيا يشكل مع هذه الرؤية الجديدة التي أصبحت مرجعية ذات وجود نصي مفارقة أخرى؛ فالموت هو الذي يوصف بالزؤام، فلم وصف الأثر النفسي المتجسد في كلمة(الثلج) بـ(الزؤام)؟ لأن هذا الثلج مميت، والموت حق مكروه، ولاسيما أنه يتمنى أن يكون فعل هذا الثلج شبيها-على سبيل المفارقة- بفعل الجحيم من حيث إشعالها للعظام كي يتخلص من عظامه التي تركز فيها المرض وتمكن منها.

الجملة الفعلية النعتية تتجسد مفارقتها بتجلي التضمن التجاذبي، ومفارقة النعت المفرد مفارقة ذات تجل إلحاقي تجاذبي، ومفارقة التشبيه ذات تجل تداخلي تجاذبي.

وأدت الجملة الاسمية أثرها- حين شغلت محل النعت- في إحداث المفارقة. ومن ذلك ما جاء في قول(بدر شاكر السياب) في قصيدته (أغنية في شهر آب)[1]:

١- ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر:١/ ٣٣٢.

[...]، والظلماء

نقّالة موتى سائقها أعمى،[...]

هل يستطيع الأعمى قيادة مركبة عادية حتى يستطيع قيادة نقالة بالذات؟ إن الظلماء تستنزف مكامن القوة الجسدية والفكرية، وتضعفها لكل شخص يستقلها بوصفها واسطة للوصول إلى مآربه. وهذا يعني أن المضاف إليه، وإن لم يأت أثره المنهجي بعد، شكل مفارقة ذات تجل تغلبي تحويري. وهؤلاء الأشخاص(الأموات مجازيا) يمكن- من دون دراية ورؤية صحيحة، بسبب تشوش تفكيرهم وتداخل دوافعهم- أن يدخلوا فيما لا يسمح لهم بدخوله، وأن يفعلوا ما هو مؤذ ومميت بأنفسهم أو بغيرهم.

فخوف تلك الامرأة على زوجها، وخوفها من غيره دفعها إلى مناداته ووصف الظلماء بهذا الوصف، إذ إن الاعتماد على الذات مع وجود عمى بصري واستبصاري، ومع وجود ظروف مظلمة، هو طريق الهلاك لا محالة.

المحور التركيبي لهذه المفارقة أسهم في بنائه المحور الاستبدالي بنقاط كثيرة؛ منها وضع المشبه به الغريب موضع الأموات بدل الأحياء في هذا المشبه، ثم وصف هذا المشبه بجملة اسمية خبرها المفروض علينا(أعمى) مضاد لما هو مفترض (مبصر). والمفارقة النعتية-هنا- متجسدة بتجلي التغييب التحويري.

وتدلي شبه الجملة بدلوها في إحداث المفارقة حين تتعلق بمحذوف يشغل محل النعت. فـ(خليل حاوي) يقول في المقطع الأول من قصيدته(جنية الشاطئ)[1]، على لسان الغجرية:

هل كنت غير صبيّة سمراء

في خيم الغجر

خيم بلا أرض وأوتاد وأمتعة تعيق.

فهل هناك خيمة بلا هذه الأشياء الثلاثة ؟ إن عدم وجود أرض مخصصة لهؤلاء الغجر، وعدم وجود روابط حقيقية تربطهم بأرض ما، ثم إن ضعف قدرتهم المعيشية، الذي يجعلهم غير قادرين على اقتناء مستلزمات الاستقرار الحضارية، إن هذه الأمور كلها تجعل الريح الرامزة إلى المناخ الدافع إلى التحرك والتنقل باتجاهات متنوعة، تسيرهم على وفق هواها ومبتغاها.

ومن بين أهم مهيئات ذلك المناخ، التقاليد الغجرية والضغط الذي يسلطه كبار الغجر على صغارهم من أجل الاستمرار على الخط ذاته لكسب العيش.

وحضور هذا النعت غير المتوقع يدهش المتلقي؛ لأنه التفاتة ذكية بحق، شكلت مفارقة ذات تجل تغلبي تحويري.

١- ديوان خليل حاوي، بيادر الجوع:٢٩٣.

٢- الخبـــر:

كان من الممكن أن ندخل نماذج الخبر تحت حقل النعت مـــن حيث كون الخبر وصـــفا فـــي المعنـــى للمبتـــدأ[١]، إلا أن للخبـــر خصوصية تميزه عن النعت هي أنه حين ينتظم مع المبتـــدأ يـــشكل جملة؛ ولذلك عرف الخبر بأنه "الجزء المكمل للفائدة"[٢].

والتحديد الاستلابي في النعت ينطبق كذلك علـــى الخبـــر، إذ يستلب المبتدأ من صفته المرجعية، وتتلبسه صفة مـــضادة لـــصفته المرجعية لتشكل خبرا له. فالفائدة هنا ضدية على عكس مـــا هـــو متوقع تماما.

فإذا كنا في اللغة المألوفة اليومية نستتبع ذكر المبتدأ بالتساؤل عما به من أجل أن تنغلق الدلالة بذكر الخبر، فإن الشاعر في اللغة الشعرية للمفارقة يجعلنا نستتبع ذكر المبتدأ بالتساؤل ذاتـــه لا مـــن أجل الهدف ذاته، إنما على العكس فهو يدفعنا إلى تساؤل آخر عـــن كيفية هذا الربط بينهما من أجل أن تبقى الدلالة مفتوحة، ويـــشترك المتلقي في اقتناص أطرافها. ولكي نكون قريبين من حقـــل النعـــت ونماذجه سنتعامل في البداية مع نماذج يتشابه فيها النعت مع الخبر

١- شرح ابن عقيل: ١/٢٢٧.

٢- م.ن: ١/ ٢٠١.

من خلال اللون. فقد استطاع اللون حين وظف بوصفه ملمحا ضديا أن يشكل جزءا مهما من مقومات المفارقة، وأن يحقق علاقة جديدة مشعة بطابعها النفسي والفكري الباعث لها.

قال(بدر شاكر السياب) في قصيدته(في الليل)[1] التي ألفها وهو على فراش المرض في مستشفى بلندن:

[...]، وأثوابي

كمفزّع بستان، سود.

علق(محمد الجزائري) على هذا الخبر المفرد، قائلا:"نحن نعلم أن ملابس المرضى(بيضاء) في الغالب، فلم أعطانا السياب التضاد اللوني في(الأسود) كثياب مفزع البستان؟[...] إنه الموت الذي يقترب من الشاعر"[2].

وفضلا عن هذا أعتقد أن ظلمة الغرفة بسبب حلول الليل وإرخاء الستائر- كما تخبرنا القصيدة- والمرض المميت، هما اللذان عكسا اللون الأسود على الثياب ولاسيما أن الآخرين لم يقتربوا منه، ولم يزوروه، مثلما يرفضون الاقتراب من مفزع البستان الذي يظنونه حارسا حقيقيا يمكن أن يلحق بهم الأذى.

١- ديوان بدر شاكر السياب، شناشيل ابنة الجلبي:١/ ٦٠٨.

٢- ويكون التجاوز، محمد الجزائري:٢٧١.

ويمكن أن نقول أيضا إن الشاعر تخيل أن ثيابه البيضاء هي الكفن الأبيض الذي يلف به الميت، فعكس السوداوية النفسية عليه، ثم إن وضوح الثوب الأسود في الليل يشبه وضوح الكفن الأبيض الذي يلف به الميت.

على أية حال يمكننا أن نقول إن الوضع هو وضوح شيء يضم شيئا مخيفا، أو إن الملابس الواضحة لا تلتف على جسد نابض بالحياة.

فالعدول اللوني من البياض إلى السواد كشف شعريا عن علاقات كثيرة في ذهن الشاعر حين وقع خبرا للمبتدأ، وكشف عن رسم بهيج للصورة، لا من حيث موضوعها فهو محزن جدا، إنما من حيث فنيتها الجذابة غير المتوقعة التي تجسدت بتجلي التغييب التحويري.

واللون الأسود الذي شغل محل الخبر هنا، شغل محل نعت للخبر في قول (بدر شاكر السياب) في قصيدته(أغنية في شهر آب)[1]:

[...] والظلماء

نقالة إسعاف سوداء.

١- ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر:٣٢٨/١.

هذه الصفة اللونية هي وجه الشبه بين الظلماء ونقالة الإسعاف. ولما كان المتعارف عليه أن نقالة الإسعاف بيضاء اللون، فإن تغير لونها يدل على تغير وظيفتها الحقيقية، فالظلماء تنجد سلبيا من يبحثون عن متعتهم ولذتهم بطريقة غير صحيحة، فهي بالحقيقة تقتل ولا تساعد الذين يتسترون بها للوصول إلى الأماكن التي يسترها الظلام، وللخروج منها. والمريض الذي يكون داخل هذه النقالة يستطيع أن يصل بسرعة إلى مبتغاه الملتفع بالظلام، وهذا هو وجه الشبه الثاني المستكن داخل المشبه والمشبه به، إذ إن من يكون داخل النقالة أو وسط الظلام يصعب التعرف عليه إن أمكنت رؤيته. وإذا كان اشتداد الظلام يقلل من فرص أداء الواجب على صورته الصحيحة مع نقالة الإسعاف الحقيقية(البيضاء)، فإنه يزيد من تلك الفرص في أداء الواجب المريب مع نقالة الإسعاف القاتلة(السوداء).

فاختيار المضاف والمضاف إليه(نقالة الإسعاف) ليكون خبرا لـ(الظلماء) ومشبها به لها، اختيار مبني على المفارقة لتضاد التداعيات النفسية لكل منهما، ثم إن استبدال اللون الأسود باللون الأبيض المرجعي ليكون نعتا لهذه النقالة، يشكل مفارقة أخرى بين عناصر المحور التركيبي.

وهذا النموذج لا نستطيع في الحقيقة أن نضعه في حقل المشبه به؛ لأن وجه الشبه في ذلك الحقل- إذا ذكر- فالمفترض أن

يقطع التساؤل عن الكيفية من خلال إشباع الرغبة في كشف العدول، إلا أنه-هنا- يزيد من تلك الرغبة، ويضيف تساؤلا آخر، ويبقي الدلالة مفتوحة أكثر من ذي قبل، أما إذا حذف من التشبيه، فمن الممكن التوصل إليه تأويلا. وهنا نتساءل: هل يمكننا حذف كلمة(سوداء) ونتوصل إليها بوساطة استنطاق النص؟ بالتأكيد لا. وهذا ما يؤكد أن المفارقة هنا أحدثها وقوع(نقالة إسعاف) خبرا أكثر من وقوعها مشبها به، ثم إن عدم إمكان حذف(سوداء) يؤكد ما ذهبنا إليه في حقل النعت من عدم إمكان حذفه؛ لأن حذفه حذف للشعرية ذاتها. هذه الأمور كلها تكشف عن أن هذا التركيب يشكل مفارقة خصبة ثرة، متجسدة بتجلي التداخل التجاذبي وبتجلي التغييب التحويري.

في النموذج الأول تحدثنا عن العدول الذي أحدثه خبر المبتدأ، وفي النموذج الثاني تحدثنا عن العدول الذي أحدثه خبر المبتدأ المكون من مضاف ومضاف إليه، وصفته. ونتحدث الآن عن العدول الذي تحدثه الجملة الفعلية التي تشغل محل الخبر.

ونعثر على ذلك في صورة فنية للأهداب مثلا؛ فالأهداب خلقها الله سبحانه وتعالى لحماية العين وإضفاء الجمالية عليها، فقيمة العين وقوتها متأتية من وجود الأهداب. وهذا الأمر يحتم على العين أن تعتز بالأهداب، وأن توثق العلاقة بينهما لأنهما كالجزء

الواحد، ومضرة أحدهما تعود بالضرر على الثاني بلا شك. من هذه الزاوية، وعلى سبيل المفارقة، انطلق نزار قباني ليصف الحرب الأهلية في بيروت، التي عادت بالضرر على كل الأطراف المتحاربة التي يؤدي بعضهما وظيفة العين، ويؤدي بعضهما الآخر وظيفة الأهداب، مستنكرا ذلك في المقطع الثاني من قصيدته(يا ست الدنيا يا بيروت)[1] إذ قال:

من كان يفكّر أن العين تقاتل في يوم ضدّ الأهداب؟

راسما بذلك مفارقة باعثة على الدهشة، متجسدة بتجلي التبديل التحويري في المواقع.

ومثلما تعاملنا مع نموذجين كان اللون في أحدهما خبرا، وفي الثاني نعتا للخبر، نتعامل- الآن- مع جملة فعلية تصف الخبر، بعد أن تعاملنا مع جملة فعلية كانت خبرا.

ونجد شاهدا لذلك في نهاية المقطع الثاني من(الأسلحة والأطفال)[2]، الذي يثور فيه(بدر شاكر السياب) على تاجر الحديد، قائلا له:

لك الويل من تاجر أشأم

١- الأعمال السياسية الكاملة:٣/٥٧٩.

٢- ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر:١/٥٧٠.

ومن خائض في مسيل الدم

ومن جاهل إن ما يشتريه

- لدرء الطوى والردى عن بنيه-

قبور يوارون فيها بنيه!

فوسيلة حياة أبناء التاجر هي قبرهم بعد أن يتحول الحديد إلى أدوات حربية قاتلة توجه إلى مواطن هؤلاء الأبناء. فما يبعد الموت عن الأبناء ظنا، يجتذبهم إلى الموت حقيقة، فالعدول- هنا- من الحياة إلى الموت. ولو لم يوصف الخبر بهذا الوصف الاستلابي لكانت المفارقة ضعيفة جدا، فعلى الرغم من أن التاجر سيتأثر- بلا شك- حين يعلم أن ما يبيعه الآن سوف يؤذي من حوله ويقتلهم، لكنه ليس بمستوى تأثره حين يعلم أن ما يبيعه الآن سوف يؤذي أبناءه أنفسهم، وسوف يتحول إلى قبر يوارون فيه. وقد تجسدت هذه المفارقة بتجلي التغلب التحويري.

ومن نماذج الخبر نموذج شبه الجملة التي شغلت محل الخبر، وأحدثت مفارقة، وهو قول(عبد الوهاب البياتي) في المقطع الثالث من قصيدته(إلى جواد سليم)[1]:

الموت في الميلاد

١- ديوان البياتي، النار والكلمات: ٦٢٩/١.

والخريف في الربيع.

أليس الموت بعد الميلاد، والخريف بعد الربيع؟

القصيدة تذم وضعية اجتماعية معينة تكون فيها الولادة الحقيقية الفكرية والخيالية، لا الجسدية، سببا لإماتة المولود الجديد، فكأنما يحذر الشاعر- على سبيل السخرية من تلك الوضعية- من الولادة، ويحذر أيضا من الجمال المثمر؛ لأن الإقفار السريع سيقتله لحظة الإثمار إن لم يتمكن منه قبل ذلك.

وهذه المفارقة الثرية تتجسد بتجلي التضمن التجاذبي.

ومن نماذج شبه الجملة التي أحدثت مفارقة حين شغلت محل الخبر، قول(صلاح عبد الصبور) في المقطع السادس(السوق والسوقة) من قصيدته(أقول لكم)[1]:

وأعرف بعضهم يضنيه أن يغشى زحام السوقْ

ولكن هم... من السوقة.

فالعدول الدلالي يكشفه التقابل التركيبي بين ركني المفارقة الرئيسين، ولاسيما إثبات كون هؤلاء المبتعدين عن السوق تكبرا، من السوقة. والمفارقة متجسدة بتجلي التلبس التجاذبي.

١- ديوان صلاح عبد الصبور، أقول لكم:١٨٠.

والحقيقة أن(صلاح عبد الصبور) وقع في مفارقة غير مرضية، إذ إنه ذم أهل السوق من حيث أراد أن يمدحهم، أي أن التجربة التي أتيحت للشاعر فرصة خوض غمارها قد حد من أفقها بسبب عدم مراعاته للهالة المرجعية لكلمة(السوق) التي من بين عناصرها(السوقة).

٣- النفي:

انبنت كثير من المفارقات التاريخية الدينية والأسطورية وغيرها على أسلوب النفي، كما رأينا في فصل(الإلماع المرجعي وطرائق التشكيل). وهذا الأسلوب استعمل كثيرا بوصفه مضادا للمرجعية المثبتة، وقليلا بوصفه ممهدا للمضاد أو مؤكدا له. وغالبا ما يكون النفي في موقع الخبر.

فمن النفي المضاد قول(بدر شاكر السياب) في قصيدته(رسالة من مقبرة)[١]:

فاليوم داري لم تعد داري.

فالإنسان يحس أن مكانا ما هو داره حين يعلم أنه صاحب هذا المكان، وأنه مرتاح فيه، أما حين يجد الآخرين/ الأعداء يتمتعون في داره ويمنعونه منها، فهي ليست داره حتى يخرجوا منها.

١- ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر: ١/٣٩٠.

فالجملة الفعلية المنفية حققت مفارقة بين المرجعية والرؤية الجديدة التي لم يشكلها بيع أو إهداء، إنما شكلها اغتصاب الأعداء للدار. أي أن تجلي التبديل التحويري أحدث استدارة فاتنة قادرة على صدم إحساس المتلقي وأرجحته بين الاندهاش والانشداه.

ومنه أيضا قول(خليل حاوي) في قصيدته(المجوس في أوروبا)[1]:

ها هنا الورد بلا شوك.

فالمرجعية الحياتية تؤكد اقتران الورد بالشوك. وحين نجد وردا بلا شوك، فلا شك في أن ذلك يشكل مفارقة عن طريق النفي الذي تضمنته شبه الجملة الخبرية. والقصيدة تكشف عن كون هذا الورد وردا فكريا لا نباتيا.

وهذا يؤكد ما ذهبنا إليه في النعت والخبر من كون وظيفتهما هي التحديد الاستلابي، إذ إن تجلي الاقتطاع الإشعاعي هنا نقل الورد من حقل إلى حقل آخر غير نباتي. وطرافة فكرة هذه المفارقة هي مصدر نشوة المتلقي.

١- ديوان خليل حاوي، نهر الرماد:١١٢.

ومن الثاني؛ وهو الممهد للمضاد، مع أن النفي الممهد يشكل مفارقة بحد ذاته، قول(بدر شاكر السياب) في قصيدته(تموز جيكور)[1]:

ناب الخنزير يشقّ يدي
ويغوص لظاه إلى كبدي،
ودمي يتدفّق، ينساب:
لم يغد شقائق أو قمحا
لكن ملحا.

فأسلوب النفي هنا حقق مفارقة مع ما هو مثبت في المرجعية الأسطورية "فالرمز المقدس لتموز و(أدونيس) هو زهرة(شقيق النعمان)، إذ كانت بيضاء، فلما لقي مصرعه بجوارها احمرت من دمائه، أو أنه تحول إليها بعد موته. وتقام شعائره عند استنبات المحاصيل، فكانت طقوسه تؤدي في موسم الزراعة وزراعة القمح بالذات"[2]، ومهد- أيضا- للمفارقة الثانية المتمثلة في المضاد المذكور بعد ذلك، وهو قوله(لكن ملحا). الأرضية غير المهيأة، والوسائط المزيفة- كما تخبرنا القصيدة- لا يمكن أن تعطي انبثاقا

١- ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر:١/٤٠١.

٢- الرمز الأسطوري في شعر السياب:٧٢- ٧٣.

حقيقيا لولادة جديدة. ومثل هذه الصورة المتجسدة بتجلي التغلب التحويري، تصدم المتلقي وتبث الحيوية في مخيلته.

ومن الثالث؛ وهو المؤكد للمضاد، قول(بدر شاكر السياب) في قصيدته (مدينة بلا مطر)[1]:

تظل مجامر الفخار خاوية بلا نار.

فقوله(بلا نار) حقق مفارقة مؤكدة للمفارقة الأسطورية التي تجسدت بتجلي الاقتطاع الإشعاعي.

واستطاع(بدر شاكر السياب) في قصيدته(لأني غريب)[2] أن يجمع بين أسلوب النفي الممهد للمضاد وأسلوب النفي المؤكد للمضاد، وذلك في قوله:

وإما هززت الغصون

فما يتساقط غير الردى:

حجار

حجار وما من ثمار.

فأسلوب الحصر والقصر شكل مفارقة مع المرجعية التاريخية الدينية في قوله تعالى: ﴿ وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَبًا

٢- ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر:١/٤٨٦.

١- ديوان بدر شاكر السياب، المعبد الغريق:١/١٩٥-١٩٦.

جَنِيًّا ﴾[1]، وقوله(حجار) مضاد للرطب الجني، وأسلوب النفي بما المشبهة بـ(ليس) يؤكد أن المتساقط هو حجر وليس ثمرا. وهذا يدل على أن المفارقة شكلت بتجلي التبديل التحويري. والطاقة البلاغية المبذولة هنا، والمشكلة بأسلوب مدهش تؤثر تأثيرا نفاذا في الحس الشعري للمتلقي.

٤- الحال:

وظف الشعراء الرواد المفهوم النحوي(الحال) الذي يعرف بأنه "هو الوصف الفضلة المنتصب للدلالة على هيئة"[2]، توظيفا شعريا، في نماذج لهم، لخلق المفارقة.

فإذا كان(عبد الوهاب البياتي) قد استعمل العدول عن الإثبات إلى النفي لاستعمال أسلوب النفي، لخلق مفارقة في الجزء الأول من المثل الذي يقول (زرعوا فأكلنا، ونزرع فيأكلون)، فقال في قصيدته(سوق القرية)[3]:

زرعوا، فلم نأكل.

١- مريم/٢٥.

٢- شرح ابن عقيل:٢/٢٤٢.

٣- ديوان البياتي، أباريق مهمشة:١/١٩١.

فإنه بإدخاله الحال(صاغرين) إلى المحور التركيبي للجزء الثاني من المثل، قد شكل مفارقة مأساوية على المحور الاستبدالي من خلال العدول عن الاختيار والاقتناع إلى الغصب والإكراه، ومن خلال تحول فعل الأكل من الجيل القادم من الأبناء إلى الأقطاع المجايلين للزراع في هذا العصر. وبهذا كشف العدول عن تناثر حلقات سلسلة المثل وتقطع التضامن الاجتماعي. فبقوله:

زرعوا، فلم نأكل

ونزرع، صاغرين، فيأكلون.

قلب المثل "ليشير إلى تناقض الواقع ومفارقته لسنة العدالة الإنسانية، فآباؤنا زرعوا ولم نأكل بل أكل الإقطاع الغاصب. ونحن نزرع صاغرين كالعبيد بلا إرادة، والإقطاع يأكل"[1]. وجسد هذه المفارقة تجليا الاقتطاع الإشعاعي، والإلحاق التجاذبي.

هذه المفارقة المبنية على الغذاء الحسي تذكرنا بالمفارقة المبنية على الغذاء الفكري التي شكلها(صلاح عبد الصبور)، على لسان إنسان هذا العصر، في قصيدته(الظل والصليب)[2]:

أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر

١- لغة الشعر العراقي المعاصر:٩٧.

٢- ديوان صلاح عبد الصبور، أقول لكم:١٤٩.

قابلني الفكر، ولكني رجعت دون فكر.

فتضاد الحال الجامدة(دون فكر) مع بقية عناصر المحور التركيبي يخلق بوصله العكسي غير المتوقع، مفارقة. والمحور الاستبدالي يكشف عنها من حيث كون السياق يحتم رجوع إنسان هذا العصر ممتلئا بالفكر، ويستبعد رجوعه فارغا لحصول التقائه معه والخوض فيه. وهذه دلالة على الموت الفكري وعدم القدرة على التغذي الفكري، ولاسيما أنه لم يجد عائقا خارجيا يحول دون ذلك. فإن أظهر المثل الشعبي(غطه في الشط وأرجعه عطشانا) وجود من يمنع من الارتواء، فإن قول(صلاح عبد الصبور) هذا يظهر أن الشخص ذاته يغط في شط الفكر باختياره ويرجع عطشانا عطشا فكريا على الرغم من أن أحدا لم يمنعه من ذلك، فهو ميت فكريا؛ ولذلك أعلن(صلاح عبد الصبور) عن هذا الموت إذ قال بعد ذلك مباشرة:

أنا رجعت من بحار الموت دون موت

حين أتاني الموت، لم يجد لدي ما يميته، وعدت دون موت.

فإنسان هذا العصر لم تظهر عليه دلائل الموت، لا لأنه قوي يستطيع التغلب على الشدائد المميتة، بل لأن مشاعره وأحاسيسه متجمدة كتجمد أعضاء الميت.

العدول- هنا- كشف بوساطة تجلي الانبثاق الإشعاعي، عن عناصر التوتر والتناقض والفراغ الداخلي، التي تتجاذب حياة إنسان هذا العصر.

ووجود صفات الميت في الحي يشبهه وجود صفات الشيخوخة في أطفال ميتي المشاعر والفكر، الذي عبر عنه(خليل حاوي) في قصيدته (الجسر)[1] بقوله:

غير أنّي ما حملت الحبّ للموتى
طيوبا، ذهبا، خمرا، كنوز
طفلهم يولد خفّاشا عجوز.

التضاد التركيبي- هنا- يشي بمفارقة تدل على أن أطفال الأموات (مجازا) يولدون فاقدين للرؤيا الاستبصارية، وليست البصرية على الرغم من أن الخفاش فاقد للرؤية البصرية، وللقوة اللتين تمكنانهم، لو وجدتا فيهم، من مجابهة الحياة والإحساس بها وتسييرها. فحال العمى والضعف شكلت مفارقة على صعيد المستوى الاستبدالي مع حال الأطفال الطبيعية التي يتميزون فيها بالرؤية الحادة والقوة. وهذه المفارقة متجسدة بتجلي التلبس التجاذبي.

١- ديوان خليل حاوي، نهر الرماد:١٣٥- ١٣٦.

واستطاعت الجملة الاسمية أن تشغل محل الحال وتكون عدولا دلاليا، فجملة(أنت خراب) في قول(نزار قباني):

من كان يفكر أن نتلاقى- يا بيروت- وأنت خراب؟

في المقطع الثاني من قصيدته(يا ست الدنيا يا بيروت)[1] التي تتحدث عن الحرب الأهلية، جملة حالية كشفت عن التحول من العمران الجمالي البهيج إلى الخراب المقرف الذي لم يتوقع حدوثه أحد. وهذه المفارقة يتجاذبها تجليا التحول والتحويل التحويرين، معنويا وماديا.

والاستفهام الإنكاري في قول(نزار قباني) يستدعي التساؤل الإنكاري في قول(خليل حاوي) في قصيدته(الجسر)[2]:

كيف نبقى تحت سقف واحد

وبحار بيننا.. سور

وصحراء رماد بارد

وجليد.

١- الأعمال السياسية الكاملة:٣/ ٥٧٩.

٢- ديوان خليل حاوي، نهر الرماد:١٣٧- ١٣٨.

من حيث إن الجملة الحالية في كليهما تتضاد مع المرجعية سياقيا واستبداليا، مع أن التضاد السياقي في قول(نزار قباني) ضعيف البروز. فكيف يمكن أن نتصور وجود بحار وصحراء وسور وجليد تحت سقف واحد؟ في هذه القصيدة من الممكن تأويل السقف بسقف البيت الاجتماعي القومي، وبسقف البيت الشعري، ولاسيما أن بداية مقطع هذا الاستفهام الإنكاري يقول فيها الشاعر:

ما له ينشقّ فينا البيت بيتين

ويجري البحر ما بين جديد وعتيق.

وأن خاتمته يقول فيها:

ومتى، ربّاه، نشتدّ ونبني

بيدينا بيتنا الحرّ الجديد.

وسواء كان هذا أو ذاك، فالهوة النفسية المخيفة والحواجز المصطنعة والأرضية التي لا يمكن أن يومض جمرها بسبب برودة رمادها وبرودة الظروف المحيطة به، هذه الأمور كلها تفصل بين التقاليد القديمة التي فقدت الفعل المحرك، والتوجهات الجديدة الحرة الباحثة عن الإيماضة الجديدة والحركة والنمو. وهذه المفارقة متجسدة بتجلي التضمن التجاذبي، فالبؤرة الصغيرة تضم بؤرا أكبر منها بكثير.

وإذا كان الاستفهام الإنكاري ظاهرا في هذين النموذجين، فإنه متضمن مستشف في قول(أدونيس) في المقاطع الرابع والخامس والسادس من قصيدته (يقولون إني انتهيت)[1]. فلو أخذنا المقطع الخامس مثلا لوجدناه يقول فيه:

يقولون إني انتهيت
ولي الأعصر
إذا جئت في بالها تسكر.

فحاله هذه مع الزمن، التي شكلتها الجملة الاسمية تتكر وتدحض قولهم بانتهائه. فما هو موت وتلاش- كما هو متوقع حدوثه بعد الإخبار بالانتهاء- استبدل على المحور التركيبي بوساطة المحور الاستبدالي بإثبات الوجود والبقاء والنمو، وبذلك تتقدح الومضة الشعرية وتضيء أركان القصيدة ونفسية المتلقي التي قد تلاقي وتسمع ما لاقاه الشاعر وسمعه. وهذه المفارقة يجسدها تجلي التداخل التجاذبي.

والجملة الحالية الاسمية قد تضم حالا مفردة أخرى كما في قول(خليل حاوي) في المقطع الرابع من قصيدته(وجوه السندباد)[2]:

١- ديوان قصائد أولى: ١٤٠- ١٤٢.

٢- ديوان خليل حاوي، الناي والريح: ٢١٢.

كنت أمشي معه في درب(سوهو)

وهو يمشي وحده في لا مكان.

فمشية ذلك التوأم الغائب الذي يكنى به عن ذات الشاعر القديمة المبحوث عنها، في لا مكان، مع أن المكان هو درب سوهو، تشكل جملتها الاسمية مفارقة مكانية معتمدة على استبدال المجرور بحرف الجر بما ينفي المكان، ومتجسدة بتجلي التبديل التحويري. ومشيته وحيدا- مع أن المرجعية ذات الوجود النصي تقرر أنه مع الشاعر- تشكل كلمتها الحالية المعرفة(وحده) مفارقة منطقية داخلية ذات تجل تغلبي تحويري.

فتضمن الجملة الحالية لحال مفردة استتبعه تضمن مفارقة لمفارقة أخرى مما يجعل المتلقي يحس بالانتعاش المفاجئ ويجعله يبتهج بالأسرار الفنية المدركة.

وإذا كانت الحال في هذه النماذج من جهة واحدة، فإنها يمكن أن تكون متبادلة مع المرجعية ذات الوجود النصي في نماذج أخرى.

فمثلا يقول(أدونيس) في قصيدته(بيروت- ٣(مرآة عائشة))[1]:

١- ديوان المسرح والمرايا، أدونيس:٧٧.

راقصها الأمير وهو لابس قبّعة الشحّاذ

أو راقصها الشحّاذ وهو لابس قبّعة الأمير.

فالجملة الاسمية الحالية في السطر الشعري الأول، يشكل استبدال المضاف إليه فيها بمضاده مع الجملة الفعلية التي تسبقها مفارقة تنكرية، وفي السطر الشعري الثاني يشكل مفارقة ادعائية.

ولما كانت المرجعية المنطقية لكل منهما تتألف من الجملة الفعلية لإحداهما مع الجملة الاسمية الحالية للأخرى، فإن وجود الصورتين معا يشكل مفارقة مرجعية ذات تجل تلبسي تجاذبي رامزا بذلك إلى تفاهة المشار إليها وسطحية نظرتها، ويجعل المتلقي يشعر بهزة الكشف عما أثمرته هذه المفارقات المتراكبة.

وإذا كان حذف الحال- كما تقول القواعد النحوية للغة العربية- يبقي تركيب الجملة كاملا إعرابيا من حيث كون الحال فضلة، فإن الاستغناء عن الحال المضاد في تجلي المفارقة المبنية على الحال يذهب بالمفارقة وبالشعرية أيضا، أي أن وجوده تركيبيا يصنع المفارقة، واستبداليا يجعل التركيب يفيض بالشعرية. وهذا يعني أنه لا يمكن الاستغناء عنه، أي أنه عمدة في المفارقة

الشعرية. وهذا ما أثبتته النماذج السابقة، ويثبته أكثر قول(بدر شاكر السياب) في قصيدته(مدينة السندباد)[1]:

[...] وفي القرى تموت

عشتار

والتساؤل الإنكاري عن موت عشتار، الذي يستوحيه المتلقي من الدلالة الأسطورية لعشتار، يجاب بالكيفية التي حصل بها الموت لا بالكيفية التي حولتها من(اللاموت) إلى الموت:

[...] وفي القرى تموت

عشتار عطشى

وفي هذا القول مفارقة أكبر؛ لأن عشتار ربة الخصب والحب، وتسميتها في اليونانية(أفروديت) مشتقة من(آفروس) بمعنى زبد الموج[2]. فهذه الحال المفردة شكلت مفارقة. ولم يكتف(بدر شاكر السياب) بذلك، بل أضاف حالا أخرى شغلت محلها جملة اسمية منفية لينفي بصورة قاطعة صفة الخصوبة في عشتار:

[...] وفي القرى تموت

عشتار عطشى، ليس في جبينها زهر

١- ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر:١/٤٧٣.

٢- ظ: الرمز الأسطوري في شعر السياب:٧٠.

وليثبت صفة الجدب فيها، وصفة الجدب هذه شدد عليها(بدر شاكر السياب) حين جعل عشتار تبعث الجدب في القرية بدلا من أن تنشر الخصوبة، وذلك من خلال معاقبتها لكل علاقة زواج:

[...] وفي القرى تموت

عشتار عطشى، ليس في جبينها زهر،

وفي يديها سلّة ثمارها حجر

ترجم كلّ زوجة به[...]

فالجملة الوصفية لمبتدأ الجملة الحالية الاسمية المثبتة تشكل مفارقة حالية ثالثة. وتتجسد المفارقة الأولى بتجلي التبديل التحويري، والمفارقة الحالية الأولى بتجلي الاقتطاع الإشعاعي، والمفارقة الحالية الثانية بتجلي الاقتطاع الإشعاعي، والمفارقة الحالية الثالثة بتجلي التبديل التحويري.

٥- المجرور:

لأحداث الجر الأصلي لا التبعي في اللغة العربية طريقتان؛

١- الجر بالإضافة.

ب- الجر بحرف الجر.

وعليه، يكون لدينا:

أ- المضاف إليه.

ب- المجرور بحرف الجر.

أ- المضاف إليه:

وظيفة الإضافة- كما يرى(جان كوهن)- هي وظيفة النعت ذاتها، فهي تحدد المضاف نثريا ولا تحدده شعريا[1]. ووظيفتها في اللغة العربية هي التخفيف إن كانت إضافة لفظية، والتخصيص حين يكون المضاف إليه نكرة، والتعريف حين يكون المضاف إليه معرفة[2].

ونماذج المفارقة التي بين يدينا، التي أحدثتها الإضافة، هي من النوع الثاني من الإضافة المعنوية، وهذا يعني قياسا إلى القواعد النحوية أن الإضافة فيها تفيد التعريف. ولكن هل هي فعلا تفيد التعريف أو(اللاتحديد)؟ وهذا ما ستجيب عنه المادة التطبيقية.

من وسائط العدول الجمالي هو المضاف إليه؛ فالمضاف إليه قادر على تحقيق مفارقة مع الركن الثاني للإضافة وهو المضاف، بوساطة اختيارهما من وسطين متنافرين أو متضادين. فحينما يختتم (عبد الوهاب البياتي) قصيدته(أحزان البنفسج)[3] بقوله:

الملايين التي تبكي

تغنّي

١- ظ: بنية اللغة الشعرية:١٣٢، ١٥٣.

٢- ظ: شرح ابن عقيل:٢/٤٤، ٤٦.

٣- ديوان البياتي، أشعار في المنفى:١/٣٥٧- ٣٥٨.

تتألّم

تحت شمس الليل باللقمة تحلم.

فإنه يضيف الشمس إلى الليل، والليل لا يحل إلا بغياب الشمس. المراد- إذا- ليس اسميهما، إنما الرمز الذي تدل عليه صفة كل منهما، أي الأمل المتأتي من وجود البياض القاهر للسواد الرامز إلى اليأس والظلام النفسي. ولو قال شمس النهار، أي من دون أن يستعمل المحور الاستبدالي، لانطفأ التوهج الشعري؛ لأن من يحلم باللقمة في الوقت الذي يجب فيه عليه أن يعمل للحصول على اللقمة، لا يمكن أن يكون كادحا. ومما يسند قولنا هذا أن الكادحين- كما تصورهم القصيدة- لا يحلمون ولا يغرمون(تحت ضوء القمر الأخضر في ليلة الصيف). فالعدول التركيبي ناشئ عن استعمال الشاعر لطاقة المحور الاستبدالي. والمفارقة ذات تجل تقريبي تجاذبي.

وقريبة من إضافة(عبد الوهاب البياتي) هذه، إضافة(نزار قباني) في المقطع الثالث من قصيدته(فتح)[1] فهو يقول عن حركة (فتح):

يا شمس نصف الليل لاحت..

١- الأعمال السياسية الكاملة:٣/١٤٣.

بعد ما ضجرنا

فالضجر يأس وظلام نفسي، وشمس نصف الليل هي الأمل المتجسد في ظهور (حركة فتح) بعد أن أطبق الظلام، والتعارض شعريا داخل تجلي التقرين التجاذبي يدخل المتعة إلى نفسية المتلقي.

وفي المقطع الثالث من قصيدة(الأسلحة والأطفال)[1] تكون الناعورة من بين الأشياء التي تصنع من الحديد الذي يقوم التاجر بجمعه، لكنها ليست ناعورة لاغتراف الماء كي تخضر الأرض وتدوم الحياة، إنما هي ناعورة لاغتراف الدم، ويتركب(بدر شاكر السياب) الشعري لها:

(حد.. يد)

لمن كل هذا الحديد!

لقيد سيلوى على معصم

[...]

وناعورة لاغتراف الدم.

فهذه الناعورة تسلب الحياة من أحياء الأرض بعد أن كانت- في المرجعية- تديمها فيهم. واستعمال الناعورة -هنا- رمز كنائي عن كثرة الدم المتوقع سفحه.

١- ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر:١/٥٧٠- ٥٧١، ١٧٨.

ولأهمية هذه المفارقة المتأتية من التركيب الإضافي، يعيدها الشاعر في المقطع الخامس، بعد أن يجعل الناعورة مشبها به:

على كلّ نور، تذرّ الرياح

ظلال الطواغيت في المنجم

كناعورة لاغتراف الدم.

فهذه الناعورة تستنزف طاقات عمال المنجم، وتمتص دماءهم، وتستعبد قابلياتهم الجسدية والذهنية. فهذه المفارقة جسدها- إذا- تجلي التبديل التحويري. وفاعلية صورتها تنبع من الموهبة الشعرية الخلاقة لـ(بدر شاكر السياب)، التي عضدها فكر متوهج ومهارة فنية.

فلنتأمل هذه الإضافات، ونتساءل: هل أفادت(اللاتحديد) كما يقول(كوهن)؟ لو كانت تفيد(اللاتحديد) لما استطاعت أن تستلب المضاف من مرجعيته، وتضفي عليه صفات جديدة مضادة لصفته المركزية المرجعية.

ونتساءل مرة أخرى: هل أفادت التعريف كما تحدد القواعد النحوية للغة العربية ؟ من يقرأ هذه المفارقات التي أحدثتها هذه الإضافة، ويستذكر الهالة المرجعية المحيطة بكل واحدة منها، لن يتعرف شمس ليل في المرجعية ولا ناعورة تغترف الدم؛ فالتعريف المرجعي مفقود. فما الذي أفادته تلك الإضافات إذا ؟ إنه التحديد

الاستلابي؛ فالشمس ليست شمس النهار، والناعورة ليست ناعورة الماء، لكنها شمس الليل المتخيلة، وناعورة الدم المتخيلة بدفق شعري مستفز.

ب- المجرور بحرف الجر:

للمجرور بحرف الجر فاعلية قادرة على إحداث المفارقة وصدم المتلقي؛ وذلك عن طريق استبدال المجرور المضاد بما هو مضاد أو منافر له، مما يحقق تضادا بين عناصر المحور التركيبي.

ومن بين آثار الصدم ما قاله(الدكتور عز الدين إسماعيل) حين قرأ قول(عبد الوهاب البياتي) في المقطع الثالث من قصيدته (إلى جواد سليم)[1]:

الموت في الميلاد
والخريف في الربيع
والماء في السراب
والبذور في الصقيع.

إذ قال بعد أن اهتز له: إن هذا المقطع "أبلغ ما يكون تعبيرا عن انقلاب القيم واختلال الأوضاع"[2]. ما يهمنا من هذا المقطع هو

١- ديوان البياتي، النار والكلمات:١/٦٢٩-٦٣٠.

٢- روح العصر:١٣٣.

السطران الثالث والرابع؛ لأن السطرين الأول والثاني تستكن مفارقتهما في شبه الجملة الخبرية- كما أوضحنا في حقل(الخبر)- لا في الاسم المجرور فقط.

فحينما يقول شخص ما:(الماء في كذا) يمكن أن نضع مكان (كذا)(الجرار) استدعاء لقول(بدر شاكر السياب) في(النهر والموت)[1]:

الماء في الجرار، والغروب في الشجر.

أو أي شيء يمكن أن يحتوي الماء، إلا أن(عبد الوهاب البياتي) يفاجئنا بقوله(الماء في السراب). ومن يبحث عن الماء في السراب فإنه يموت ظمأ بلا شك، وهذا هو – بالضبط- ما يريد الأعداء تحققه، أي أن يتبع الإنسان الشيء الذي يظن أن مراده فيه فيموت دون أن يناله، عن طريق إغراقه بالأحلام الوهمية.

وفي قوله(البذور في الصقيع) تنقلب الصورة، فبدلا من أن يبحث الإنسان عن الشيء المراد فيما هو ليس أهلا له، يضع الإنسان الشيء المراد فيما هو ليس أهلا لإنمائه وتطويره، مما يؤدي إلى الاختناق والموت. فالأمل في الإنبات مفقود في هذه

١- ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر: ١/٤٥٣.

الجملة لكنه موجود في قولنا مثلا(البذور في الكيس) أو(البذور في الأرض الخصبة). والمفارقتان تتجسدان بتجلي التضمن التجاذبي.

والنظر إلى هذين السطرين من الجانب الإخباري يبرز الصفة التيئيسية من إمكانية النمو بسبب سرابية بواعث النمو، وبسبب تجمد الفكر سواء أكان التجمد طبيعيا أم إجباريا بوساطة الضغط الخارجي القاهر والمميت. ولكن النظر إليهما فنيا يكشف النقاب عن لمسة شعرية أصيلة أضفت المتعة والجمال الشعري الموقظ، على نفسية المتلقي وذهنه. بعبارة أخرى، إن المتلقي إذا أحس بإيقاظة هذه المفارقة المدهشة فإن تلذذه بالصورة الفنية سيكون أكثر انتشاء وانبهارا.

وحين تتكالب على شيء ما المميتات الكثيرة، وتتمكن منه، فلا شك في أن كل ما يمكن أن يظهر من ذلك الشيء هو الموت وما يتعلق به من حشرات ضعيفة مضعفة مهلكة. لكن(عبد الوهاب البياتي) في قصيدته (موعد مع الربيع)[1] يثور على مثل هذا الاستسلام، ويقول:

نفسي- التي كانوا أماتوها- تكسّر عن نسور.

١- ديوان البياتي، أباريق مهمشة: ١/٢٣٣.

فباستعمال المحور الاستبدالي استطاع أن يشكل مفارقة على المحور التركيبي بين النفس الميتة والنسور التي ظهرت منها، وذلك عن طريق إبدال المجرور بحرف الجر الدال على القوة الدفاعية والقوة الهجومية، بالمجرور بحرف الجر الدال على الضعف والخنوع والاستكانة، ليحيل الضعف قوة والهروب هجوما. ولكي نكشف أثر هذا المجرور بحرف الجر في إحداث المفارقة في هذا السياق، علينا أن ننظر إلى الجار والمجرور ذاتهما في القصيدة ذاتها، بل قبل سطر المفارقة ذاته، ونقرأ:

الباب يفتح، والضياء يمسّ نفسي من جديد

وكأنما بيض تكسّر عن نسور.

هل يمكن عد تكسر البيض عن نسور مفارقة ؟ بالتأكيد لا. فمن أصناف البيض ما يتكسر عن نسور.

ومما يسند هذا التحليل أن الفعل(تكسر) مع(النفس) يدل على الحال والاستقبال، وكأن عدم حدوثه قبل ذلك يكشف عن عدم وجوده بوصفه مرجعية من قبل، وأن الفعل(تكسر) مع(البيض) يدل على الماضي، وكأن حدوثه قبل ذلك يكشف عن وجوده بوصفه مرجعية من قبل.

ويسهم(خليل حاوي) في كشف المأساة، في قصيدته(المجوس في أوروبا)[1] إذ يقول:

تولد الفكرة في(السوق) بغيًا

ثم تقضي العمر في لفق البكاره.

فهذه هي المأساة برأي(خليل حاوي). إنها الموت الفكري؛ فأفكارنا لا تولد في (عقولنا) فهي ليست أفكارا أبكارا من نتاج عقولنا وحدها، إنما نستعيرها حين نجدها مطروحة كالبضاعة في(السوق) بعد أن داعبتها عقول كثيرة واستلبت بريقها وامتصت ألقها وأضفت عليها ما يشينها. وكون مكان ولادة الفكرة هو السوق وليس العقل مأساة بحد ذاته، إلا أن موصوفي(خليل حاوي) لم يكتفوا بهذا عارا، إنما أضافوا إليه مأساة جديدة وعارا جديدا حين لم يحاولوا أن يستنبتوا هذه الأفكار في عقولهم وأن يطوروها، واتجهوا إلى الاشتباك فيما بينهم بسبب ادعاء كل واحد منهم أن هذه الفكرة هي من ابتكاره هو لا من ابتكار غيره، ويستمر الاشتباك طويلا إلى أن تموت الفكرة ثم ينتقلون إلى فكرة بغي أخرى ليشتبكوا حول بكارتها.

١- ديوان خليل حاوي، نهر الرماد:١١٢- ١١٣.

الفكرة- إذا- لا تولد في عقول موصوفي الشاعر، إنما في السوق، ولا تولد بكرا ثم تجعلها عقولهم بغيا، إنما تأتيهم بغيا ثم يتشاجرون حول بكارتها. فهي لا تقضي العمر في البيت(بوصفه منافرا للسوق) ولا في العقول(بوصفها مناقضة للسوق)، إنما فيما هو مندثر من حالها.

وتحمل هذه المفارقة المثيرة المتجسدة بتجليي التبادل والابتحاث العكسي التحويريين، جدة صادمة وصوغا فنيا يثير الدهشة والافتتان في نفسية المتلقي وذهنه.

المبحث الثاني

وسائط عدول المستوى البلاغي الجمالية

من بين الوسائط التي تشكل المفارقة:

١ – التشبيه:

إذا كانت(المقاربة في التشبيه) بابا من أبواب عمود الشعر السبعة عند العرب[١] بحيث كان الشاعر– قديما– مطالبا بأن تكون تشبيهاته (مصيبة)[٢]، فإن التشبيه– في عصرنا هذا– يكون "من أسباب الشعرية إذا حدث تفاوت بين المشبه والمشبه به وحصل اختلاف كبير"[٣]. ولذا نجد أن من الآراء النقدية الشائعة– الآن– الرأي القائل بأنه "كلما كان طرفا التشبيه– المشبه والمشبه به– متباعدين متنافرين جاء التشبيه أكثر شاعرية للابتعاد عن المبتذل والمألوف واكتشافه لعوالم جديدة لا يراها غير الشاعر

١– ظ: شرح ديوان الحماسة، المرزوقي:٩/١.

٢– ظ: مبادئ علم الأسلوب العربي:٧٠.

٣– الشعرية(مقال)، د. أحمد مطلوب:٦٩. ونحن نتكلم – هنا– على السمة الغالبة، وإلا فإن مثل هذا الأمر في التشبيه لم تخل العصور القديمة ممن طالب به، مثل الجرجاني في(أسرار البلاغة):١١٦، ١٤٠. وهذا كمال أبو ديب يقول في كتابه(في الشعرية) :٤٦:"لقد أصر الجرجاني– كما أصر أرسطو قبله، ثم كما أصر كولردج (Coleridge) بعدهما– على أن المشابهة الأبهى هي تلك التي تكتشف بين مختلفات".

الموهوب"[1]. فهذا الشاعر الموهوب له قدرة "على أن يرى بين حقائق الوجود البادية الاختلاف والتنافر جوامع من المشبه لم يلتفت إليها غيره، حتى أنه ليدهشنا بجمعه بين أشياء لم نكن نجمع بينها، ولكن حين نزيد عمله هذا تأملا يتضح لنا أنه استطاع فعلا أن ينتبه إلى ما كان خافيا عنا من أوجه الشبه والعلاقات التي تربط بين الأشياء"[2].

ومن فوائد هذا القول أن المتلقي حين يبحث عن وجه الشبه في علاقة التشبيه الجديدة الرابطة بين شيئين متنافرين، فإنه يمارس اشتغالا نقديا متمثلا بالتسويغ والتأويل.

والنظر إلى زوايا تشبيهية جديدة بين أشياء متنافرة أو متضادة، قد يضعنا أمام مفارقات مبنية على صور تشبيهية، أي أن المفارقة في هذه الصور بنيت على أسلوب التشبيه، وهذه نقطة مهمة جدا نستطيع أن نسميها(مفارقة)؛ فبدلا من أن يأتي الشاعر بما يثبت التنافر والتضاد بين أشياء متشابهة لأحداث المفارقة، يأتي بما يثبت التشابه بين المتنافرات والمتضادات. بعبارة أخرى، نقول إن الشاعر بدلا من أن ينطلق من نقطة معينة باتجاهين متضادين

١- خليل حاوي، ريتا عوض:١٢.

٢- وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي:٦٤.

لإبراز التضاد، ينطلق- هنا- من اتجاهين متضادين إلى نقطة واحدة ليوحي بالتشابه في نقطة المفارقة.

ولا شك في أن مثل هذا الأسلوب في إحداث المفارقة صعب جدا، ويندر من يتعامل معه من الشعراء، وبذلك فإن المفارقة تبعد التشبيه عن النمطية لتجعل منه مقوما مهما من مقومات الشعرية.

التشبيه- إذا- قادر على تجسيد المفارقة وإظهارها بصورة تخيلية تباغت المتلقي من حيث لا يترقب، بإيجادها علاقة غير معهودة، وقيمة هذه العلاقة تتأتى من الربط غير الملتفت إليه من قبل، إذ إن اللمحة الفنية تؤسسها اللفتة الجمالية التي يقتنصها الشاعر، وتبنيها براعته في تشكيل تلك اللفتة.

وقبل أن نبحث عن تشبيهات غير متوقعة، بسبب تضاد طرفيها(المشبه والمشبه به)؛ لأن مثل هذه التشبيهات تحقق مفارقات مفاجئة، نؤكد أن الانقسام والمقارنة اللذين يوصم بهما التشبيه[1] لناشئان ليس فقط عن التجاور التركيبي كما يظن، إنما عن الجانب الاستبدالي غير المنتبه إليه من النقاد أيضا[2].

١- ظ: بدر شاكر السياب، إيليا الحاوي:١١٧/٢.

٢- تنبه د. صلاح فضل في كتابه(إنتاج الدلالة الأدبية):٢٢٣، على "أن التشبيه من الوسائل الأسلوبية التي تعتمد في الظاهر على المحور التركيبي السياقي الأول، إذ إن عناصره ماثلة في الجملة بأكملها، فإن اختزل طرفها الأول صارت استعارة وافترضت

وهذا النشوء يجعل حال الانقسام والمقارنة، هي الحقيقية الشعرية التي يرغب الشاعر في توصيلها إلى جانب التوحد حتى في حال المفارقة، فحال الانقسام والمقارنة ليست وسيلة فقط لتحقيق غاية شعرية، إذ لو كانت كذلك لكانت وسيلة قاصرة بحق، إنما هي وسيلة وغاية شعريتان في الوقت ذاته. قال(كمال أبو ديب):"إن المشابهة شعرية بقدر ما تمنح الفرصة لإدراك المغايرة أو لتأكيد التضاد وإضاءته وبلورته. وبكلمات أخرى، إن المشابهة شعرية بقدر ما تسمح بخلق فجوة عميقة بين الأشياء في وجودها الجدلي أي في علاقات تشابهها وتضادها أو تميزها. وكلما اتسعت الفجوة المخلوقة(أو المكتشفة) كلما كانت الصورة أعمق فيضا بالشعرية وأكثر ثراء بها. أي كلما كانت إضاءة المشابهة للطبيعة المتمايزة للأشياء، للتضاد القائم بينها، كلما كانت أكثر إشراقا وبهرا"[1].

وجود المشبه، وانتقلت إلى شكل النموذج الثاني، وليس معنى هذا أن التشبيه يخلو من المحور الثاني، فاختيار أي عنصر منه دون غيره تحقيق لهذا النموذج المضطرد". وهذا التنبه بعيد عما نحن بصدده؛ لأن مثل هذا الاختيار يحصل في المحاور التركيبية كلها للوسائط الأخر البلاغية وغير البلاغية. فوجود المحور الثاني؛ وهو(الاستبدالي) في التشبيه لم ننطلق فيه من وجهة النظر هذه، إنما انطلقنا فيه من وجود المشبه به كله في حيز من المشبه.

١ - في الشعرية:٤٧.

وما دام الذي يهمنا في تأويل التشبيه أكثر من غيره، هو نقطة التنافذ بين ركنيه، المتجلية في(وجه الشبه) من حيث إن ركنيه يسعيان إلى الالتقاء والتفاعل في نقطة ما، وما ينتج عن التفاعل لا يمكن أن يكون هو مجموع عناصره المتفاعلة فقط، فإن توحيد الركنين تماما بعد الدخول في علاقة التشبيه مباشرة ليس صحيحا، وإن استقلالية ركنيه التامة حتى بعد الدخول في علاقة التشبيه ليست صحيحة كذلك. ويمكن أن نضرب لذلك مثلا فنقول: إن السلكين الكهربائيين الموجب والسالب مستقلان قبل دخولهما المصباح وبعد دخوله، إلا أنهما يلتقيان في سلك الإشعاع. فهل نستطيع أن نقول إنهما- داخل المصباح- مستقلان تماما، أو متوحدان تماما ؟ بالتأكيد لا. فنحن بأمس الحاجة إلى استقلاليتهما لضمان استمرار الوسيلة وسلامتها، والضمان بحد ذاته غاية، وإلى توحدهما لضمان تحقيق الغاية من صنع الوسيلة.

اعتمادا على هذا التوجه، يكون التشبيه وسيلة تنافذ قائم على استبدال نقطة ما من مكونات المشبه(أو أكثر)، بالمشبه به كله- بعد أن يتدافع طرفا التشبيه- على المستوى التركيبي، ولذلك تشدد الوظيفة الشعرية على نقطة ما(أو أكثر) من مكونات المشبه به، إما بإبرازها على المستوى التركيبي على هيئة(وجه الشبه) وإما بالإيحاء بها من خلال قرائن السياق. وهذا ما يدفعنا إلى القول إن

(وجه الشبه) صيغة استدراكية، فعلى الرغم من أنها تعلن توحدهما فيها إلا أنها تعلن كذلك استقلاليتهما فيما عداها من النقاط المكونة للمشبه والمشبه به. بعبارة أخرى نقول على الرغم من أن فاعلية التشبيه يظهرها المحور التركيبي استنادا إلى تجاور طرفيه، إلا أن المحور الاستبدالي يفعل الفعل ذاته من حيث كون المجاورة مبنية على وجود كل في حيز جزء من كل آخر، اعتمادا على تشابه نقطة ما بينهما.

وتبرز فاعلية هذين المحورين في المفارقة بصورة اكبر، إذ يصنع تلاقي المتضادين فجوة كبيرة من حيث صعوبة العثور على وجه الشبه، أو صعوبة الإقرار به. وهكذا يترجح عندنا تحرك مفارقة التشبيه بخطين متضادين: خط المخالفة على المستوى التركيبي على الرغم من الإعلان عن التشابه، وخط المشابهة على المستوى الدلالي على الرغم من التضاد الواضح بين الركنين.

فالحواس الخمس نعمة وهبها الله للإنسان ليتجنب بها المكروهات، وهذه الحواس هي القنوات التي تسهل وتيسر للإنسان العيش في الحياة المملوءة بالمؤذيات، فكيف بها إذا تحولت إلى فوهات مجامر؟ يقول(خليل حاوي):

الحواس الخمس فوهات مجامر
تشتهي طعم الدواهي والخراب.

وهنا نتساءل: لماذا شبه(خليل حاوي) الحواس الخمس بـ(فوهات مجامر) في المقطع السابع عشر(جوع المجامر) من قصيدته(لعازر عام ١٩٦٢)[١]؟ بل كيف شبهها بها وهو يعلم أن المجامر تعد لتجمير شخص ما من أجل إيذائه؟ لا بأس في ذلك فهذا ما يريده الشاعر هنا، أي أن تتحول وظيفة الحواس الخمس من الإفادة إلى الإضرار؛ أن تشتهي الحواس كل ما كان عليها أن تتقيه، وتتحول من اتقاء الضرر الذي يمكن أن تحدثه الأشياء والآخرون إلى إلحاق الضرر بكل ما يقترب منها. فالمفارقة ذات تجل انقلابي تحويري. وهذا التشبيه يستطيع، بوساطة تناغم محوريه التركيبي والاستبدالي، أن يهز روح المتلقي ويؤثر فيه من خلال احتوائه على عناصر تثير الدهشة والانبهار بمفاجآتها التي تنقدح منها شرارة الإبداع، وأن يحافظ على ديمومة هذا التأثير الشعري الخلاق.

والمنطق الفيزياوي يؤكد أن المسافة بين الضجيعين تصغر، إن لم تنعدم، فهل غلط(بدر شاكر السياب) حين قال في قصيدته (مدينة السندباد)[٢]:

وأنت يا ضجيعتي كأنك الكواكب البعيدة.

١- ديوان خليل حاوي، بيادر الجوع:٣٥٧.

٢- ديوان بدر شاكر السياب، المعبد الغريق:١/١٦١، ١٦٣.

وحين قال:

وأنت يا ضجيعتي، مدينة نائية

مسدودة أبوابها وخلفها وقفت في انتظار.

فكيف تكون ضجيعته وبينهما هذه المسافة الشاسعة ؟ نقول إنه غلط لو قصد البعد بين جسمين، ولكنه غير غالط لو قصد الإحساس بالبعد الروحي والعقلي، إلا أنه لم يقصد هذا الإحساس؛ فهو لم يتحدث عن ضجيعة بشرية حية، إنما يتحدث عن حلم يلازمه على الدوام، إلا أن تحقيقه بعيد المنال كما هو بعيد الوصول إلى الكواكب البعيدة، وكما هو بعيد دخول المدن النائية المسدودة الأبواب. فهو يحلم بوجود(الحبيبة) الميتة مرة أخرى في الحياة، إلا أن هذا الوجود لا يتحقق، وإن تحقق فإنها ستكون نائية عنه، إذ إن أبواب هذه المدينة(القبر المقفل بإحكام، وعدم اهتمام الحبيبة به(حب أحادي الجانب)) لن تفتح له أبدا. فالحب عنده يتجسد حلما أفلاطونيا في شخصية(الحبيبة) الميتة التي يحلم بالوصول إليها. وهذه المفارقة التشبيهية جسدها تجلي التغلب التحويري.

وتشبه العيون الجميلة بالنرجس وبعيون المها وغير ذلك مما هو متداول من تشبيهات، لكن أن تشبه عيون الحبيبة بعيون الشهداء فهذا أمر غير مألوف، إذ إن مجرد ذكر(الشهداء) ينقل المتلقي من

جو الحياة إلى جو الموت، وشتان ما بين عيون الأحيـــاء وعيـــون الأموات. يقول(أحمد عبد المعطي حجازي) في(حبيبتي)[1]:

عيناك يا حبيبتي،
مثل عيون الشهداء
لا تحملان من ذنوبي غير شيء من عتاب
يشدّني إلى صليب من عذاب
[...]
تزورني عيناك يا حبّي الوحيد
[...] وتسألان..أيّنا الجاني! وأيّنا الشهيد؟!

هنا نتساءل: لماذا اختار الشاعر الشهداء من بـــين الأمـــوات؟ لأن الشهيد وإن كانت عيونه لا تحمل نحو قاتله إلا القليل من عتاب ألم القتل ذاته، يبقي القاتل- بهذا القليل- معذبا دائما، أما غير ذلك فإنه بقتله إياه نقله إلى الجنة، وكذلك من اكتوى بنار الحب:(وكل قتيـــل بينهن شهيد) و(كم قتيل كما قتلت شهيد) فإن عيونه لا تحملان مـــن ذنوب الحبيب إلا القليل من العتاب بسبب ألم هذا الاكتـــواء، ولكـــن هذا القليل يؤذي الطرف الآخر كثيرا وباستمرار. وما دام الاكتـــواء

١- ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، لم يبق إلا الاعتراف:٢٦١-٢٦٢.

في الحب متبادلا فيحق التساؤل عن كل منهما؛ أهو الجاني أم الشهيد؟

وهذه المفارقة التي تداخلت فيها صفات الشهيد الميت مع صفات الشهيد الحي، ذات تجل تداخلي تجاذبي تضفي السرور وتغدق المتعة على المتلقي الذي يجلو مفاتنها، ويحس بالشعور الملتهب الذي بثه الشاعر فيها.

في هذه النماذج التشبيهية الثلاثة شبّه الشيء بالمضاد أو المنافر له فقط، لكن (أدونيس) في قصيدته(الفجر)[1] شبه الشيء بضده وبالمقارب لذلك الشيء فقال:

شمسك في مفاصلي
كالثلج، كالحريق
إن غرّبت أشرّق
وإن أغب تشقشق.

فكيف يشبه شيء واحد بنقيضين؟ حين أحس(أدونيس) أن تشبيه الشمس بالثلج قد يدل على البرودة والتجمد وفقدان الحيوية والصفة الرئيسة، أردف ذلك بتشبيه آخر وجعل الشمس كالحريق لينقذ التشبيه كله من تلك الدلالة غير المرادة، فما الذي يجمع بين الثلج

١- ديوان قصائد أولى:٣٢.

والحريق ويكون وجه شبه مع شمس الفجر المعنوي؟ إنه الإجبار على الابتعاد عنهما؛ فمرة يبعد عن الفجر بسبب التجمد الناجم عن البرود الشعري وعدم القدرة على اللحاق به، ومرة يبعد عنه بسبب الحركة السريعة المضطربة الناجمة عن الحرارة الشعرية الزائدة التي تجعله أمام الحركة المناسبة والمطلوبة بكثير. بعبارة أخرى، إن شمس الفجر تجعله مرة متأنيا كثيرا قليل التحرك؛ وفي هذا تأخر عن طليعة المسيرة، وتجعله مرة متسرعا كثير التحرك؛ وفي هذا انفصام للرائد عن موقعه الصحيح. فالشاعر يريد الابتعاد والتخلص من هاتين الصفتين ليكون في محله الصحيح. وسحر هذه المفارقة التشبيهية التي جسدها تجلي التداخل التجاذبي، يؤثر في المتلقي تأثيرا جماليا عميقا.

٢- الاستعارة:

إن الجو الغريب الذي تمنحه الاستعارة يتأتى من استنادها- كما يرى (أرسطو)- إلى عنصر التنافر[١]. واعتمادا على هذا التوجه قالت (ريتا عوض):"إن الاستعارة الجيدة تنطوي على إدراك حدسي أي غير منطقي للشبه في اللامتشابهات"[٢]، ورأى(جان

١- ظ: اللغة في الأدب الحديث:٢٢٩، ٢٣٠.

٢- خليل حاوي:١٢-١٣، وظ: كتاب أرسطو طاليس في الشعر:١٢٨.

كوهن) أن الاستعارة انزياح استبدالي يستند إلى انزياح سياقي هو المنافرة[1].

ولم يغب هذا الفهم عن بال(عبد القاهر الجرجاني)، فقد كان يستحسن كل استعارة مباعدة، وكل تأليف بين متناقضين ومباعدين[2].

واستمرأ(آي.أي. رتشاردز) هذا التوجه، فضخمه وساقه إلى مدى بعيد حين طرح "فرضيته المعروفة في أن الاستعارة لا تقوم في الواقع على المشابهة بقدر ما تقوم على المغايرة أو الاختلاف"[3]. فهو يقول: إن الاستعارة هي "الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل، وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيدا وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة إلا في حالات قليلة جدا"[4].

١- ظ: بنية اللغة الشعرية:١١٠، ١١١.

٢- ظ: دلائل الإعجاز:١١٢- ١١٣، وأسرار البلاغة:٣٢ وما بعدها.

٣- في الشعرية:٤٦.

٤- مبادئ النقد الأدبي:٣١٠.

وبفهم مقارب لفهم(رتشاردز) لأثر الاستعارة، ربط(ياكوبسن) "بين الاستعارة والشعر"[1]، بمعنى أن الصيغة الاستعارية تميل إلى البروز في الشعر بكثرة[2]، إلا أن(ياكوبسن) أبقى على الاهتمام بالمشابهة التي تقوم عليها الاستعارة[3].

ولذا قال(جان كوهن) الذي استوعب أفكار(ياكوبسن) :"إذا كانت العلاقة هي المشابهة نكون بصدد الاستعارة"[4].

وأبرز(كوهن) - كما أبرز(ياكوبسن)- أثر الاستعارة في الشعر حين "انطلق من مسلمة تقول:إن الشعر يقوم على المجاز وبخاصة الاستعارة. ومن ثمة فإنه يقوم على خرق العادة اللغوية"[5].

هذا الخرق الذي تحدثه الاستعارة يسميه(تشومسكي) انحراف في بنية اللغة[6]، وسماه(كوهن)- كما رأينا قبل قليل- انزياح.

١- في الشعرية:١٢٩.

٢- ظ: البنيوية وعلم الإشارة:٧٤.

٣- ظ: قضايا الشعرية:٥١.

٤- بنية اللغة الشعرية:١٠٩، وقد نبه(الخطيب القزويني) في(الإيضاح في علوم البلاغة):١٦٠، ١٧٦ وما بعدها، على قيام الاستعارة على علاقة المشابهة..

٥- تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص:١٣.

٦- ظ: في الشعرية:٨٥، ١٤٠.

وأهمية الاستعارة عند(كوهن) تأتي من أنها انزياح أو خرق لقانون اللغة يؤدي إلى خلق الصورة البلاغية[١].

ووجود الاستعارة في المستوى الدلالي فقط[٢]، وقيامها بوظيفة إسنادية، جعلا(كوهن) يقول إن الاستعارة عامل دلالي إسنادي[٣]، و"إن الاستعارة ليست مجرد تغير في المعنى. إنها تغير في طبيعة أو نمط المعنى، انتقال من المعنى المفهومي إلى المعنى الانفعالي، ولهذا لم تكن كل استعارة كيفما كانت شعرية"[٤]. ثم حدد الاستعارة الشعرية بأنها "انتقال من اللغة ذات اللغة المطابقة إلى اللغة الإيحائية: انتقال يتحقق بفضل استدارة كلام معين يفقد معناه على مستوى اللغة الأولى، لأجل العثور عليه في المستوى الثاني"[٥].

١- ظ: بنية اللغة الشعرية:٤٢، ٤٤.

٢- ظ: م.ن: ٥٢. وتنبه القارئ هنا على أن(كوهن) قال:"اللغة تقبل التحليل في مستويين: صوتي ودلالي":١١، و"إن العملية الشعرية تجري في مستويي اللغة معا: المستوى الصوتي والمستوى الدلالي، وإن الحظوة، لا ريب، للمستوى الدلالي":٥١-٥٢، أي أنه جمع في المستوى الدلالي بين المستوى المعجمي الدلالي والمستوى النحوي التركيبي.

٣- ظ: م.ن: ٤٨.

٤- بنية اللغة الشعرية:٢٠٥.

٥- م.ن:٢٠٦.

ويربط(كمال أبو ديب) بين الفجوة والاستعارة بقوله: إن للاستعارة قدرة على "اكتشاف علاقات جديدة بين الأشياء المتباينة، أي على اكتشاف الفجوة القائمة بين الأشياء"[١]. فالاستعارة تؤدي إلى الفجوة: مسافة التوتر[٢].

ومن بين الباحثين الذين تهمنا آراؤهم في الاستعارة، (الدكتور محمد مفتاح) الذي يقول في أحد هوامش كتابه:"إن الجمع بين المتناقضين هو من أهم الأسباب التي تخلق الاستعارة"[٣]، ثم يقول في مكان آخر: تكثر هذه الواسطة البلاغية[= الاستعارة] "في أنواع من الشعر الذي يريد أن يحقق الانسجام في الكون بجمعه بين المتناقضات"[٤]؛ وهذا ما جعل الدراسة المعنوية المعاصرة للاستعارة تعمد "إلى التركيب فتحلله إلى مقوماته ثم تنظر إلى مدى توافقها واختلافها، فكلما كثر التوافق صارت الاستعارة أقرب إلى الحقيقة، وكلما كثر الاختلاف صارت هناك مسافة توتر وتباين"[٥]. وحين يشدد على المقومات يقول:"إن المقومات الجوهرية،

١- في الشعرية:١٢٢.

٢- ظ: م.ن:٣١ وما بعدها.

٣- تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص:٢٤.

٤- م.ن:٢٩.

٥- م.ن:٩١.

والمقومات العرضية، والأعراض كلما اشتركت وكادت تتطابق فإن الاستعارة تكاد تصبح- تبعا لذلك- حقيقة ولا تثير استغرابا وتوترا لدى القارئ، وكلما افترقت واختلفت زاد التوتر واللاتوقع والغرابة"[1].

هذا الربط بين الاستعارة ومتلقيها، انتبه عليه(محمد خطابي)، من هذا المنطلق، ومن منطلق آخر حين قال:"إن الجهد والعناء الذي يبذله القارئ لتأويل[...] الاستعارات ناتج في جزء كبير منه عن تغير مواقع الثقوب الدلالية وتعددها أيضا. وهذا إجراء يضاعف من أعباء القراءة، وهو من زاوية أخرى وسيلة خلق(وخرق أيضا للمتعارف عليه) لتوليفات جديدة"[2].

هذا التوجه في النظر إلى الاستعارة ومقوماتها يبتعد عن نظرة عمود الشعر إليها؛ إذ كان الشاعر- قديما- مطالبا بأن تكون استعاراته(قريبة)[3] بوساطة "مناسبة المستعار منه للمستعار له"[4].

فالاستعارة -على هذا- واسطة من وسائط العدول الجمالي تشكل مفارقتها الاستعارية ملمحا تعبيريا وتصويريا بارزا في بنية

١- تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص:٩٣.

٢- لسانيات النص- مدخل إلى انسجام الخطاب:٣٣٨.

٣- ظ: مبادئ علم الأسلوب العربي:٧٠.

٤- شرح ديوان الحماسة:٩/١، وظ: الشعرية(مقال):٤٩.

النص التي توجد فيها؛ لأنها تربط بين متباعدين أو متباينين ظاهريا. ومن ذلك- مثلا- قول(أدونيس) في المقطع المعنون بـ(ليس نجما) في قصيدته (فارس الكلمات الغريبة)[1].

هو ذا يلبس عري الحجر.

يقول(محمد خطابي) عن هذه الاستعارة: "تقوم هذه الاستعارة على المفارقة، ولعل سبب المفارقة هذه هو التجاور المتنافر بين(يلبس) و(العري)، فبناء على تجربتنا في عالمنا الواقعي لا يمكن إطلاقا نعت اللابس بأنه عار، أو أنه يلبس العري؛ لأن الفعل يقتضي شيئا يمكن ارتداؤه، قميصا أو سروالا أو معطفا..إلخ، ومما ضاعف من هذه المفارقة إضافة العري إلى الحجر، أي نقله من اللاحي إلى حي. بيد أن هذه المفارقة لا تعني أن الاستعارة غير منسجمة"[2]، ثم يدخل الباحث (محمد خطابي) في متاهة لغوية لا تنفع كثيرا في الشعر، ولاسيما مع شعر(أدونيس) الذي يتعامل مع هالة الألفاظ المرجعية في التجارب المتميزة لا مع هالة الألفاظ في القواميس، إلى أن يعود الباحث من جديد ليقترب من دلالة القول، بقوله: إننا يمكن أن نصل إلى دلالة لهذه الصورة "نستقيها من البعد الرمزي

١- ديوان أغاني مهيار الدمشقي:١٥.

٢- لسانيات النص- مدخل إلى انسجام الخطاب:٣٤٤.

للحجر:أي الصلابة"[1]، لكنه يبتعد مرة أخرى حين يجعلها "دلالة على القوة الوحشية المدمرة، الحجر وسيلة عنف أيضا، أي إلحاق الضرر بالآخر"[2]؛ لأن الصلابة المبتغاة- هنا- هي الصلابة في مواجهة العوائق القاسية، والقدرة على إثبات بصمته في الفضاءات المختلفة التي يمكن أن تتوالى عليه إحاطاتها به، بغية الاحتفاظ ببنيته الخاصة المميزة له.

ومما يثبت قرب تحليلنا من الدلالة المرادة، وابتعاد تحليل (محمد خطابي) عنها، قول(أدونيس) ذاته، بعد ذلك مباشرة:

ويصلي للكهوف.

فأين الوحشية وإلحاق الضرر بالآخر من الخشوع لموطن الأسرار والكنوز في الأساطير، ولموطن الإيحاء النبوي في الدعوة الإسلامية، ولموطن الخلود الزمني في قصة أصحاب الكهف؟ ألم يلبس أبطال الأساطير الباحثين عن الأسرار والكنوز، و(الرسول)(ص) ، وأصحاب الكهف عري الحجر في مقاومتهم للظروف القاسية والتقلبات الحياتية التي واجهتهم؟

١- لسانيات النص- مدخل إلى انسجام الخطاب:٣٤٥.

٢- م.ن:٣٤٥.

فلننظر إلى هذا الإسناد الاستعاري وأثره في تأجيج اللمحة الشعرية، ثم لننظر إلى أثر المضاف إليه في تحديد المضاف واستلابه من الحقل القبيح والمرفوض والمؤذي إلى الحقل الجميل والمبتغى والمفيد.

وهكذا استطاعت هذه الاستعارة البعيدة أو الغريبة أن تجسد المفارقة على أفضل تجسيد شعري بتجلي الإلحاق والتقرين التجاذبيين، وأن تجعلنا نتمتع بهذه الصورة الحية الثرة ذات الجمالية الفنية الخصبة.

وربما كان بين طيات الوردة أشواك تفيدها من حيث العمليات الحياتية(البيولوجية)، ونستطيع أن نقول إنها موجودة لحماية الوردة وإدامة حياتها أكثر مدة ممكنة من الزمن. لكن أن تنمو للوردة أنياب فهذا مما لا يعقل. قال نزار قباني في المقطع الثاني من قصيدته(يا ست الدنيا يا بيروت)[1]:

من كان يفكر أن تنمو للوردة آلاف الأنياب؟

وعلى الرغم من أن للمضاف إليه أثرا كبيرا في إحداث هذه المفارقة؛ إذ لو أبدلنا الأشواك بالأنياب مستعملين عنصر الاختيار للأقرب، لضعف وقع المفارقة الشعري، لكنه مع ذلك يبقى؛ لأن

١- الأعمال السياسية الكاملة:٣/٥٧٩.

نمو آلاف الأشواك للوردة شيء غير معقول، ولأن المنطق العلمي يقول إن الأشواك لا تنمو بعد أن تعرف الوردة بأنها وردة، إنما تنمو الأشواك قبل أن تتفتح الوردة.

نمو آلاف الأنياب- إذا- نقل الوردة من كونها كائنا حسيا إلى ملمح معنوي. فبيروت(الوردة) أصبحت وحشا كاسرا حين اجتاحتها حرب أهلية مدمرة. ومثل هذا الحدث شديد الغرابة ما كان ليـنجح شعريا لو لم يمهر الشاعر في استثمار مشاعر المتعة الجمالية وهواجس المشاركة الوجدانية.

فتكثير العدد، والعدول من الأشواك الدفاعية المسالمة إلى الأنياب الهجومية العدوانية، وتغيير وقت النمو، هذه الأمور كلها حققت مفارقة استعارية نقلتنا من حقل الشذى والطيب والسكينة إلى جو الحرب والقتل والقلق.

وجو الحرب هذا الذي يقترب عادة بوجود جثث متناثرة، يستدعي صورة(الجثة) عند(نازك الملائكة). فمن يذهب مع مشيعي ميت إلى المقبرة، قد يسهم في إنزال جثته إلى القبر وردمه بالتراب، وحين يعود يتذكر اللحظات التي جمعتهما معا ويتذكر أقواله، إن كانت تربطه به صلة معينة كالقرابة أو الصداقة أو الجيرة أو غير ذلك. ومن يودع شخصا مسافرا يعود بذكرياتهما معا. لكن أن تودع شيئا ما وتعود بجثته فهذا مما لا يصدق. تقول

(نازك الملائكة) في قصيدتها(الأفعوان)[1] حين يفاجئها الأفعوان في(اللابرنث)[2] بعد أن أكدت لها تصوراتها أنه لن يصل إليها أبدا:

إنه جاء.. فيم المسير؟
سأودّع حلمي القصير
وأعود بجثّته البارده.

فـ(نازك الملائكة) تريد أن توصل إلينا عدم التصديق هذا، ولكن ليس من خلال العودة بالجثة، وإنما من خلال ظهور الأفعوان في لحظة تأكدت فيها من عدم ظهوره أبدا. وبظهوره انطفأت حرارة حلمها بالتخلص منه، ففقد الحلم أنفاسه واختنق. ولم تبق أمامها من ذلك الحلم إلا الخطوط المرسومة التي تجسد الحلم، وهي باردة لا تفيد بل تؤذي كالجثة التي فقدت حرارة الحياة، وأصبح وجودها مضرا بصحة من يقترب منها. وقد خلق هذه المفارقة الاستعارية ذات التجلي التبديلي التحويري، التشخيص الاستعاري من خلال العدول من التجريد إلى التجسيد، ومن الذكرى إلى الجثة. أي استعمال الاختيار في المحور الاستبدالي ليظهر التضاد على

١- ديوان نازك الملائكة، شظايا ورماد:٢/٨٢.

٢- هو قصر النيه، ظ: ديوان نازك الملائكة:٢/١٩٨-١٩٩، والرمز الأسطوري في شعر السياب:٨٨، ومن الموروث الأسطوري والديني في شعر نازك الملائكة(مقال)، محمد رضا النجار:٤١٤.

المحور التركيبي بين طرفي الاستعارة؛ المستعار والمستعار له، فبث التأثر الحر الجمال الفني في نفسية المتلقي.

والتعامل مع الموت في النموذجين السابقين، يستدعي نموذجا آخر يتعامل مع الموت. ففي قول(شاذل طاقة) في قصيدته(أغنية للكوخ)[1]:

سنشرب حتّى تموت النجوم..

ويدفنها البدر في الغيهب.

نجد أن الشاعر قد شبه الجماد(النجوم) بالكائن الحي، ثم استغنى عن ذكر المشبه به بذكر أهم شيء من الهالة المرجعية للكائن الحي؛ وهو(الموت)، ثم تداعت له من خلال ذلك ضرورة وجود(حفار القبور)، فشبه البدر بالحفار ثم حذف الحفار، وأبقى فعل(الدفن). فخلق استعارة مكنية ترتب على وجودها أن يكون مكان الدفن هو(الغيهب) لا(القبر).

والمستوى الظاهري يدل على تشوش الرؤية والتفكير بسبب الإكثار من(الشرب)، ولكنه في الحقيقة كناية عن محاولة التخلص من الآمال بعيدة المنال، ودفن جثثها الباردة في مكانها الذي لمعت فيه، وإسناد فعل الدفن إلى الواقع المسيطر.

١- المجموعة الشعرية الكاملة، المساء الأخير:١٠٠.

وباستعمال الاستعارة المكنية للفعل وسيلة لها استطاعت أن تعبر عن الحركة والتغيير الذي ينشده إحداث المفارقة الاستعارية التي شكلت صورة فنية قصيرة بتجسدها بتجلي التبديل التحويري. وهذه الصورة دهشتها تعتور المتلقي وسحرها يفجأه.

في هذه النماذج، وفي نماذج غيرها نجد أن البؤرة الاستعارية التي تتمثل بالعلاقة الضدية بين المستعار والمستعار له، أحدثت مفارقات فنية جديدة حطمت الزوايا المألوفة المبتذلة.

وتظهر هذه النتيجة صدق إجماع "الدراسات النقدية في كل العصور على أنها[=الاستعارة] جوهر الشعر ودعامته"[1].

٣- التورية:

التورية واسطة من وسائط العدول الجمالي تؤثر التضليل والمفاجأة. فهي-كما يقول(شكري محمد عياد)- نوع من الانحراف، يمكن أن تتضمن مفاجأة لافتة[2]، وهي دليل على فطنة المثقف[3].

والمحور الاستبدالي يحرص فيها على إظهار المعنى القريب غير المراد للكلمة التي تمثل بؤرة التورية في المحور التركيبي، وعلى إخفاء المعنى البعيد المراد.

١- الصورة والبناء الشعري:٢٠.

٢- مبادئ علم الأسلوب العربي:٨٩.

٣- لوركا، إعداد وتحرير: مانويل دوران:٢٤٠.

ومن ذلك ما نجده في المقطع الثالث من قصيدة(عين الشمس أو تحولات محيي الدين عربي في ترجمان الأشواق)[1] الذي لا يضم إلا سطرا شعريا واحدا. ففيه تتحرك القصيدة "في نقيضة تتألف من حقيقتين جدليتين متداخلتين ببساطة وتركيز: ابن عربي الأعمى تقوده إلى منفاه عين الشمس، وبتعبير(عبد الوهاب البياتي) الأفضل عن لسان(ابن عربي):

(تقودني أعمى إلى منفاي: عين الشمس)"[2].

والمتعارف عليه أخلاقيا أن الذي يقود شخصا أعمى، إنما يقوده إلى السلامة والأمان وإلى حيث يريد الأعمى، لا إلى المنفى والعذاب. وإذا كان الذي يقود له صلة بالشمس فكيف رآه وهو أعمى؟

ولتوضيح تأويل ذلك نقول: إذا كان"(عين الشمس) هو لقب(النظام) الفتاة التي أحبها"[3] (ابن عربي)، وليس نور الشمس الحقيقية، وإذا كان(ابن عربي) مبصرا وليس أعمى، فلا شك في أن(عبد الوهاب البياتي) استند إلى معلومة أخرى تربط بين العمى

١- ديوان قصائد حب على بوابات العالم السبع:١٥.

٢- النموذج الثوري في شعر عبد الوهاب البياتي، إعداد: عدنان حقي:١٢٠.

٣- ديوان قصائد حب على بوابات العالم السبع: ١٥٩ (في الهامش)، وظ: ترجمان الأشواق، ابن عربي، تح: محمد عبد الرحمن الكردي، مطبعة السعادة، مصر، ط٢، ١٩٦٨: ٤٠، نقلا عن: أقنعة النص:٨٦.

وعين الشمس. وثمة معلومة تزودنا بهذا الربط، فأرسطو كان قد تحدث "عن شجرة يقال لها(عين الشمس) لها منفعة في العين التي لا تبصر. وأن الخطاطيف إذا عمين يأكلن منها فيبصرن"[1]. لكن الشجرة(عين الشمس)-هنا- تقود إلى الأبصار، على عكس(عين الشمس) في القصيدة، فإنها تقود إلى المنفى مع بقاء العمى.

وثمة مفهوم أو تصور يقول: إن الشجرة التي أكلت منها حواء هي شجرة المعرفة بتحريض مباشر من الشيطان.

فإذا كانت شجرة المعرفة هي التي أكل منها آدم وحواء في الجنة، فإن المنفى سيكون هو الأرض في هذه الحال. بعبارة أخرى: إن السر المستكن في شجرة المعرفة قاد آدم إلى منفاه؛ وهو الأرض من دون وعي منه، أي بحال تشبه حال الأعمى.

وتذكر ما هو شائع يكشف عن أن آدم وحواء أكلا من التفاح. قال(خليل حاوي) في مفتاحه النثري لقصيدته(جنية الشاطئ)[2] "البراءة حال الإنسان الأولى في ظل شجرة الحياة قبل أن تغريه حلاوة المعرفة ومرارتها في شجرة الخير والشر فيطرده سيف النار من الجنة.[...] شجرة الحياة:(تفاحة[...])". هذا التذكر يفيدنا من

١- نقلا عن: مجلة الأقلام، ع١١و١٢، س٢٤، ١٩٨٩: ٣٠.

٢- ديوان خليل حاوي، بيادر الجوع:٢٩١.

حيث إن(عبد الوهاب البياتي) قال في المقطع الأول عن لسان(ابن عربي):

أحمل قاسيون

غزالة تعدو وراء القمر الأخضر في الديجور.

وأعتقد أن الغزالة–هنا– تمثل الثورة التي يقودها الحلم الزائف في العثور على المعرفة، فهي رمز للحلم الثوري المعرفي الزائف. ثم أكمل قائلا:

أحمل قاسيون

تفّاحة أقضمها.

وقال في المقطع الثاني:

وصاحب الجلاله

أهدى إليّ بعد أن كاشفني غزاله

لكنّني أطلقتها تعدو وراء النور في مدائن الأعماق

فاصطادها الأغراب[...].

وهنا نتذكر قصة(حي بن يقظان) الذي تهيأت له غزالة ترعاه في حياتها، وتكون سببا في معرفته للعالم من حوله بعد موتها[1]. فالغزالة رمز للمعرفة التي تقود إلى النور.

ولا شك في أن(عبد الوهاب البياتي) قد استوحى ذلك-على سبيل المفارقة- إذ لم يفد منها(ابن عربي) في القصيدة، كما أفاد منها(ابن طفيل) في القصة المعروفة.

ويؤكد ذلك(عبد الوهاب البياتي)، في المقطع الثامن، فيقول:

طاردني أمواتها وأغلقوا عليّ باب القبر
وحاصروا دمشق
وأوغروا عليّ صاحب الجلاله
من بعد أن كاشفني وذبحوا الغزاله
لكنّني أفلتّ من حصارهم وعدت
أحمل قاسيون
تفّاحة أقضمها.

وربما استوحى(عبد الوهاب البياتي)-هنا- ذبح الغزالة من ذبح البقرة، الذي ورد ذكره في القرآن الكريم[2].

١- ظ: حي بن يقظان، ابن طفيل:٩١- ٩٩.

٢- البقرة/٧١.

ولما كان(عبد الوهاب البياتي)- فضلا عن ذلك- يتخذ "من محبوبته التي تتسمى بأكثر من اسم رمزا للحرية أو الثورة"[1]، ويقول في القصيدة ذاتها:

فكل إسم شارد ووارد أذكره: عنها أكنّي واسمها أعني.

فإن عين الشمس- إذا- هي رمز للحلم الثوري المعرفي الذي يقود إلى الظلام تحت غطاء الحرية المزيفة. وإن التفاحة في القصيدة هي شجرة المعرفة، التي تقود إلى المنفى تحت غطاء الثورة والحرية.

وهذا رمز كنائي عن أن الإنسان لم يفد من الغزالة التي قُدمت له لتكون المفتاح المعرفي الذي يفتح له أسرار العالم، واتجه إلى ما قدمه له الشيطان متناسيا نهي الله عنه، فلم ينل مراده، بل قاده ذلك- ومن دون وعي منه- إلى منفاه المطلسم.

حواء- إذا- دفعت آدم إلى الأكل من التفاح، أو من شجرة المعرفة، بتحريض مباشر من الشيطان، فقادته تلك الشجرة إلى منفاه الأرضي من دون وعي منه.

وهذا التقارب بين التفاح وشجرة المعرفة نابع من أن الغزالة التي قادت (ابن طفيل) إلى المعرفة شغلت التفاحة مكانها في

١- لغة الشعر:٣٥٦.

القصيدة. وإذا كانت شجرة عين الشمس تقود الأعمى إلى الإبصار، فإن عين الشمس في القصيدة تقود(ابن عربي) إلى منفاه من دون وعي أو بصيرة منه، من حيث إنها لقب للحبيبة، ورمز للحلم الثوري المعرفي الزائف.

وعن مدلول المنفى عند(عبد الوهاب البياتي) قالت(اعتدال عثمان): "كان المنفى يرتبط عند الشاعر بالبحث الدائب عن شيء قد ضاع"[1]، وقال(الدكتور رجاء عيد):"كان البياتي صادقا حينما عبر عن النفي والغربة في مقدمته مركزا على أبعادها في شعره بأن لها أبعادا ثلاثة هي(الإنسان الذي ترك وحيدا عاجزا ليواجه محنة وجوده، والنفي بمعناه الطبقي وبطله الإنسان الفقير الذي ترك جائعا، والنفي بمعنى إبعاد الإنسان عن الأرض التي ولد عليها)"[2].

فالمنفى عند(عبد الوهاب البياتي)-هنا، في هذه المفارقة- هو ترك الإنسان وحيدا عاجزا ليواجه محنة وجوده، والبحث الدائب عن الشيء الضائع.

ويبدو لنا أن حذف كلمة(أعمى) من المستوى التركيبي سيفقد المفارقة قيمتها الدلالية، وتمحي الصفة الجدلية لتحل محلها الصفة

١- إضاءة النص: ٢٠.

٢- لغة الشعر: ٣٧١، ونص البياتي مقتبس من مقالته(تجربتي الشعرية) في: ديوان البياتي :٢/٣٩٢.

المبحث الأول

المحور التنظيري

مسارب التوجه إلى دراسة البنية الإيقاعية، متباينة المنطلق ومفردات التعامل، لذا آثرنا أن نقوم بعرض سريع لما يمكن أن يفيدنا من آراء النقاد والباحثين في الإيقاع، في تهيئة الفكر لبلورة وجهة النظر التي سنتبناها في صفحات تالية تخصص لذلك.

يعرف(آي. أي. رتشاردز) الإيقاع قائلا: إن "النسيج الذي يتألف من التوقعات والإشباعات أو خيبة الظن أو المفاجآت التي يولدها سياق المقاطع هو الإيقاع، ولا يبلغ تأثير صوت الكلمات أقصى قوته إلا من خلال الإيقاع، ومن الواضح أنه لا توجد مفاجأة أو خيبة ظن لو لم يوجد التوقع، وربما كانت معظم ضروب الإيقاع تتألف من عدد من المفاجآت ومشاعر التسويف وخيبة الظن لا يقل عن عدد الإشباعات البسيطة المباشرة"[1]. وبهذا يكون قد شدد على أثر الإيقاع في بعث الدلالة الشعورية.

١- مبادئ النقد الأدبي:١٩٢.

ويقرر(ت.س.إليوت):"أن الوسيلة الأولية لاختبار شاعر جديد إنما هي في مدى إحرازه أو عدم إحرازه لإيقاع متفرد"[1]؛ فالإيقاع المتفرد يدل على تفرد مشكله، فـ"أي أسلوب أو إيقاع كتب له التفرد فإنه لا بد أن يشمل عقلا متفردا، ولا بد أن يتمخض من الضرورة التي تتطلب شكلا جديدا لمحتوى جديد"[2]. فإذا ما تحقق هذا الشكل الجديد فيفترض بالإيقاع بل "لا بد أن يجسد إحساسا حادا بشيئين معا؛ وهما موسيقى الألفاظ، ومضموناتها المتنوعة الغنية"[3]، أي أن يساند التركيب في إبراز الدلالة؛ ولذا فإن قانون الإيقاع، وقانون العلاقات هما قانونا الصورة الجميلة في الشعر، وفي غيره من الفنون[4].

والإيقاع عند(الدكتور محمد مندور)[5] إيقاع رتيب ممل؛ لاعتماده فقط على تحقق تكرار ظاهرة صوتية ما، أو مقطع صوتي ما، من دون الاعتماد على عدم تحقق ذلك التكرار في نقطة ما.

١- ت.س.إليوت- الشاعر الناقد:١٧٤.

٢- م.ن:١٧٤.

٣- م.ن:١٧٥.

٤- ظ: الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة:١٢٠- ١٢٣.

٥- ظ: في الميزان الجديد:٢٣٣.

بل إن(أدونيس) نفسه في نتاجه التنظيري شدد فقط على الانتظام النسقي والتناوب المنتظم[١].

ويخطو(الدكتور رجاء عيد) بالفهم الإيقاعي خطوة قصيرة إلى أمام، إذ كثر محققات الإيقاع من حيث التناسق، ولم يبحث في الصفة السّلبية(بفتح السين)، أي إيقاع النقطة التي سُلب منها التناسق[٢].

وثمة تصوران جديدان للإيقاع؛ أولهما يهتم بالموسيقى الخارجية أكثر من اهتمامه بالموسيقى الداخلية، والآخر يهتم بالموسيقى الداخلية كثيرا مع اهتمامه بالموسيقى الخارجية.

التصور الأول اقترحه(الدكتور كمال أبو ديب). ويقرر هذا التصور "أن الإيقاع الشعري يتشكل من تتابعات وعلاقات نامية حيوية بين نواتين أو ثلاث هي المؤسسات الفعلية لحركية اللغة وفاعليتها، وأنه ليس هناك حدود لما يمكن أن يتركب من تتابعات وعلاقات لا كميا ولا كيفيا"[٣]. وهذا التصور الجديد "يرى الإيقاع حركة معينة لنواتين أو ثلاث واحدتها في سياق الأخريين. هكذا

١- تنظر تعريفاته للإيقاع في: الثابت والمتحول(٣) صدمة الحداثة:٢٠٩، وسياسة الشعر:٨٦، وزمن الشعر: ١٦٤.

٢- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، د. رجاء عيد: ١٥.

٣- في البنية الإيقاعية للشعر العربي:٩٦.

يصبح أي تغير في علاقات النوى إيقاعا جديدا متميزا"[1]. وقد وصف(الدكتور كمال أبو ديب) نظامه الجديد قائلا:"حين نصف الإيقاع الشعري بأنه ينبع من حدوث تتابعات لنواتين(١،٢) أو (٢،٣)[١= فا، ٢=علن، ٣=علتن] فإن هذا يتضمن أن أي حدوث للنواتين هو شكل من أشكال الإيقاع العربي"[2]. وبحسب هذا التصور، يشكل حدوث التتابع إيقاعا، ويشكل حدوث التغير في المتتابعات إيقاعا أيضا. وعلى الرغم مما قد يوحي به هذا التصور من مرونة وسعة، إلا أنه منحصر في زاوية ضيقة- في الأقل، كما يبدو لنا- فمثلا هو لا يدخل السكوت أو الصمت عن ذكر النواة الثانية في الإيقاع، ولا يدخل زيادة نواة أو جزء من نواة في الإيقاع كذلك. فالتصور لا بد أن ينطلق مما هو متحقق شعريا، لا مما يرغب العقل النقدي في طرحه بوصفه تنظيرا نقديا جديدا.

أما التصور الثاني فقد عرضه(الدكتور عبد الحميد جيدة) حين أعلن أن الإيقاع قد يأتي "من وقفات متكررة، أو من علامات الاستفهام والتعجب، أو من الفاصلة، أو من جميع ما في القصيدة من كلام وحركات"[3]، إذ "إن كل جزء في القصيدة يؤدي وظيفته

١- في البنية الإيقاعية للشعر العربي:٩٧.

٢- م.ن:٩٣.

٣- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد جيدة:٣٥٦.

في الإيقاع حتى البياض؛ بياض الصفحات بين السطر والآخر، بين الكلمة والثانية، يرمز إلى الصمت؛ صمت الإيقاع. كما أن النقطة والفاصلة تفصلان بين الوحدات النغمية؛ الفاصلة تفصل بين وحدات نغمية غير متكاملة، بينما النقطة تفصل بين وحدتين نغميتين تامتين. وحتى علامات التعجب والاستفهام تعطي البيت رنات متناسقة مع المعنى"[1].

وهذا التصور يربط بين الإيقاع والكتابة الشعرية ربطا وثيقا- كما هو واضح- وتطبيقه على الشعر الحر يجعل كثيرا من القضايا الإيقاعية تكشف عن زوايا دلالية خبيئة مهمة لم يكشف عنها بعد. فالشاعر قادر على تنمية إيقاع قصيدته بوساطة تعامله الخلاق مع الكتابة الشعرية.

أما عن صلة الوزن بالإيقاع فقد وجدنا(آي. أي. رتشاردز) يعرف الوزن بقوله: هو "الشكل المعقد الخاص لتتابع الإيقاع الزمني"[2]، وهو "الوسيلة التي تمكن الكلمات أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن"[3].

١- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر:٣٦١.

٢- مبادئ النقد الأدبي:١٩٤، ويقابل مع رأي(استوفر) في: الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة:٣٦٢، ٣٧٤.

٣- مبادئ النقد الأدبي:١٩٤.

فالوزن في التشكيل يساند الكلمات المشكلة لتحدث في نفسية المتلقي تأثيرا كبيرا. وما دام الوزن وسيلة فهي موجودة سلفا إلا أنها وسيلة مرنة يمكن أن يلحقها تغيير إذا كان الهدف زيادة التأثير؛ وتبعا لذلك اتضحت لـ(رتشاردز) "استحالة اعتبار الإيقاع أو الوزن كما لو كانا لا يتعلقان إلا بالناحية الحسية للمقاطع، وكما لو كان من الممكن فصلهما عن المدلول، وعن التأثيرات العاطفية التي تنشأ عن طريق المدلول"[1].

وعلاقة الوزن بتأثيرات المدلول مرتبطة بالتوقع، إذ "إن النظام الذي ينزع إليه الوزن إنما يؤثر فينا عن طريق تحديد التوقعات التي يحدثها في نفوسنا. فهذه التوقعات هي التي تجعل لهذا النظام تأثيرا على النفس. وهنا- أيضا- غالبا ما يكون لخيبة التوقعات أهمية أكثر من أهمية تحققها، والنظم الذي لا نجد فيه غير ما نتوقعه بالضبط دائما، بدلا من أن نجد فيه ما يطور استجابتنا الكلية، هو مجرد نظم رتيب يبعث على الضيق"[2]. فوجود(العدول) الوزني له أهمية أكثر من أهمية انعدامه لارتباط ذلك بالتنبيه لا بالتخدير، ولكن هذا لا ينفي اهتمامنا بوسائل التخدير، إن كانت

١- مبادئ النقد الأدبي:١٩٧.

٢- م.ن:١٩٥.

تتحول في نهاية سلسلتها إلى وسيلة تنبيهية مهمة كالتكرار وقطعه مثلا.

وعلى ذكر التكرار يهمنا قول(رتشاردز) عن صلة التكرار بالإيقاع، إذ قال: "يعتمد الإيقاع، كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة، على التكرار والتوقع. فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث بالفعل أو لا يحدث. وعادة يكون هذا التوقع لا شعوريا، فتتابع المقاطع على نحو خاص سواء كانت هذه المقاطع أصواتا أو صورا للحركات الكلامية يهيئ الذهن لتقبل تتابع دون غيره إذ يتكيف جهازنا في هذه اللحظة بحيث لا يتقبل إلا مجموعة محدودة من المنبهات الممكنة"[1]، ثم أضاف قائلا: "والأثر الذي يولده ما يلي فعلا يعتمد إلى حد بعيد على هذا التهيؤ اللاوعي، ويتألف معظمه من هذا التغير الذي يصيب مجرى هذا التوقع"[2].

وتقوم الموسيقى في فن الموسيقى وموسيقى الشعر- كما يرى (الدكتور محمد النويهي)- "بلا شك على التشابه والتكرار كعنصر هام من عناصرها، ولكنه ليس وحده هو ما تقوم عليه الموسيقى، أو

١- مبادئ النقد الأدبي:١٨٨.

٢- م.ن:١٨٨.

على الأقل الموسيقى الناضجة المثقفة، بل هي تقوم أيضا وفي نفس الوقت على العنصر المعارض، عنصر التفاوت والمخالفة. والإنتاج الموسيقي الجيد، في الموسيقى أو في الشعر، هو الذي يمزج مزجا بارعا بين هذين العنصرين المتعارضين، ويستغل تعارضهما في تنمية إيقاعاته وأنغامه وتعميقها وجعلها غنية منوعة، فلا يسيطر عنصر التشابه والتكرار[...] ولا يطغى عنصر التفاوت والمخالفة فيهدم الوحدة هدما تاما"[1].

نفهم مما تقدم أن الوزن يمثل التتابع الزمني للحروف كلها من حيث سكناتها وحركاتها- معتمدين في هذا على التفعيلة لا على النبر أو الكم، بوصفها أساسا للدراسة العروضية- أما الإيقاع فيضم إلى جانب الوزن الذي هو جزء منه[2]، التتابع الصوتي وقطعه لأصوات أو كلمات أو مقاطع خاصة، زمانيا، ويهتم بوجود علامات الترقيم، والتنقيط، والبياض، والتحرير في الكتابة الشعرية مكانيا، فـ"كل حضور وكل غياب فاعل أساسي في تشكيل البنية"[3] الإيقاعية أو أية بنية من بنى الأثر الأدبي.

١- قضية الشعر الجديد: ٢٦٣.

٢- ظ: في الشعرية:٨٨، ٩٠، والرؤى المقنعة:١٨٢، والاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: ٣٥٢، ٣٥٤، والتجديد الموسيقي في الشعر العربي:١٠، ١٦، ٣١٩.

٣- الرؤى المقنعة:٣٤٨.

بصورة أخرى نقول: **إن الإيقاع في الشعر الحر- بحسب تصورنا- هو تلك النغمات التخديرية والتنبيهية التي تلتقطها الأذن الداخلية، والتي تترشح زمانيا ومكانيا عن تحقق التخدير والتنبيه معا في الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية أو تحقق التخدير دون التنبيه فيها.** وإن كنا لا نهتم في بحثنا هذا بـ(تحقق التخدير دون التنبيه) لضآلة قيمته أساسا، ولعدم قدرته على استيعاب المفارقة.

ومما ظهر جليا في الفصول السابقة أن المفارقة تتحقق بوساطة(العدول) الذي يحدث في(اللغة) وفي(الصورة) أو(التجربة).

وهنا يبرز تساؤل مهم عن الركن الثالث؛ أعني الإيقاع، وهو: أيحدث عدول في الإيقاع لحظة تحقق المفارقة على صعيد الركنين الآخرين؟ بعبارة أخرى، أيتجاوب الإيقاع مع اللغة والتجربة لتحقيق المفارقة بإبراز أمارات العدول في بنيته؟

هذا الفصل من البحث ينطلق من فرضية مفادها أن المفارقة تصاحب بتغير في التفعيلة مسموح به في النظرة الخليلية، أو غير مسموح به، مستندا- في ذلك- إلى النتيجة التي توصل إليها كثير من الباحثين؛ وهي تفاعل الوزن مع المعنى، أو بعبارة ثانية، تفاعل تفعيلة البنية الإيقاعية مع البنية الدلالية، في العمل الشعري الأصيل،

لتحقيق تركيب إيقاعي أو بنية تركيبية موقعة[1]، وإلى النتيجة الأخرى؛ وهي مرونة التعامل مع التفعيلة في نظم الشعر الحر[2].

إن اعتماد الشعر الحر على الكتابة جعله صالحا للقراءة الصامتة[3]، أي للقراءة الانفرادية المتأملة المعتمدة على العين أولا، ثم على العين والأذن الداخلية ثانيا. فلم يعد المتلقي يتأثر بمستوى جمالية إلقاء الشاعر أو من ينوب عنه، غنائيا وخطابيا، ولا بمستوى انفعاليته وانسجام حركاته الجسمية معها، ولم يعد يتأثر بآراء الجمهور المبثوثة في التصفيق للشاعر، أو في شارات الاستهجان، لعدم صلاحية الشعر الحر للمحافل- إن أردنا أن نضمن له قيمته- إذ إن إلقاء الشعر الحر بالمحافل كان من أسباب

١- ظ: ت.س. إليوت- الشاعر الناقد: ٥٤، وقضايا الشعرية:٤٩، ٥٤، وسياسة الشعر:١٤٤، والشعر الجاهلي- منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي:٦٩/١، ٦٥٣/٢، ٧٣٨، والرؤى المقنعة:١٨٣، ٢٤٧- ٢٤٨، وخصائص الأسلوب في الشوقيات:٧٤، ١٢٦.

٢- ظ: قضية الشعر الجديد:٥، ٨٧-٨٨، والشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل: ٦٥-٦٦، وجدلية الخفاء والتجلي: ٩٣- ٩٤، وفي البنية الإيقاعية للشعر العربي: ٨٨- ٨٩،٢٣٠، والشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨- دراسة نقدية: ١٤٤.

٣- ظ: عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث:٢٩، والاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر: ٨٨، ٣٤٥.

الزراية عليه، ولا لوم على من لام الشعراء على شعرهم الحر، بعد أن سمعه- لا بعد أن قرأه بنفسه- فمن يلوم بعد القراءة الصامتة لا يلام فقط، بل يعنف أيضا؛ لأنه تصدى لما لم يصبح مؤهلا- بعد- للتصدي له. فبقدر ما ينجز المتلقي من الواجبات التي تفرضها القراءة عليه، بقدر ما ينال من الحقوق التي يفترض بالقراءة أن تؤديها.

هذا التقديم يضعنا أمام وجهة نظر لم نقرأ لأحد من الباحثين والنقاد مقالا يلم شتاتها المتناثرة هنا وهناك، في صفحات النقد المطوية والمفتوحة. وربما كان(إليوت) أكثرهم استشعارا لوجودها وأهميتها، على الرغم من عدم إجلائه لها بصورة كبيرة، يمكن أن يتناقلها عنه الآخرون. وهذه الوجهة تتعلق ببنيات الشعر الثلاث (الإيقاعية والدلالية والتركيبية). ولنضعها على صيغة تساؤل: إذا كانت البنية الإيقاعية ملمحا شعريا لم يستغن عنه في الشعر الحر، وكان له هدف توصيلي، فمع أي من البنيتين الأخريين يفاعلها الشاعر لإنتاج البنية الثالثة؟ فليس صحيحا- في نظري- أن يقال، مثلا: إن الشاعر لا يختار، بل يفاعل هذه البنى جميعها للحصول على البنية الشعرية الشاملة. والجواب- ببساطة، على هذا الاعتراض- أنه لا توجد بنية شعرية شاملة إلا في ذهن المتلقي فضلا عن كونها مفترضة، والسبب- ببساطة، أيضا- هو أن البنية

الشعرية تحتاج إلى الإدراك والتأويل، وهذه ليست متوافرة في الشاعر إلا حين يكون هو متلقيا أيضا، فتنتفي عنه صفة الشاعر آنذاك، بل كيف يفاعلها وهو لم يقم بعد بفاعليته الأساس؛ وهي عملية(التشكيل والتركيب)!؟ وهذا يعني أن في ذهن الشاعر بنيتين فقط يفاعلهما معا لإنتاج البنية الثالثة. وهذا هو كل عمل الشاعر وهو شاعر، لكنه ليس عملا بسيطا، بل شاقا، إن أراد أن تكون البنية الثالثة منتجة لما أنتجها، إن لم تكن غزيرة النتاج، منوعته.

ما الذي نقرأه في قصيدة حرة ؟ إنه صفة الشاعر الأساس (التشكيل والتركيب). ولكن لم نقرأ(التشكيل والتركيب)؟ لنتعرف البنية الشعرية الشاملة. نعم هذا صحيح، ولاسيما أن المناسبة بين الصوت والمعنى تبرز في النسق أو التركيب[1]، ولكنه تحصيل حاصل، فليس هو ما نبحث عنه فعلا حين يغوص بنا التأمل في الفضاء الشعري لتلك القصيدة. فإذا كانت مشكلة علم الدلالة- كما يرى(بالمر)- "لم تعد البحث عن شيء رواغ يسمى المعنى، بل هي بالأحرى محاولة فهم الكيفية التي بها يمكن للكلمات والجمل أن تعني شيئا، أو قل كيف يمكن أن تكون(ذات معنى)"[2]، فنحن نحاول

١- ظ: بنية اللغة الشعرية:٧٥.

٢- مبادئ علم الأسلوب العربي:٤٦.

أن نجمع بين التوجهين مستندين إلى التوجه الثاني في الوصول إلى غاية التوجه الأول. إننا نبحث عن البنية المزاحة المضمرة، فحين أنتجت البنية الثالثة أجبرت إحدى منتجتيها على الاختفاء بسبب حاجة البنية الشعرية إلى الإدراك، إذ لو بقيت البنى الثلاث معا لانتفى الدافع إلى الإدراك، ومن ثم ضؤلت القيمة الشعرية ذاتها.

ووجهة النظر هذه يمكن صوغها على الشكل الآتي: إن الشاعر يفاعل البنيتين الإيقاعية والدلالية لإنتاج البنية التركيبية، أما المتلقي فيفاعل البنيتين التركيبية والإيقاعية لإنتاج البنية الدلالية.

ونشدد على ترتيب البنيتين في التفاعلين لما في ذلك من أهمية قصوى؛ لأن البنية الإيقاعية-على الرغم من سبق الومضة الدلالية للإيقاع في عملية التشكيل الشعري من حيث "إن الشاعر لا يبدأ من فراغ، بل هناك دائما منطلق موضوعي يشكل الإطار المعنوي العام لعمله الشعري"[1]- تظهر قبل تكامل عناصر البنية الدلالية[2]، وهذا ما يفسر(الدندنة) الإيقاعية التي يتفوه بها بعض الشعراء، والتي يظهر أثرها بالنقر على شيء ما، أو بمشية معينة،

١- روح العصر:٧٢.

٢- ينظر رأي(إليوت) عن أثر الإيقاع في توليد الدلالة، في: علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته: ٩٢ .

قبل أن يقول الشعر[1]. ثم إن تفعيلة البنية الإيقاعية موجودة سلفا، ومحددة. أما التغير الذي يظهر عليها- إن كان هناك تغير- فهو نتيجة لتفاعلها مع البنية الدلالية الغائمة أو الضبابية التي لا يمكن تأطيرها. وهذه هي إحدى صفات البنية الدلالية الشعرية. بطريقة أخرى، نقول إن التغير الذي يظهر في البنية الإيقاعية هو أمارة على نقطة تحول في الدلالة. وكلما كان التغير نادرا دل على أهمية التحول في الدلالة. ولذلك حينما نقول إن التفعيلة ناقصة – مثلا- لا نعني بذلك أن ننتقص من قيمتها الشعرية، إذ "إن الزحاف هو في الواقع- في عمل الفنان الخالق-(زيادة) لا نقص؛ لأنه استجابة للمحركات الفاعلة في الخلق الفني في أعماق الفنان"[2]. ولكن لا بد من التنبيه على أنه إذا كان من الصعب أن نكشف عن سبب كل تغير، فإننا نعتقد أن التغير المثير في البنية الإيقاعية، مثل(بتر التفعيلة، أو تقليصها إلى أقصر إيقاع ممكن، أو تطويلها أكثر مما هو متعارف عليه في تقسيمات الخليل، أو التدوير، أو اختيار تفعيلة نادرة في بحر ما، أو غير ذلك)، لا يحدث إلا إن استدعت البنية التركيبية ذلك لإسنادها في إبراز التحول الدلالي.

١- قال(كمال أبو ديب) في:(في الشعرية):٧: "وصف كثير من الشعراء التشكل الهلامي للهاجس الإيقاعي المبهم، في النفس، قبل انبثاق القصيدة لغة".

٢- في البنية الإيقاعية للشعر العربي:٩١.

وإذا ما تذكرنا أن البنية الإيقاعية لم يستغن عنها في الشعر الحر، بل بقيت ملمحا شعريا ظاهرا، لا متخفيا، وأن البنية التركيبية – بحسب هذه النظرة– هي نتاج تفاعل البنيتين الإيقاعية والدلالية، ولا بد من حضورها لهذا السبب، ولكونها جزءا مهما من رسالة الشاعر المراد توصيلها إلى المتلقي، أي لا بد من حضورها بصريا أولا، وقراءة وسمعا داخليا ثانيا، وأن إلزامية الحضور لكلا البنيتين تدفع بالبنية الدلالية إلى التخفي، إذا ما تذكرنا ذلك، فإن الشاعر إذا كان ناجحا في توليد النتاج المناسب المعرب عن التحولات الدلالية بصدق، بوساطة الأمارات المبثوثة عن قصد في البنية التركيبية، ولاسيما أن ضريبة بقاء البنية الإيقاعية ظاهرة هي مساندة البنية التركيبية في إبراز تلك التحولات، بوساطة التغيرات التي تصيب بنيتها النموذجية، نقول إذا كان ناجحا في ذلك، فسينجح متلق ما في الدخول إلى الفضاء الدلالي المتخفي، وإن عجز الشاعر فسيظهر ذلك حين يستنطق نصه، ويعجز المتلقون الذين اطلعوا عليه من العثور على مفاتيح مسارب بنيته الدلالية.

فكل تغير في البنيتين التركيبية والإيقاعية إنما هو أثر لتغير دلالي وليس كما كان يعتقد من "أن التحول البنيوي يتبعه تحول

معنوي"[1]، أي أن كل تحول في البنية الدلالية يتطلب تحولا في البنية التركيبية، وكذلك في البنية الإيقاعية، ليكون شارة أو أمارة عليه. بعبارة أخرى، نقول: إن البنية التركيبية اللغوية للأدب عامة، وللشعر خاصة، تضم أمارات ورموزا كثيرة تحمل الدلالة أو تشير إليها، مبثوثة فيها عن قصد فني لتكون مفاتيح لاستنطاق الأثر الأدبي[2]. ويفضي هذا إلى أن البنية الدلالية تسبق البنية التركيبية في الوجود[3]، ولما كانت البنية الإيقاعية تسبق البنية الدلالية في الوجود، فإن البنية الإيقاعية تسبق البنية التركيبية في الوجود أيضا[4].

وظهور أثر التحولات الدلالية في البنية الإيقاعية ربما يفسر جانبا مهما من مقولة(ت.س. إليوت) عن أثر النظم، التي يقرر فيها "أن الشاعر يصل إلى حدود الوعي، ثم يتجاوزها إلى عالم لا تستطيع الكلمات المنثورة أن تبلغه، وإنما تبلغه الكلمات المنظومة. فهذا العالم الذي يتعدى حدود الوعي له معنى، ولكن معناه يبلغه

١- خصائص الأسلوب في الشوقيات:٤٢٩.

٢- ظ: قواعد النقد الأدبي:٣٧، والرؤى المقنعة: ٦٦، وبنية اللغة الشعرية:٣٣.

٣- ظ: قضايا الشعرية: ١٩، وبنية اللغة الشعرية: ٣٣، وفي الشعرية: ٧، والبلاغة والأسلوبية :٤٩.

٤- ينظر رأي(إليوت) و(فاليري) في: علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاته:٩٢.

الشعر وحده بكلماته ذوات الموسيقى الشعرية"[1]، أي أن البنية التركيبية عجزت عن تحمل ما يتطلبه المعنى، فجاء النظم ليتحمل جزءا منه.

فالبنية الإيقاعية، ولاسيما التفعيلة، تجسد البنية الدلالية وتعمقها[2]، وتوحي بحركتها[3]، وهذا ما جعل الإيقاع عنصرا مهما أو بنية مهمة في ضمن البنى المشكلة لبنية الأثر الأدبي الكلية، فهو يدعمها في حركتها الداخلية الفنية بغية توطيد علائق الانسجام الفني بين مكوناته الكلية.

نجمل ما قدمناه، ونقول: إن تلاقح البنيتين الإيقاعية والدلالية في ذهن الشاعر يفضي إلى نشوء علائق بينهما، وهذه العلائق تفرض تشكيل بنية ثالثة هي البنية التركيبية، وتخفّي البنية الدلالية. ويفترض بالبنية التركيبية أن تكون قادرة على إطلاق أكبر شحنة دلالية في الفضاء الشعري، لا بدفقة واحدة، إنما بطريقة التوالد المقترن بمعاودة النظر والتأمل والاستنطاق، "فلكي تحقق القصيدة

١- قضية الشعر الجديد:٢٠، ولـ(رتشاردز) رأي شبيه بهذا في: مبادئ النقد الأدبي:٢٠١.

٢- ظ: في الشعرية:٥٢- ٥٧، ١٥٥- ١٥٦(في الهامش)، وشعرنا الحديث إلى أين؟:٨١.

٣- ظ: ت.س.إليوت- الشاعر الناقد:٥٤، ٩٩، وبنية اللغة الشعرية:٢٠٩.

شعريتها ينبغي أن تكون دلالتها مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ"[1].

أما المتلقي، فهو- كما قلنا- يستنطق البنيتين التركيبية والإيقاعية لإظهار البنية الدلالية مفيدا من الانحراف الذي يحدث فيهما، ولاسيما "أن الانحراف في الأدب المكتوب أظهر منه في الأدب الشفوي بوجه عام؛ لأن الانحراف في الأدب المكتوب هو الوسيلة الوحيدة لجذب انتباه القارئ، أما في الأدب الشفوي فهو وسيلة واحدة بين وسائل عدة"[2].

وقد تنبه الرواد على أهمية تجديد طرائق الكتابة الشعرية[3]، واعتقدوا "أن الشعر هو الخروج على التوقع وإحداث الصدمة بإدخال اللامتوقع"[4]. فالرتابة النغمية كانت أهم الحجج ضد الأوزان الخليلية[5].

١- بنية اللغة الشعرية:١٧٣، وظ: صدمة الحداثة:٢٨٩.

٢- مبادئ علم الأسلوب العربي:٨١، وقال في:٧١:"بحث القارئ عن المعنى وراء الألفاظ، يقابله بحث الكاتب عن اللفظ القادر على حمل المعنى"، مثبتا تقدم التركيب عند المتلقي، وتقدم الدلالة عند الأديب.

٣- الشعرية العربية:٩٥- ٩٦.

٤- أقنعة النص:٧١.

٥- التجديد الموسيقي في الشعر العربي:٢٢٩-٢٣٠.

هذه الملامح وغيرها جعلت النظرة الأسلوبية ترشح الشعر الحر لمرتبة مهمة؛ وهي "أن هذا الضرب من النظم أقدر على مفاجأة القارئ بما لا يتوقعه"[1]، وبذلك تزداد فنيته، فـ"الكتابة الفنية تتطلب من الكاتب أن يفاجئ قارئه من حين إلى حين بعبارة تثير اهتمامه حتى لا تفتر حماسته لمتابعة القراءة أو يفوته معنى يحرص الكاتب على إبلاغه إياه. وفي هذا تختلف الكتابة الفنية عن الاستعمال العادي للغة"[2]. وإذا كانت "الحركات والنبرات في لغة الحديث لا تفعل فعلها إلا لكونها خارجة عن المألوف[...] فكذلك وسائل اللغة التي يراد بها جذب الانتباه إنما تحدث ذلك بفضل ما فيها من المفاجأة أو الخروج عن سياق الكلام العادي، أي بفضل ما فيها من انحراف"[3].

وقد وعى(رتشاردز) أهمية المفاجأة، فاسترعى انتباه متلقيه، حين قال إن انتباهنا ينتقل "عادة من مجموعة إلى أخرى من التراكيب على التوالي، والتوقعات وحالة الاستعداد لإدراك شيء بالذات دون غيره، التي تخلقها المجموعة الأولى إما يتم إشباعها في

١- مبادئ علم الأسلوب العربي:٨٨.

٢- م.ن:٨١.

٣- م.ن:٨١.

المجموعة التالية ،وأما لا يتم فينشأ عن ذلك عنصر المفاجأة"[1].

وقال عن تأثيرها:"إن التأثير الذي تولده المفاجأة يعتمد على ما إذا كان العنصر الجديد يمكن استيعابه في الاستجابة الكلية، أو إذا كان الذهن مضطرا إلى أن يبدأ بداية جديدة كلية عند وصول هذا العنصر الجديد، وبعبارة مألوفة نقول إن التأثير يعتمد على ما إذا كانت هناك(علاقة) تربط بين الأجزاء التي تؤلف الكل"[2].

والصفة الجوهرية التي تؤثر في(إليوت)- كما يقول (ماثيسن)- "في أشد أنواع النظم متعة، هي ذلك التردد نفسه بين التنظيم والشذوذ ليكون الشعر نظيرا للفهم السيكولوجي المتصل بذلك الميزان المتأرجح الذي يمثل الحياة نفسها:(تلك المفارقة بين الثبوت والسيولة، تلك الخرجة على الوتيرة الواحدة، هي حياة النظم)"[3]. و(إليوت) يعلم- كما يقول(ماثيسن)- "أن المسألة الكبرى في كل شعر جديد هي دائما (إلى أي حد أفلق الوعي السائد)، وأن الصدمة تتأتى عن(طبيعة التركيب فيه أكثر مما تتأتى عن

١- مبادئ علم الأسلوب العربي:١٩٢-١٩٣.

٢- م.ن:١٩٣.

٣- ت.س.إليوت- الشاعر الناقد:١٨٢.

العواطف) وإذا شئنا الدقة الصارمة قلنا إن النظم: (في جوهره إزعاج للغة السائدة المألوفة)"[1].

بعد كل ما تقدم، هل برز أثر المفاجأة في الإيقاع، وفي كيفية استعماله وإحداثه؟ هذا ما نظن. ولذا سنقوم بإجراء المحور التطبيقي من هذا الفصل، الذي ستتنوع فيه طرائق إحداث المفارقة، لإبراز الترابط الوثيق بين البنيتين التركيبية والإيقاعية من جهة، والبنية الدلالية من جهة أخرى.

١- ت.س.إليوت- الشاعر الناقد: ١٨١- ١٨٢.

المبحث الثاني
المحور التطبيقي

الصورة الفنية النادرة التي صورها(أدونيس) في قصيدته (المئذنة (حلم))[1] التي يقول فيها:

بكت المئذنه

حين جاء الغريب- اشتراها

وبنى فوقها مدخنه

شكلت مفارقة ذات تجل تحويلي تحويري. ولو عرضنا صورتها العروضية لرأيناها على هذه التشكيلة:

فعلن فاعلن

فاعلن فاعلن فـ- اعلن فا [= فـ- اعلاتن]

فعلن فاعلن فاعلن

فلو نظرنا- الآن- لرأينا أن الخبن دخل على تفعيلتين من تفعيلات المتدارك، فهل حدث هذا الدخول من دون وعي الشاعر به، أو ملاءمة للكلمتين اللتين تشكلتا بالتفعيلتين، أو أنه مقصود وعن وعي ودراية ؟ إنه مقصود ليلائم الكلمتين حركيا لا من حيث الحركات

١- ديوان المسرح والمرايا:٢٩٦.

والسكنات، بل من حيث التحرك غير الطبيعي لهاتين الكلمتين، ففعل البكاء استعاري تشخيصي، وفعل البناء- هنا- تخريبي من وجهة نظر الدين بصفة عامة، ومن وجهة نظر الشاعر الذي أحس ببكاء المئذنة بصفة خاصة.

ولكن لِم لم يدخل الخبن الفعلين الآخرين؟ لأن مجيء الغريب فعل عادي متوقع الحدوث، وكذلك شراء غريب لشيء ما، فهو فعل مألوف لا غرابة فيه.

وقلنا(شيء ما)؛ لأن الغرابة ستتبع- في هذه الصورة- من الشيء المشترى ذاته، إذ إن الضمير(ها) يعود على المئذنة. ومثل هذا البيع لا يطاق، إنه أكثر بكثير مما كان متوقعا، إنه يخرجنا من دائرة التزاماتنا وتعاليمنا، بل إنه أدخلنا في فضاء آخر في هذه اللحظة بالذات نتيجة لتقصير فعلنا الأخير عن صون مقدساتنا.

ولو أعدنا النظر إلى التشكيلة العروضية مرة أخرى، لوجدنا أن آخر تفعيلة من السطر الثاني أصبحت مرفلة(فاعلاتن) أي زيد عليها سبب خفيف، فاصطبغ المتدارك بصبغة الرمل. وهذه الزيادة ناتجة أصلا عن تقصير في إكمال التفعيلة الأخيرة(فا...).

ولأن الشاعر استشعر الطول غير المناسب- هنا- لهذه التفعيلة، ولأن فعلها غير مناسب، ولكي يصنع فجوة لتوقعات المتلقي، فقد قام بوضع شارحة بين(الغريب) و(اشتراها) ليكسر

استمرارية الجملة، ويهشم التفعيلة دلالة على رفض التركيب لهذا الفعل، وندرة حدوث هذا النوع من الإيقاع هنا، ورفض الدلالة لعملية البيع هذه.

وهذا الأمر- كما أظن- كان حاضرا في ذهن الشاعر وهو ينتقل تلك الانتقالة الغريبة والمفاجئة عروضيا بحدوث الترفيل لإيهامنا بأننا دخلنا في بحر ومكان غير الذي كنا فيهما، ولكن لا، فلم يحصل غير التحوير والزيادة، عندما أحس بحدوث المفارقة بالتفريط بالمقدسات بدل صونها، وبجعل الدخان الحياتي الملوث الخانق المتصاعد من النار بؤرة النفور، بديلا عن النور الإلهي المنزل من السماء، المفتح للشرايين، الذي تفوح منه ملامح الجنة بؤرة الجذب.

فالخروج الإيقاعي، أو ما أسميناه العدول الإيقاعي، دليل على الخروج على المقدسات وأمارة على التحول.

ولدينا شاهد آخر شبيه بهذا إلا أن التغيير الذي يصيب التفعيلات يقابل العلاقات الجديدة غير المعهودة، ويقابل الإخبار الذي أحدث المفارقة، وهو متمثل بشواهد؛ منها قول(أدونيس) في(لون الماء)[1]:

١- ديوان المسرح والمرايا:٢٩.

واهبط معي في شبك الديجورْ

في القاعِ

حيث الزمن المكسورْ

مرتفع كالقصرْ

وصورته العروضية هي:

مستفعلن مستعلن مستفعْ [=فعلانْ]

مستفعِـــ

ـــلن مستعلن مستفعْ [=فعلانْ]

مستعلن مستفعْ

الهبوط في شيء ما مسألة عادية، ولذا جاءت تفعيلتها سليمة، ولكن لما تخيل الشاعر أن للديجور شبكا، وأن الهبوط سيكون فيه نتيجة فعل الأمر، جاء بالتفعيلة الثانية مصابة بزحاف الطي دلالة على عملية الطي التي تحدث في أثناء الدخول في شبك ما.

وسواء توقفنا بحسب الكلمات أو بحسب العروض، فإن الوقوفين كليهما يسمحان للمتلقي بعرض اختياراته.

وجاءت التفعيلة الثالثة مقطوفة(حذف وعصب) أي(إسقاط السبب الخفيف الأخير من التفعيلة وتسكين ما قبله) وهذا خاص بالوافر في العروض الخليلي، لكنه حدث هنا للدلالة على تشابك

الأمور واختلاطها. فهذه التفعيلة مفاجئة عروضيا وكلمتها مفاجئة دلاليا؛ لأنها أبعدت اختيارات المتلقي، وأحلت محلها ما أراد الشاعر التعبير عنه. ولما كانت صعبة المنال على المتلقي دلاليا، فقد كانت صعبة التلفظ إيقاعيا، ولكن لوجود حرف المد تركيبيا، ولأسباب أخرى سنذكرها فيما بعد، وجدنا أنه لا بأس من مقابلتها بـ(فعلانْ) المساوية لها في الحركات والسكنات، لكنها أسهل منها نطقا.

والسطر الثاني يتكون من كلمتين لا تكتمل دلالتهما الشعرية إلا بربطهما بالسطر الثالث؛ وهذا واضح تركيبيا، وواضح إيقاعيا، فقد حصل التدوير. ومن اتجاهات التدوير "التدوير بين الأشطر في قصيدة الشعر الحر، ويتم ذلك عن طريق التفعيلة الأخيرة من الشطر بحيث تنقسم هذه التفعيلة بين آخر الشطر الأول وأول الشطر الثاني بالإضافة إلى التدوير اللفظي والمعنوي"[1].

فتفعيلة السطر الثاني هي(مستفعـ) لكنها ليست كاملة، ولا نستطيع أن نقول إن الحذف حدث فيها؛ لأن تكملتها موجودة في السطر الثالث؛ وهي الحاء والياء من(حيث)، ولذا سلمت التفعيلة لاعتيادية الهبوط في القاع. والوقوف عند ثلثي(حيث)، ولذا سلمت التفعيلة لاعتيادية الهبوط في القاع. والوقوف عند ثلثي(حيث) يخبئ

١- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر:٣٠٢.

أمرا مهما بين طياته. وهذا صحيح، فلقد تم الانتقال من المكان إلى الزمان، فجاءت التفعيلة مطوية(مستعلن).

وسواء توقفنا عند نهاية كلمة(الزمن) أو عند نهاية التفعيلة التي ضمت(ال) التعريف من الكلمة الثانية، فإننا سنتساءل، ما به؟ ثم نضع اختياراتنا التي نراها مناسبة، لكن الشاعر اختار غير ما اخترناه، فجسم الزمن معطيا له جسما وهيئة؛ إذ وصفه بـ(المكسور). والتفعيلة المقطوفة(مستفعْ= فعلانْ) توضح الانكسار والخلل من خلال انكسار القاعدة الخليلية الخاصة بالقطف.

ووجود حرف المد(الواو) في(ديجور) و(مكسور) يعطي دلالة على سعتهما امتدادا وتشعبا، ويظهر ذلك جليا حين يمد الصوت عند نطقهما، ولذلك رأينا أن تكون(فعلانْ)، لوجود حرف المد فيها، مقابلة لـ(مستفعْ)- هنا- أو بديلة عنها، لما يوحي به حرف المد من انتشار وعدم تحدد.

ولكي يتضح الانكسار، وانحراف الشبك، وتزداد توقعات المتلقي أرجأ الشاعر ذكر الخبر إلى سطر رابع، مشكلا انحرافا واضحا في الشكل الكتابي لهذه الأسطر بوساطة الابتعاد التدريجي عن بداية الأسطر المفترضة[1].

١- ظ: ديوان المسرح والمرايا:٢٩.

ثم نسأل: ما الخبر؟ إنه(مرتفع). هنا يتخلخل موقف المتلقي ويتساءل: مرتفع عن ماذا ؟ أو مثل أي شيء هو مرتفع؟ ثم ينتفي التساؤل الأول إذا ما تذكر المتلقي أن هناك هبوطا متجها صوب القاع. وما دام(الزمن المكسور) هو المكان المقصود، فليس هناك ما هو مرتفع عليه؛ لأنه هو(القاع) أو ما يشكل(القاع). وهكذا تطوي(مرتفع) الجواب، فتطوى تفعيلتها(مستعلن). فلم نصل إلى ملامح للجواب، لا بتوقفنا بحسب الكلمات، ولا بتوقفنا بحسب العروض، وبقيت المسألة معلقة، وكأن الإفراد للجواب مقصود، إذ شاهدنا اتصال الشبك بالديجور عروضيا، وكذلك اتصال الزمن بـ(المكسور)، فأوحى لنا ذلك بالامتداد الأفقي والتعالق.

إنه مرتفع(كالقصر)، فهو منفصل عما يحيط به، منتصب عموديا، واضح القسمات، إلا أنه مطلسم غامض يهاب دخوله.

هذا وغيره يفضي إلى أن وضوح انكسار الزمن ورؤية القاصي والداني له على حد سواء، شبيه بارتفاع القصر ووضوحه. فالمفارقة ذات تجل تداخلي تجاذبي.

ومما يعضد هذا التحليل أن التفعيلة الأخيرة- هنا- منفردة لم تتصل كلمتها المتصلة بكاف التشبيه كتابة بكلمة أخرى، وهي أيضا (مستفعْ)، ولكن لماذا لم نضع أمامها في التشكيلة العروضية(فعلان) وهي مساوية لها في الحركات والسكنات؟ لعدم وجود حرف المد

الذي يدل على الامتداد والميوعة، ولعدم اتصال كلمتها بغيرها- كما قلنا- فالحرف ما قبل الأخير حرف صحيح، فزال السبب، فبقيت الصعوبة في النطق المتأتية من حدوث المفارقة بين انكسار الزمن وارتفاعه كالقصر، مجسدة تركيبيا وإيقاعيا، فالتلفظ بـ(كالقصر) و(مستفع) صعب على جهاز النطق لصلابة الصوتين الساكنين المتتاليين في نهايتيهما.

أما مسألة القطف- هنا- فهي مرتبطة بالانزياح وحدوث الفجوة: مسافة التوتر الواضحين في علاقة إضافة الشبك إلى الديجور، وفي علاقة وصف الزمن بالمكسور، وفي علاقة تشبيه ارتفاع الزمن المكسور بارتفاع القصر.

هكذا يرتبط العدول الإيقاعي بالعدول اللغوي والعدول الرؤيوي.

وللقطف في(إقليم البراعم)[1] لـ(أدونيس)، شأن آخر، إذ يقول فيها:

مرّ هنا إيكارْ
خيّم تحت الورق الشاحب شمّ النارْ
في غرف الخضرة في البراعم الوديعهْ

١- كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل:٢٤.

وهزّ،
هزّ الجذع، واستجارْ
والتفّ كالوشيعهْ
ثم انتشى وطارْ..

لم يحترق- لمّا يعُدْ إبكارْ

وصورته العروضية هي:

مستعلن فعلانْ
مستعلن مستعلن مستعلن فعلانْ
مستعلن مستعلن متفعلن فعولن

متفعـــ،
ـــلن مستفعِـــ، ـــلن فعولْ
مستفعلن فعولن
مستفعلن فعولْ..

مستفعلن- مستفعلن فعلانْ

هذه الصورة انبنت على أسطورة(إيكاروس)[1]. إلا أنها خالفتها في النتيجة التي آلت إليها[2]. ولما كانت هناك رغبة في أعماق الشاعر لرفض خط سير الأحداث في هذه الأسطورة، وتصحيح أحداثها شعريا[3]، جاء بالتفعيلات المقابلة للعناصر الأسطورية الأصلية مصابة بالتغير، وجاء بالتفعيلات المقابلة للعناصر التي ارتأى أنها خاصة به ومهمة لنتيجته، كاملة لا نقص فيها. وبهذا فقد أعطانا منفذا جديدا لتعرف المفارقة حيث سلامة تفعيلات الرؤية الخاصة، وتغير تفعيلات المرجعية.

وللتفعيلات في هذه القصيدة درجات؛ فكلما ابتعدت عن الصورة النموذجية اقتربت من المناخ الأسطوري. فالاستجارة والطيران عنصران رئيسان في الأسطورة، ولذا جاءت تفعيلتاهما أقصر ما يمكن، فهي مخبونة مقطوفة(فعولْ). وحدوث القطف- هنا- في الرجز، وهو- أساسا- يحدث في الوافر، دلالة على اختلاط الأمور في الأسطورة، وتعميم العقوبة على من يستحقها، وعلى من لا يستحقها.

١- ظ: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب:٨٧.

٢- ظ: في الشعرية:٨٧.

٣- ظ: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر: ٢٩٧، ٣١٧، وفي الشعرية:٨٧.

ثم نجد أن الاسمين الفاعلين(إيكار) و(النار) قابلا التفعيلة المقطوفة(فعلانْ) للدلالة على الشيء ذاته، فكأن النار تريد أن تقطف رأس إيكار.

ونجد أن الاسمين المجلوبين للتبيين والتوضيح والتحديد؛ وهما (الوديعة) و(الوشيعة)، قابلا التفعيلة المقطوعة المخبونة(فعولن)، فكأن النار تريد أن تنهي الحياة بقطع البراعم الوديعة، وكأن إيكار أفاد من عملية القطع هذه؛ فالتفافه كالوشيعة هو نقطة البدء لقطع صلته بهذا الموقع.

ولما كانت النار متجهة صوب البراعم الوديعة بالذات للقضاء عليها بعد القبض عليها بتحكم، واختيرت التفعيلة المخبونة(مستفعلن) لتمثيل ذلك، فقد اختيرت التفعيلة ذاتها للفعل المناقض؛ وهو عملية التخلص من تلك القبضة، أي الهز والتعلق بشيء يخلصه من الموت. ولكي يوضح الاهتزاز وأهميته، جعل التفعيلة تتكون من فعلي الهز، مبقيا من الفعل الثاني حرفا رابطا لما يمكن أن يهز. ولرسم حركة الذهاب والإياب الواجبة لإحداث الهز، استعمل التدوير؛ وهو قطع التفعيلة قبل أن تكتمل ليكملها في بداية سطر آخر.

وتفعيلة(مستعلن) تجمعت في المقطع الأول لترسم جو الأسطورة طاوية تحت جناح كنايتها الرمزية كثيرا من التفصيلات،

ولذا خلا المقطعان الثاني والثالث منها، أي لدخول عناصر جديدة، ولتبدل الجو الأسطوري ذاته.

أما تفعيلة(مستفعلن)- وهي التي تهمنا هنا أكثر من غيرها- فقد كشفت عن أشياء كثيرة؛ من أهمها مفارقتان مختلفتا المرجعية. فـ(مستفعلن) الأولى هي كشف عن الشيء المهزوز؛ وهو الجذع. وبمجرد اقتران فعل الهز بالجذع، فلا بد من أن تتداعى إلى الذاكرة- فورا- (سورة مريم). ولكن هذا التداعي مقرون بمفارقة، فمن يهز في السورة امرأة، ومن يهز في القصيدة رجل، والهز في السورة يبغي إسقاط شيء ما على الأرض، والهز هنا يبغي قذف شيء ما ورفعه عن الأرض. وبغية إنجاح عملية الانقذاف استدعى الموقف أن تتضاءل المساحة، وتقل التعرجات، أي فعل ما هو سليم وصحيح، ولذا جاءت تفعيلة الالتفاف سليمة، وإذا ما تحققت الرغبة والنشوة بالفعل، فهذا يعني إمكانية النجاح، فاستحق تحقق الانتشاء تفعيلة سليمة.

ولما طالت مدة الطيران، ولم يحدث ما حدث في الأسطورة من سقوط (إيكاروس) في بحر(إيجة)، وضع الشاعر نقاطا بعد كلمة(طار..) للدلالة على ذلك، ثم ألحقها بفراغ سطر لزيادة طول مدة الطيران ولزيادة الأمل- نتيجة لذلك- في إمكانية عدم السقوط، وكأنما هناك شخص يراقب إيكار منذ انطلاقه، ثم اختفائه شيئا

فشيئا، ثم تلاشي رؤية شيء ما مدة طويلة. وهنا يخطر على البال سؤال؛ وهو: ما فائدة فراغ سطر بين المقطع الأول والمقطع الثاني إذا ؟ نقول إنه للدلالة على مدة التفكير بوسيلة الخلاص، فكأن انشغال إيكار بالتفكير جعله لا يقوم بعمل ما حتى توصل إلى فكرته، فبقيت مدة الانشغال فارغة.

وبعد مدة الاختفاء وانتظار المتلقي لتحقق توقعه المبني على الأسطورة، يفاجئنا الشاعر بتفعيلتين سليمتين تحملان مفارقة، فـ(إيكار) (لم يحترق) و(لما يعد) مستدلا بالفعل المنتفي بأداة تنفي حدوث الفعل حتى وقت الكلام، على الفعل الأول المنتفي بأداة جزم ونفي وقلب، فكأن الشاعر يجزم بنفي نهاية الأسطورة، وبالإتيان بمقلوبها.

وبغية إشراك الفعلين بالفاعل ذاته وضع شارحة بينهما دلالة على التشريك والتسبيب.

والمفارقة الأسطورية-هنا- ذات تجل انقلابي تحويري، والمفارقة التاريخية ذات تجل تبديلي تحويري.

سلامة القاعدة الوزنية- هنا، إذا- تدل- في رأينا المستند إلى تحليل نص الشاعر- على سلامة الفعل الذي شغلها.

وسلامة القاعدة الوزنية في قصيدة(أدونيس)(الشاعران (حلم))[1] لها تصور آخر، فهي تقابل كل ما هو معروف واقعيا ومنطقيا، أو ما حوّل إلى واقع ملموس إجبارا. وكلما ابتعدنا عن الواقع شكلت التفعيلة بطريقة تبعدها عن النموذج والشائع بحيث تكون أغرب تفعيلة مقابلة لأغرب تركيب دال على أغرب دلالة. قال (أدونيس):

بين فتات الخبز في المدينة البيضاءْ
يقيم شاعرانْ:
الأوّل الأسود مثل قمرٍ
مكسّرٍ
تبحث عن حطامه الحيتانْ

والآخر الأبيض مثل طفلٍ
ينام كلّ ليلةٍ
معْ حيّة سوداءْ

وصورته العروضية هي:

١- ديوان المسرح والمرايا: ٧١.

مستعلن مستفعلن متفعلن فعلانْ

متفعلن فعولْ:

مستفعلن مستعلن متعلن [= فعِلتن]

متفعلن

مستعلن متفعلن فعلانْ

مستفعلن مستعلن فعولن

متفعلن متفعلن

مستفعلن فعلانْ

كون الفتات مكانا لشيء ما، يطوي أمرا غير مألوف، فجاءت تفعيلته مطوية(مستعلن). وفتات الخبز حقيقة واقعية، لذا أخذت التفعيلة الصحيحة (مستفعلن) من بحر الرجز.

ولما كانت المدينة موصوفة بوصف غير معروف إن وقفنا عليها دلاليا أو عروضيا، فقد جاءت تفعيلتها مخبونة. ووصف المدينة بأنها بيضاء، وصف غير مألوف وغير متوقع، وهذا ما هيأ لوجود القطف في تفعيلة ليست أهلا له في العروض الخليلي، فأصبحت(فعلان).

والإقامة في السطر الثاني مرتبطة بكلمة أخرى لا تشكل معها دلالة كاملة، ومرتبطة أيضا بمكان غير مألوف؛ لهذا جاءت تفعيلتها

مخبونة. والتفعيلة الثانية أكملت لنا التركيب النحوي، ولكن بقيت الدلالة ناقصة وغائمة وغريبة، فجاءت التفعيلة مقطوفة مخبونة (فعولْ) في غير محلها.

ولما كان هناك شاعران، ورغب في وصفهما كل على انفراد، فلا بد من ذكر كلمة الأول، وهذا الوجوب المنطقي أوجب أن تأتي التفعيلة صحيحة(مستفعلن). ولكن لما وصف الأول بأنه أسود، وشعرنا بأن هناك أمرا مطويا مخفيا، ولاسيما أن التشبيه لم يكتمل، جاءت التفعيلة مطوية (مستعلن). وظهور المشبه به الغريب والمناقض دلالة للوصف(الأسود) في صورة المضاف إليه، استحق أن يأخذ أغرب تفعيلة في الرجز؛ وهي التفعيلة التي يحدث فيها الخبل(خبن وطي). والربط الظاهري بالدلالة المعجمية للخبل تشي بفساد الصورة التشبيهية إلا أن التعمق في الاستنطاق يكشف عن فساد رؤية المدينة الموصوفة، لا رؤية الشاعر الواصفة.

ودلالة الوصف لهذا المشبه به تكشف عن قيام مجهولين بتكسير الصورة الحقيقية والجميلة والواضحة للقمر وتهشيمها؛ ولذلك استحقت أن تأخذ سطرا شعريا وحدها. ومجهولية الفاعل جعلت التفعيلة مخبونة. فإذا كان القمر مكسرا، فلماذا تجري عملية البحث عنه؟ هذا الغموض جعل التفعيلة المقابلة للبحث مطوية

(مستعلن). ومن ذا الذي يبحث عن حطامه؟ مجهولية الباحث جعلت التفعيلة مخبونة(متفعلن).

ومثلما هو غريب وصف المدينة بالبيضاء، فكذلك هو غريب بحث الحيتان عن الحطام. والمرجعية الحياتية(البيولوجية) تشي بأن الحيتان تلاحق صورة القمر التي تكسرها أمواج البحر المندفعة بقوة نتيجة حركة الحيتان الهائجة، ظنا منها أنها أسماك، لتتغذى بها، ولا شك في أن هذه الصورة صورة ليلية. والربط بين هذه المرجعية والنص الشعري يكشف عن أن الحيتان البشرية لا تترك ذلك الشاعر حتى بعد تحطيمها له، بل تحاول أن تقطفه وتتناهشه وتتغذى به وتقضي عليه إلى الأبد، في أثناء بحثه عن رزقه في الليل. كل هذا جعل التفعيلة تضم القطف الذي لا تستحق أبدا أن تضمه في هذا البحر.

الفرق الكبير بين هذا الوصف لهذا الشاعر والوصف المناقض للشاعر الآخر، جعل(أدونيس) يترك سطرا شعريا فارغا من أجل الإيحاء بهذا، ومن أجل وضع الحدود الفاصلة بين الصورتين المتقابلين المتناقضتين.

وتفعيلتا(والآخر الأبيض مثـ) تشبهان تفعيلتي(الأول الأسود مثـ). أما تفعيلة المشبه به المضاف إليه فهي غريبة، ولكنها ليست

بغرابة تفعيلة مقابله(قمر). وغرابتها متأتية من الدلالة المقطوعة لتشبيه الشاعر بطفل نكرة، ولذلك جاءت مقطوعة مخبونة(فعولن).

ومجهولية مكان نوم الشاعر الطفل، التي تنطوي على سر هذا التشديد على نومه كل ليلة، جعلت تفعيلتيهما مطويتين(متفعلن).

أين ينام هذا الشاعر الطفل؟ إنه ينام(مع حية سوداء). غريبة هذه الصورة المتجلية أمام ناظري الشاعر، والأغرب منها أنها أصبحت حقيقة ملموسة. أفلا تستحق- إذا- عدولا تركيبيا واضحا يكشف عن بشاعتها؟ بلى، فقد سكن الشاعر الحرف الثاني من كلمة (مع) للدلالة على توطين الشاعر الطفل لنفسه في النوم كل ليلة مع حية سوداء لإجبار نفسه على عدم التحرك أية حركة طبيعية؛ لأن الحركة الطبيعية تقتله وتنقله إلى عالم آخر لا يرتضيه، مثلما أن تحريك حرف العين من(مع) ينقل السطر الشعري من بحر الرجز إلى تفعيلة من بحر الكامل غير المراد هنا؛ وهي(متفاعلن). فالعودة إلى الوضع الطبيعي تكلف الكثير. ولفظها بتسكين العين(معْ حية سوداء) يشعر بالغثيان وبالإجبار المؤذي. هذا الإجبار المتجسد بوصفه واقعا ملموسا قوبل بتفعيلة أجبرت أن تعود إلى الأصل؛ وهو(مستفعلن).

ولنلفت الانتباه- هنا- إلى خروج الشاعر الأول ليلا بحثا عن الرزق، ونوم الشاعر الثاني في الليل كل ليلة مع حية سوداء.

ووصف الحية بالسوداء ليس غريبا، ولكن غرابته متأتية من الجمع بينه وبين بياض الشاعر في مدينة توصف بأنها مدينة بيضاء، ولذا جاءت تفعيلته مقطوفة(فعلانْ) تعبيرا عن القدرة على قطف حياة ذلك الشاعر بأية لحظة.

فالمفارقة-هنا- في كون هذه المدينة التي تصف نفسها بالبيضاء، تصف كل شاعر أبيض السريرة والملامح بأنه أسود، وتهيئ الحيتان لالتهامه، وتصف كل شاعر أسود السريرة والفعال بأنه أبيض، وتهيئ الحيات السود لمداعبته والسيطرة عليه. فالمفارقة- هنا، إذا- ذات تجل تبديلي تحويري.

هذا هو ديدن الشعراء الأفذاذ، ينوعون في مولدات التنويع الإيقاعي وأماكنها، تنويعا منبثقا من الشبكة العلائقية بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية.

لنقرأ- معا- هذين السطرين الشعريين لـ(نزار قباني) من قصيدته (قطتي الشامية)[1]:

سافر في شعري.. في نهديَّ
كطعنة رمح وثنيّهْ

وصورتهما العروضية هي:

١- الأعمال الشعرية الكاملة، قصائد متوحشة:٦٦٩.

فالن فالن فا.. لن فالن فَـ

علن فعلن فاعلُ فالن

لقد دخل التشعيث(قطع الوتد المجموع الوسط) على المتدارك في هذا المقطع، لتوضيح الامتداد والغوص، ولكي يشعرنا الشاعر بذلك وضع نقطتين بعد كلمة(شعري..) للدلالة على طول الشعر، والرغبة في إطالة السفر فيه. واستعمل التدوير العروضي الملائم لاتصال المعنى في السطرين، لذا جاء جزء من التفعيلة المخبونة في نهاية السطر الأول، وبقيتها في بداية السطر الثاني، ولكن لِم خبنت ولم تبق مشعثة ؟ إنها الرغبة في الإسراع؛ لأن الدلالة تتطلب ذلك من حيث سرعة الطعن، وسرعة الانتقال من الشعر إلى النهدين، مع الدقة في إصابة الهدف. ويسند هذا أن التفعيلة الأخرى المقابلة للحرفين المتبقيين من كلمة(طعنة)، وللحرفين الأولين من كلمة(رمح) جاءت مخبونة أيضا، فهي تدل على سرعة الرمح الخاطفة. هذا هو السبب الأول، أما السبب الثاني فهو أن الانتقالية الدلالية من عناصر الحب إلى عناصر الحرب تتطلب انتقالية إيقاعية تكشف التحول والارتباط معا.

وبوساطة ما تبقى من كلمة(رمحٍ) وهو(حنْ) بما يقابله من التفعيلة المتوقعة(فا)، سنتصور وصفا إما لـ(طعنة) أو لـ(رمح)، وستتعدد الأوصاف، أو نتصور جارا ومجرورا متعلقين بما مر، إلا

أن الشاعر يفاجئنا بوصف لم نكن نتوقعه، يخرجنا من الحب إلى الحرب تماما، ومن معتقدنا الإيماني إلى نقيضه، فهو يصف الطعنة بأنها(وثنية).

هذه الصورة تنقلنا مباشرة إلى تذكر الطعنة الوثنية التي وجهت إلى (الحمزة) عم(النبي محمد)(ص)، في معركة أحد، فأصابت هدفها بدقة وسرعة خاطفة. ونجد مثل هذا عند(أدونيس) في قصيدته(فارس الكلمات الغريبة)[1]، إذ يقول:

هو ذا يأتي كرمح وثني

غازيا أرض الحروف

نازفا- يرفع للشمس نزيفهْ

دلالة على التمكن من الشيء وإصابته بدقة. والجامع بين حركة السفر وحركة الرمح هو الدقة في التصويب والحصول على المنى المرادة، وليس الطابع الديني.

وأتساءل الآن: هل يستطيع التشعيث أو الخبن في هذا المقطع، أن ينقل إلينا هذا التحول، وينقل معه مغزى طول هذا التركيب(كطعنة رمح وثنية) عن سرعة قطع المسافة الطويلة والتوجه الخطي لإحداث حركات القبض والتفاعل؟

١- ديوان أغاني مهيار الدمشقي:١٥.

إن إدراك الشاعر لأهمية هذا التشبيه النادر، وهذا النعت النادر، جعله يختار تفعيلة نادرة الوجود في المتدارك؛ وهي تفعيلة (فاعل)[1] مستعملا(القبض)(حذف الخامس الساكن) في التفعيلة ليقابل القبض في الدلالة. وبعد أن خفتت الشهوة بالتفاعل عادت التفعيلة المشعثة للظهور مرة أخرى.

وفي قصيدة(حارقة روما)[2] أراد(نزار قباني) أن يظهر لنا التفاوت بين سعة حجم الوسيلة وخطورتها من جهة، وضآلة الغاية وتفاهتها من جهة أخرى، فأعطى أكبر التفعيلات للوسيلة، ثم تدرج في التقليل من حجم التفعيلة ليصل إلى أصغر تفعيلة ممكنة في سياق القصيدة. فهو يقول في نهايتها:

أحرقت روما كلّها

لتشعلي سجاره

وصورته العروضية هي:

مستفعلن مستفعلن

متفعلن فعولن

١- عن فاعل. ظ: الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية:٩١ وما بعدها.

٢- الأعمال الشعرية الكاملة ، يوميات امرأة لا مبالية:٧٣٢- ٧٣٣.

فأعطى لفعل الإشعال غير المعروفة غايته تفعيلة مخبونة، وأعطى للغاية التي قطعت السكون الطبيعي لتحدث سكونا مصطنعا في مكان آخر، تفعيلة مقطوعة مخبونة(فعولن). فالغاية هي إشعال سجارة عادية كأية سجارة أخرى لا شيء فيها يستحق هذه الزوبعة القاسية كلها. وهذه الصورة ذات الرمز الكنائي شكلتها مفارقة ذات تجل تفاوتي إشعاعي.

أما في المقطع السابع من قصيدته(هوامش على دفتر النكسة)[1]، فقد أعطى للعنصرين الحاملين للصفتين المتضادتين التفعيلة الصحيحة إشارة إلى أن هذه الرؤيا الشعرية وصلت إلى وصف صحيح للواقع المتجسد بقبضها على بؤرة التضاد في المجتمع العربي. قال(نزار قباني):

خلاصة القضيّه

توجز في عباره

لقد لبسنا قشرة الحضاره

والروح جاهليّه

والصورة العروضية لهذا القول هي:

١- الأعمال السياسية الكاملة:٣/٧٧.

متفعلن فعولن

مستعلن فعولن

متفعلن مستفعلن فعولن

مستفعلن فعولن

فالوقوف عند كلمة(خلاصة) دلاليا وإيقاعيا يكشف تعلقها بشيء آخر تكون له خلاصة، فجاءت تفعيلتها مخبونة(مستفعلن). ولما كان المتعلق به هو(القضية)، وهي غير معروفة لغير الشاعر، فقد جاءت مخبونة مقطوعة(فعولن). وعملية الإيجاز تنطوي على تحديد نقاط مهمة لم تبرز في تفعيلتها، فجاءت تفعيلتها مطوية(مستعلن). وحين أعطى الشاعر أصغر تفعيلة هنا للقضية التي يعرف خلاصتها لتتواءم مع دلالة (خلاصة)، فقد أعطى للعبارة التي توجز هذا العرض التفعيلة الصغيرة ذاتها، ولتتواءم مع دلالة(توجز في). والتساؤل عن الشيء الذي لبسناه والذي لا تجيب عنه التفعيلة المقابلة لفعل اللبس جعلها تأتي مخبونة (متفعلن).

ما الذي لبسناه؟ إنه قشرة، ولكنها ليست أية قشرة. إنها قشرة شيء محدد. فالتفعيلة المقابلة لكلمة قشرة جمعت إليها الضمير(نا) المتصل بفعل اللبس، وجمعت إليها أيضا جزءا من المضاف إليه، فجاءت صحيحة(مستفعلن). والصفة الحضارية الزائفة هي جزء من القضية، ولذلك تستحق أن تأخذ تفعيلة القضية ذاتها؛ وهي(فعولن)

من حيث إن علاقتنا مقطوعة مع الحضارة الحقيقية، ومع الإحساس الحقيقي بها.

العنصر الثاني الذي استحق التفعيلة الصحيحة هو العنصر المقابل للقشرة، وهو الروح، ولاسيما أن التفعيلة أخذت من الخبر الذي يصف هذه الروح، جزءا منه. وسيطرة الصفة الجاهلية علينا جعلتنا ننقطع عن التواصل الحضاري الحقيقي، ونكون جزءا من القضية الموصوفة، فجاء ما تبقى من هذه الصفة بتفعيلة(فعولن) المقطوعة المخبونة.

والتحدث بضمير الجمع يوحي بأن كل إنسان عربي قد أحس بهذا الانشطار بين التعلق بمظاهر الحضارة وقشورها من جهة، والانغماس والالتصاق بالإحساس والتصرف الجاهليين من جهة ثانية. ولذلك وسمت هذه المفارقة بتجلي الانشطار الإشعاعي[1].

ولجأ(نزار قباني) إلى التكرار المقطوع أو المبتور للكشف عن الواقع المتحقق، أو الذي يرغب الأعداء والعملاء في تحققه. فهو يقول في المقطع الخامس من قصيدته(الخطاب)[2]:

١- الانشطار: هو تفرق مكونات شيء ما تفرقا تضاديا. والفاعلية الإشعاعية داخلية طردية تحدث في شيء ما حين ينقسم شيئين متقاربين في الأهمية.

٢- الأعمال السياسية الكاملة:٣/٢٧٦.

سيف إسرائيل في رقبتنا..

سيف إسرائيل في..

سيف اســـ....

وصورة هذا المقطع عروضيا هي:

فاعلاتن فاعلاتن فعِلا.. [=فعلن]

فاعلاتن فاعلا.. [=فاعلن]

فاعلا.... [=فاعلن]

هذا النداء الموجه إلى من يطلق عليه(نزار قباني)(الخليفة)، يعلـــن- ضمنا، من خلال الفراغ الحادث بوساطة القطع والبتر- عن الواقع المتحقق. فظاهر الكلام أنه تكرار تام استغني فيه عن ذكر الكلمات بالنقاط، وهذا ليس صحيحا، كما أنه ليس صحيحا أن يؤول بابتعـــاد (الخليفة) عنه حينما(ركب السيارة)، بحيث لم يعد يسمع مـــا يقولـــه الشاعر، إذ كيف يسمع بدايات الجمل ولا يسمع نهاياتها.

لننظر إلى السطر الشعري الأول، نجد أن التفعيلـــة الأولـــى كاملة لا نقص فيها؛ لأن المخبر عنه محـــدد بوضـــوح، ويعرفـــه الشاعر و(الخليفة) والمتلقي. والتفعيلة الثانية كاملة أيـــضا، ولكـــن اكتمالها لم يتم إلا بتسكين حركة قاف(الرقبة)، وهذا يومئ إلـــى أن سيف إسرائيل لم يتمكن من رقبتنا بسهولة، بل كانت هناك حركـــة شديدة للدفاع عنها. بعبارة أخرى، نقول إن استقرار الـــسيف فـــي

الرقبة لم يأت إلا بعد إجبار وإكراه وقسوة، بغية فصل الرأس عن الجسد المستشف مما تبقى من كلمة(رقبتنا):(بتنا). ولكون المراد فصله موطنا لكثير من الأسرار ومتطرف الموقع فقط جاءت تفعيلته مخبونة محذوفة(فعلن)، وكأن النقطتين الموجودتين بعد كلمة (رقبتنا..) إشارة إلى عملية البت والإسقاط.

السطر الثاني ليس تكرار حقيقيا للجملة الأولى، إنما هو إشارة إلى أن عملية بت الرقبة وإسقاط الرأس قد تمت فعلا، إذ إن سيف إسرائيل أصبح في الفراغ الممثل بالنقاط بعد كلمة(في..) بعد أن اجتاز الرقبة بقطعها. فحذف الاسم المجرور قابله حذف السبب الأخير من التفعيلة، فجاءت على وزن(فاعلن).

السطر الثالث حدثت فيه عملية بتر لكلمة(إسرائيل)، ولم يبق منها إلا(اس)؛ وهذه الـ(اس) تجعل الأمر بالسكوت واضحا، بل تجعل وسوسة السكوت متفشية فينا. فهذا السيف أسكتنا حين أجبرنا على عدم إكمال الجملة، ولا يكون ذلك إلا بقطع أدوات التعبير؛ كاللسان والقلم وغيرها مجازا أو حقيقة. وهذا الإسقاط المستمر لبنى كاملة وأجزاء من البنى، جعل السطر الشعري يتكون من تفعيلة ناقصة هي(فاعلن) مع أن البحر هو بحر الرمل الذي يبتدئ بتفعيلة (فاعلاتن). وتفعيلة(فاعلن) هي التفعيلة الأصلية في بحر المتدارك. وهذا الإيحاء بالانتقال من الرمل إلى المتدارك، يحمل في طياته

الدعوة والترجي بتدارك(الخليفة) للأمر؛ لأن عدم تداركه لنا يعني سيطرة السيف المطلقة.

وهذه المفارقة بين ظاهر الكلام وباطنه يجسدها تجليا التغلب والتغييب التحويريين.

واستعمل(خليل حاوي) التسكين بطريقة أخرى في قصيدته (المجوس في أوروبا)[1] حين قال:

فاستحالت عتمات السقفِ
بلّورا، ثريّات، وزرقهْ
واستحال العفن الجاري
على الجدران خمرا.. ذهبا وحلّ الأزقّهْ

وصورة هذا القول العروضية هي:

فاعلاتن فعِلاتن فاعِـ
ـلاتن فا، علاتن فا، علاتن
فاعلاتن فعِلاتن فا
علاتن فاعلاتن.. فعِلاتن فاعلاتن.

النظر إلى التشكيلة العروضية لهذه الصورة يكشف عن أن فعل التحول ومفاعيل التحول جاءت على وزن التفعيلة الكاملة غير

١- ديوان خليل حاوي، نهر الرماد:١١٣-١١٤.

المنقوصة من حيث إن هناك رغبة كاملة في هذا التحول، وفي نتائجه. وارتباط المضاف إليه(السقف) والنعت(الجاري) بالمفاعيل دلالة جعلهما يرتبطان بهما إيقاعيا من خلال التدوير بالتفعيلة الكاملة لبحر الرمل ذاتها. وهذا القطع للتفعيلة لإكمالها في سطر آخر جعل المتضادين متقابلين، كل واحد منهما في سطر شعري خاص به.

ولما كانت العتمات تضم في عتمتها أشياء لا ترى، والعفن يتكون من أشياء متفسخة كثيرة، فقد جاءت تفعيلتاهما مخبونتين (فعلاتن). فالتفعيلة الناقصة-إذا- لفاعل التحول، والتفعيلة الكاملة لفعل التحول ومفعوله.

ولكن لما قدم المفعول(ذهبا) الذي استغني عن فعله- اعتمادا على السياق- ليكون قريبا من المفعول لفعل التحول الثاني، وآخر الفاعل ليفسح مجال الاقتراب لهما، فإن الإيقاع انقلب أيضا، فأصبح المفعول في ضمن وزن(فعلاتن)، ولأنه يضمر فعله فقد جاءت مخبونة، ولكن نهاية(فعلاتن) غير طبيعية؛ فالمتعارف عليه أن كلمة (وحل) متحركة الحاء فلِم سكنت هذه الحاء؟ ألأن التفعيلة تقتضي أن تسكن أم لأمر آخر؟ هذا التسكين ليس اعتباطا؛ لأن الدلالة المعجمية للـ(وحل) بفتح الحاء هي الطين الرقيق. وهذه الدلالة غير مرادة لعدم حدوث التنافر الصارخ بين فاعل التحول ومفعوله.

إنه التجاء إلى اللغة الرديئة التي تلفظ بها هذه الكلمة بسكون الحاء (وحْل) للدلالة على رداءة هذا الوحل. فالشاعر- هنا- ربط بين الدلالة المرادة واللغة التي يمكن أن توحي بها، فترك الشائع الجيد، وعدل عنه إلى النادر الرديء، لتأدية قصد فني. وحينما استطاع هذا الوحل تأدية الدلالة المرادة أعطاه الشاعر التفعيلة الكاملة (فاعلاتن).

وفي هذه المفارقة ذات التجلي الانقلابي التحويري، وصف دقيق لمواقع الأشياء، فالسقف الذي وقف عنده في السطر الأول ظهرته تحت المفاعيل، وكأننا ننظر إليها من الأسفل. ولما كان العفن متحركا ويجري على الجدران إلى الأسفل، فقد تطلب ذلك من الشاعر أن ينقل الجار والمجرور إلى الأسفل ليوحي بهذه الحركة، مع أنه كان- من الممكن، لولا هذه الدلالة طبعا- أن يكتب الجار والمجرور على السطر الثالث نفسه، ويحدث التدوير كذلك. أما الوحل فهو مستقر في مكانه؛ لذا استدعت الدلالة أن يكتب المفعول بالسطر ذاته الذي كتب به الفاعل، بل بجنبه مباشرة.

وقراءة السطر الثاني بحسب إيقاع الفوارز(فالاتن، مفاعلين، فعولن) تكشف عن اختلاف طبيعة المفاعيل مادية ومعنوية، وطبيعية واصطناعية.

والاستفهام الاستبعادي في قول(خليل حاوي) في نهاية المقطع الثاني عشر(تنين صريع) من قصيدته(لعازر عام ١٩٦٢)[١]:

وفم الأفعى متى ينشقّ
عن ورد وتغريد وحبٍّ
للعصافير الصغارْ

وصورته العروضية هي:

فعلاتن فاعلاتن فاعـــ
ـــلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتْ

يصنع مفارقة ذات تجل إفرازي إشعاعي، يتشكل فعل الانشقاق فيه في تفعيلة مدورة تعبيرا عن الانشقاق الذي يترك فيه فم الأفعى حاله المتعارف عليها، وينتقل إلى حال جديدة تحمل كل الخير والسلامة والجمال. ولما كانت الحال المتعارف عليها غير مذكورة، فقد جاءت تفعيلة الفم مخبونة(فعلاتن). ولما كانت العصافير صغارا فقد جاء بتفعيلة أصغر من التفعيلة الكاملة؛ وهي التفعيلة التي حدث فيها القصر(إسقاط ساكن السبب الخفيف وإسكان متحركة)(فاعلاتْ)

١- ديوان خليل حاوي، بيادر الجوع:٣٤٨.

تعبيرا عن الرغبة المستبعد تحققها في إسقاط فم الأفعى لحاله التي سكن عليها، والانتقال إلى حال أخرى مضادة للأولى يسكن عليها.

وفي المقطع الرابع(الريح) من قصيدة(الناي والريح في صومعة كيمبردرج)[1]، يقول(خليل حاوي):

أطأ القلوب، وبينها قلبي،

وأشرب من مرارات الدروب بلا مرارهْ.

وصورة هذا القول عروضيا هي:

متفاعلن مـ، ـتفاعلن متْفا،

علن متفاعلن متْفاعلن متفاعلاتن

قد يطأ الإنسان قلوب آخرين بغية الوصول إلى حاجته، وهي حال معروفة في المجتمع؛ ولذا فهي تأخذ في التشكيلة العروضية التفعيلة المعروفة للكامل وهي(متفاعلن). ولكن من ضمن هذه القلوب قلب له خصوصية وتفرد؛ ولهذا جاءت التفعيلة موقعة بفارزة تفرز حرفا من حروفها، وتبرزه(مـ، تفاعلن). لمن هذا القلب؟ إنه قلب المتحدث في القصيدة، وغير مألوف كثيرا وطء الإنسان لقلبه، فجاءت- تبعا لذلك- التفعيلة مصابة بالإضمار(تسكين الثاني

١- ديوان خليل حاوي، الناي والريح:٣٧٥، ٣٧٩- ٣٨٠، ٣٨٧.

المتحرك)(متْفاعلن)، فكأنما وطن قلبه وأجبره على أن يكون موطوءا، بعد أن كان يرفض السكون إلى مثل هذه الحال.

ولكن كيف وطن قلبه لذلك؟ لقد كان شرب المرارات مساعدا على ذلك؛ ولذلك حدث التدوير، فتفعيلة القلب حذاء(إسقاط الوتد المجموع برمته من آخر التفعيلة)؛ لأن ذلك يجعل السطر الثاني من بحر الوافر(مفاعلتن، مفاعلتن مفاعلتن فعولن). ولا أعتقد أن لهذا الانتقال مسوغا ما.

وعملية شرب شيء ما، وإن كان مرا، مألوفة، فاستحقت التفعيلة المألوفة(متفاعلن). ولكن لما كانت هذه المرارات مضافة إلى ما لم يكن متصورا، استحقت التفعيلة المضمرة(متْفاعلن). وبسبب كثرة المرارات التي شرب منها مع كونها مجهولة وغير مجربة من قبل، فقد أصبح الشرب بلا مرارة أمرا مألوفا، فجاءت التفعيلة كاملة، ولكن فيها زيادة ترفيلية(زيادة سبب خفيف على وتد مجموع بعد مد) إشارة وأمارة على كثرة المرارات. والإكثار من شيء يفقده طعمه، وإن كان مرا، فـ(بدر شاكر السياب) يقول في قصيدته(المخبر)[1]:

أثقل ضميرك بالآثام فلا يحاسبك الضمير

١- ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر: ١/٣٤١.

وانس الجريمة بالجريمة والضحايا بالضحايا

لا تمسح الدم عن يديك فلا تراه وتستطير

لفرط رعبك أو لفرط أساك.. واحتضن الخطايا

بأشد ما وسع احتضان تنجُ من وخز الخطايا

وكون شارب المرارة لا يحس بالمرارة، يعني أن الإكثار من شرب المرارة قد أفرز نقيضها؛ وذلك من خلال نفي صفتها الأساس. فالمفارقة ذات تجل إفرازي إشعاعي.

وليس الإكثار منها يفقدها مرارتها فقط، بل إن حجم المرارة وثقله يفقدها مرارتها أيضا، ولذلك عاد(خليل حاوي) إلى عرض هذه المفارقة بطريقة أخرى مرتين في القصيدة ذاتها، إذ قال:

شرب المرارات الثقالِ

بلا مرارهْ

وصورتها العروضية هي:

متْفاعلن متْفاعلن مُـ

ـتفاعلاتن

لِم أصبح شرب المرارة بتفعيلة مضمرة، مع أنه كان قبل قليل متحركا؟ لأننا أصبحنا- الآن- نعرف أن هذه المرارات هي مرارات الدروب، ولذلك جاءت المرارات- هنا- معرفة بعد أن

كانت نكرة. وكون هذه المرارات هي المرارات الثقال دون غيرها جعل تفعيلتها مضمرة(متفاعلن).

وهنا نتساءل لم ترك(خليل حاوي) السطر وأحدث التدوير بانتقاله إلى السطر الثاني؟ إشارة إلى قوة ثقل هذه المرارات، وإلى عدم قدرة الشاعر على مقاومة ضغطها الذي يدفعه إلى الأسفل. ولما كانت تفعيلة فقدان المرارة صحيحة فقد ألحق فيها ما يدل على الثقل، وعلى الخروج عن الحالة الاعتيادية.

وهذا الاستنطاق يعيدنا إلى النموذج الأول لنقول إن استمرار الشاعر على السطر ذاته في عملية الشرب دون تركه والانتقال إلى السطر الثاني، يشير إلى استمرارية عملية الشرب ذاتها بسلسلة متواصلة كسلسلة حروف تركيبها اللغوي، وإلى امتدادها كامتداد الدرب.

ويظهر لي مما تقدم من نماذج شعر(خليل حاوي) ومن النموذج الذي بين يدي- الآن- أنه كان مولعا بالتدوير، وبإحداث فصل بين حروف التفعيلة الواحدة. فهو يقول في قصيدته (الكهف)[1]:

١- ديوان خليل حاوي، بيادر الجوع:١٨٣-١٨٤.

والشمس تأوي من ضباب القطبِ

أدفئها، وتمضي مطمئنّهْ

والصورة العروضية لهذا القول هي:

متْفاعلن متْفاعلن متْفاعـ

ـلن متفا، على متْفاعلاتن

الشاعر هنا يعطي التفعيلة الصحيحة للرؤية الجديدة المضادة؛ وهي عملية تدفئة الشمس، وكأنها حقيقة مقررة ومسلم بها، إلا أن عملية تدفئتها لا تجعلها مستقرة عنده، بل تمضي لتبعث الدفء والخصب. وهذه العملية المتقابلة جعلت التفعيلة تنقسم بين فعل التدفئة وفعل المضي المفصولين بفارزة تخلق فراغا صغيرا ليتأكد المتلقي فيه أن المتحدث هو الذي أدفأها، ثم ليتأكد بعد ذلك من مضيها عنه.

ولما كان فعل إواء الشمس من ضباب القطب، وفعل مضيها باطمئنان، فعلين غير مألوفين، التجأ الشاعر إلى تسكين الحرف الثاني بعملية الإضمار؛ لأن الإسكان يجعل المتلقي يقف لحظة قصيرة عليه، وبذلك تجلب انتباهه إلى العلاقات الجديدة.

لكن لماذا حدث قطع التفعيلة الثالثة، مع أن الشاعر كان قادرا على الاستمرار في السطر ذاته؟ لأن التدوير يومئ إلى عملية دوران الشمس ونزولها إلى الأسفل متجهة إليه ليدفئها.

ولنتساءل مرة أخرى: لِم حدث الترفيل- إذا- في تفعيلة المضي باطمئنان' مع أن الشاعر جاء بها مضمرة إشارة إلى (لامألوفيتها)؟ لأن الترفيل- وهو زيادة على التفعيلة الأصلية، كما نعلم- إشارة إلى الزيادة التي اكتسبتها الشمس من المتحدث، ولم تكن لديها قبل أن تأوي إليه. فالدفء الذي اكتسبته الشمس يقابل الترفيل الذي اكتسبته تفعيلة الكامل.

ويضطرب الفكر، وتنفصم مقاطع الكلمات حين يسري مفعول الخمرة في الجسم. وقد عبر عن ذلك(صلاح عبد الصبور) ببثه أمارات تركيبية وإيقاعية تشي به وتحيل عليه، وذلك في المقطع الأول(بحر الحداد) من قصيدته(رحلة في الليل)[1]:

الخمر تهتك السرارْ

وتفضح الإزارَ

والشعارَ... والدثارْ

والصورة العروضية لذلك هي:

مستفعلن متفعلان

متفعلن متفعـ

ـلن متفعـ... ـلن متفْعْ [=فعولْ]

١- ديوان صلاح عبد الصبور، الناس في بلادي:٨.

إن تبادل المواقع بين الفعلين(تهتك) و(تفضح) أمارة على انقلاب مواقع الأشياء في ذهن الشارب؛ فالمعهود أن الخمر تفضح السرار، وتهتك الإزار. وهذه المفارقة ذات التجلي التبادلي التحويري هي الأكثر تمثيلا لحال الشارب. فالخمرة تجعله يخرق ستر أسراره، ويكشف عن مساوئه الظاهرة والباطنة وما بينهما. ولا شك في أن قوله(وتفضح الإزار) تعبير مجازي يذكر الغطاء، ويقصد به المغطى المستور.

الخمر يهتك مفعولها شيئا ما؛ ولذا جاءت تفعيلتها على الأصل (مستفعلن)، ولكن أن تهتك ما هو معنوي، وأن يكون هذا الهتك إظهارا لما لم يظهر في الصورة الأصلية للشارب قبل الشرب، فهذا شيء غير مألوف كثيرا؛ ولذا جاءت التفعيلة ناقصة إشارة إلى عملية الهتك من جهة، وبها زيادة إشارة إلى ظهور شيء غريب من جهة ثانية، فالتفعيلة المقابلة لذلك مخبونة مذيلة.

والخبن الذي أصاب فعل الهتك بتحوله من الحسي إلى المعنوي أصاب فعل الفضح بتحوله من المعنوي إلى الحسي، وأصاب أيضا مفاعيل الفضح(الإزار) و(الشعار) و(الدثار). وهذا الارتباط بين المفاعيل بفعل واحد تطلب التدوير، فاحتاجت التفعيلة المقابلة للـ(إزار) إلى حرفين من السطر الثالث لكي تكتمل، فأصبحت مكونة من مقطعين. وبدلا من أن يستعمل الشاعر التدوير

مرة أخرى، فتبتعد الكلمة الثالثة عن فعلها كثيرا، استعمل تقنية النقاط التي جعلت التفعيلة الأخرى مكونة من مقطعين أيضا (متفعِ... ـلن). وبانتهاء التركيب قطفت كل الأشياء والأسرار التي كانت تنطوي عليها سريرة الشارب وملابسه، وأصبحت معروفة عند غيره، فجاءت التفعيلة مقطوفة مخبونة(فعولْ). فكأن الإنقاص الكثير من الملابس- بوصفها رمزا كنائيا- تطلب الإنقاص الكثير من التفعيلة.

هذا الاتصال وهذا الانقسام بين أجزاء الملابس وكلماتها وتفعيلاتها، يؤكدان قدرة الدوال اللغوية والإيقاعية على رسم الدلالة المنشودة.

وفي قول(صلاح عبد الصبور) في قصيدته(أغنية للشتاء)[1]:

ينبئني شتاء هذا العام أنّ ما ظننته...

شفاي كان سمّي

وصورته العروضية هي:

مستعلن متفعلن مستفعلن متفعلن متفـ... [=مفا...]

ـعلن متفعلاتن

١- ديوان صلاح عبد الصبور، أحلام الفارس القديم:١٩٥.

نستغرب تفعيلتين: الأولى قطعت إلى قسمين، والنقاط التي توجد بعد نهاية القسم الأول(متف...) توحي بمدة زمنية طويلة من خلال مد الصوت الأخير أكبر مدة ممكنة لتأسيس رقعة زمانية كبيرة. ولو قرأنا السطر الأول من جديد لوجدنا أن النقاط في نهايته توحي بالمدة الزمنية الكبيرة التي استغرقها الظن. وتأمل هذه التفعيلة يكشف عن أنها تضم الفاعل؛ وهو المتحدث، والمفعولين؛ وهما (الهاء العائدة على الاسم الموصول) و(شفاء).

والتفعيلة الثانية هي(متفعلاتن)، وهنا نرى الترفيل الذي يصيب(فاعلن) و(متفاعلن) قد أصاب(مستفعلن)، وهذا الخروج على الوزن الشعري المعتاد- كما نرى- يقابل الخروج على الوزن الصحيح للأمور في ظن الشاعر؛ فالزيادة في الوزن تقابلها الزيادة في الظن، ولذلك نجد هذه التفعيلة تقتنص حرفا واحدا مهما من (شفاي)؛ وهو الياء الدالة على المتكلم، لتبرز التضاد بين المضاف إلى هذه الياء بحاله الظنية، وكونه سما بحاله الحقيقة. فهذه التفعيلة مهمة جدا في التعبير عن الحال الصحية والذهنية التي وصفها الشاعر، فهي قد ابتدأت بياء المتكلم المتصلة بنهاية الشفاء اتصالا واهيا لعدم تضمن حروف الشفاء داخل التفعيلة الأخيرة، ثم إنه حذف الهمزة من(شفاء) كي لا يتصل الشفاء بالمتكلم اتصالا وثيقا من خلال الخط. وانتهت بياء المتكلم المتصلة اتصالا وثيقا بالسم

من خلال خروجها مع الميم الثانية من(السم) على الوزن التقليدي، ومن خلال اتصالها بها كتابة.

التدوير – إذا– نبهنا على التحول، وجعل المتضادين يتقابلان وجها لوجه. وهذه المفارقة صيغت بتجلي التلبس التجاذبي.

وبعد أن يصف الشاعر(أحمد عبد المعطي حجازي) في قصيدته(لا أحد)[1] غياب الشفقة والحياء والكرم، ويفصل بين المقاطع الثلاثة الواصفة بنجمات، يترك سطرا خاليا إلا من النقاط ليقول بعده مختتما القصيدة:

هذا الزحامُ.. لا أحدْ

وصورته العروضية هي:

مستفعلن مـــ.. ـتفعلن [=مـــ.. ـفاعلن]

وهنا نتساءل: لِم وضع الشاعر نقطتين بين(الزحام) و(لا)؟ أيكون لوجودهما أثر في إبراز شيء ما؟ ما هو هذا الشيء؟ إنه المفارقة بين كون هذا الزحام كله يعادل(لا أحد).

هو – إذا– يلغي وجودهم ويمقتهم علنا، فهي مفارقة ذات تجل تغلبي تحويري من حيث تغلب صفات(اللاوجود) والعدمية على صفات الوجود والفاعلية.

١– ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، لم يبق إلا الاعتراف: ٣٨١–٣٨٢.

فالارتباط الدلالي مشار إليه بوجود جملة(لا أحد) في محل خبر للمبتدأ، وبابتداء التفعيلة الثانية من الحرف الأخير من كلمة (الزحام). والانقطاع الدلالي مشار إليه بوضع(لا أحد) بعيدة عن كلمة(الزحام) التي تتضاد معها دلاليا، وبتقطع حروف التفعيلة المقابلة له، التي إن نظر إلى ما هو موجود منها بعد النقاط، لأوحت لنا بأننا نتعامل مع بحر آخر غير بحر الرجز الذي كنا فيه.

بعد كل هذا نجد أن من حق الشاعر أن يضع هذه الرؤية الخاصة عنوانا للقصيدة، وأن يتعجب منها، وأن يفصل سطرها عن بقية الأسطر بسطر فارغ من الكلمات وممتلئ بالنقاط الدالة على الفراغ الفكري والعاطفي الذي يعانيه هذا الزحام، وعلى التلاشي.

وحين قرأنا قول(شاذل طاقة) في قصيدته(الدم والزيتون)[1]:

وفي صحرائنا الطوفانْ..

يسيل بنا.. فنرتعدُ،

ونبتعدُ!

وتومض من بعيد واحة الغفرانْ!

وصورته العروضية هي:

١- المجموعة الشعرية الكاملة، الأعور الدجال والغرباء:٣٠٠.

مفاعلْتن.. مفاعلْتانْ..

مفاعلتن.. مفاعلتن،

مفاعلتن

مفاعلتن مفاعلْتن مفاعلْتانْ

وجدنا أن الزيادة العروضية ليست من قبيل التسبيغ في حقيقتها؛ لأن إسكان الخامس المتأتي من العصب ليس أصيلا في بحر الوافر، إذ إن التسبيغ يلحق السبب الخفيف في الرمل.

المتضادان اللذان تشكلا بتجلي التضمن التجاذبي تقابلا، فأخذ الأول التفعيلة المعصوبة، وأخذ الثاني التفعيلة المعصوبة أيضا، لكن لما كان وجوده غريبا جدا وطارئا في مثل هذا المكان، فقد جـــيء بزيادة غريبة جدا تقابل ذلك الموجود الغريـــب، وتـــشي بزيادتـــه، وباتساع رقعته من حيث إن التسبيغ يعني- فيما يعنـــي- الاتـــساع، وأنه طارئ على الوافر.

ولذلك نجد أن الشاعر قابل العلاقـــات المألوفـــة بـــالتفعيلات المألوفة. فالتفعيلة المألوفة الأخيرة- مثلا- تقابل فعل الإيماض الذي يمكن أن يصاحب الطوفان. ولكن لما لم يتحسس الشاعر إيمـــاض البرق، جعل التفعيلة التالية لها معصوبة، ولاسيما أن الذي أومـــض مستبعد وجوده تماما. فالواحة تظهر في الصحراء، ولا تظهر فـــي الطوفان، إنما يظهر- مثلا- رأس جبل أو أي مكان مرتفع. وجعل

التفعيلة الأخرى معصوبة أيضا؛ لأن المضاف إليه غير معهود، إذ إن المعهود هو(واحة ماء)، وجعل فيها شيئا جديدا غير معهود يقابل به ظهور الغفران بعد أن تسيدت العقوبة باتساع الطوفان. ولا شك في أن النقاط بعد الطوفان تشي بالاتساع والامتداد، والنقاط بعد فعل السيل تشي بمسيرة السيل البعيدة.

وكلمة(أبدا) في قول(نازك الملائكة) عن الأفعوان، في قصيدتها(الأفعوان)[1]:

أبدا لن يجيءْ
لن يجيءَ!
وأسمع قهقهة حاقدهْ
إنه جاءَ. يا لضياع رجائي الكسيرْ

وصورته العروضية هي:

فعِلن فاعلانْ
فاعلن فَـ!
ـعِلن فعِلن فعِلن فاعلن
فاعلن فاعـِ . ـلن فعِلن فعِلن فاعلانْ

تضم زمنا طويلا غير محدد، وهذا ما جعل تفعيلتها تأتي مخبونة.

١- ديوان نازك الملائكة، شظايا ورماد:٢/٨٢.

وعندما حددت أن الأفعوان لن يجيء أبدا، وأكدت ذلك جاءت بتفعيلة كاملة مذيلة، من حيث إن التذييل زيادة على التفعيلة، مثل زيادة التأكيد على الحدث الأصلي. ولكن قبل أن تتمكن من المجيء بالتفعيلة ذاتها مرة أخرى، فتسكن نفسها المضطربة، وتهدأ روحها، برزت الحركة الأصلية التي كانت مسيطرة قبل التأكيد، فتحرك الفعل بالفتحة التي كانت تعبيرا عن المنفذ الذي جاء منه الأفعوان، فتشتت التذييل، وتحول حرفه إلى حرف جديد يستدعي التنصت والتهيؤ لاستقبال الشيء الجديد غير المتوقع الذي أحدث الحركة، فجاءت التفعيلة هكذا(فاعلن فـ). والتعجب يسند ذلك.

وترتبط تلك الحركة بسماع القهقهة دلاليا، وترتبط بها إيقاعيا إذ تكتمل التفعيلة بالجزء الأكبر من فعل السماع، ولكنها تأتي مخبونة لعدم معرفة مصدر الحركة في أول الأمر، ولإحداث سرعة في التلفظ إشارة إلى سرعة مجيئه.

وتأتي تفعيلتا القهقهة مخبونتين أيضا للسبب ذاته. ولا يشترط أن تتم معرفة المصدر برؤيته، إذ ربما تتم بمعرفة نبرته وطريقته الخاصة، وهذا هو السبب فعلا في مجيء التفعيلة المقابلة للوصف المتميز الذي وصف الموصوف، وجعل صورة مصدره كاملة ومعروفة، كاملة لا زيادة فيها ولا نقصان.

ثم أخذت أداة التأكيد التي تثبت حدوث مفارقة ذات تجل انقلابي تحويري، تفعيلة كاملة.

وإذا كانت التفعيلة الثانية من السطر الثاني قد انقسمت، ودل وجود حرف واحد منها فقط في السطر الثاني على قصر مدة عدم مجيئه، فإن انقسام التفعيلة الثانية من السطر الرابع تشي بالانقسام النفسي الذي عانته الشاعرة، ولاسيما أن الجزء الأكبر من التفعيلة قد وقع مقابلا لفعل المجيء. ولما كانت الاستغاثة تتطلب الإسراع فقد جاءت تفعيلتاها مخبونتين.

والتفعيلة الأخيرة ضمت في جزئها الأكبر الوصف المستبعد الذي وضح الموصوف، فجاءت كاملة وفيها زيادة التذييل للإشارة إلى ذلك، وللتعبير عن مد الصوت الذي تتطلبه نهاية تعبير الاستغاثة.

وتأخر بداية السطر الثالث أمارة على ملازمة الأفعوان للشاعرة، وعلى أنه كامن في زاوية قريبة منها.

وقد حدث تشريك دلالي تبعه تشريك إيقاعي في قول(بلند الحيدري) في قصيدته(شيخوخة)[1]:

١- ديوان بلند الحيدري، أغاني المدينة الميتة:٧٥.

وفي غد أموت من بردي

هنا

بجنب المدفأهْ

وصورته العروضية هي:

متفعلن متفعلن مستفـــ

ـــعلن [ويمكن أيضا أن تكون متفـــ]

ـــعلن مستفعلن

وأعني بالتشريك الإيقاعي الذي هو وسيلة تنويع إيقاعي، اشـــتراك التفعيلتين في الاشتمال على أصوات بعينهـــا رغبـــة فـــي كـــشف ارتباطهما الدلالي، وإبرازه بصورة عيانية. وهنا يصبح من الواجب قراءة هذه الأصوات مرتين ليتحقق اكتمال الوزن.

لننظر إلى الصورة العروضية نجد أن الكلمتـــين الرئيـــستين لإحداث المفارقة جاءتا على وزن التفعيلة الأصلية(مستفعلن) وهمـــا (بردي) و(المدفأة)، أما بقية الكلمات فقد جاءت تفعيلاتها مخبونـــة. وهذا ملمح إيقاعي يكفي لإنارة المفارقة وإيضاحها. ولكننا- هنـــا- نبحث بالذات ما أراد الشاعر- هنا- أن نبحثه؛ وهـــو(التـــشريك). فعلى الرغم من الاقتراب الشديد من مـــصدر الـــدفء والحـــرارة، يحدث- هنا- الموت بسبب البرد، غاضين النظر- هنا- عن حمـــل (الموت) و(البرد) و(المدفأة) على الحقيقة، أو على الرمز الكنائي.

فحدوث هذا النوع من المفارقة مقترن بتحديد المكان والإشارة إليه، وهذا الاقتران يعطي قيمة كبيرة للمكان ويوجب إبرازه. ولم يك هذا الفهم غائبا عن الشاعر، فقد أفرده كتابة بسطر خاص به، وجعله نقطة إشراك كلمة المفارقة الأولى(بردي) مع الكلمة المضافة إلى كلمة المفارقة الثانية(المدفأة) فحدثت مفارقة ذات تجل تغلبي تجاذبي.

وعلى وفق هذا التصور يقرأ هذا المقطع على الشكل الآتي:

[وفي غد أموت من بردي

هنا

هنا

بجنب المدفأة]

ولولا هذه الرغبة في إبراز(هنا)، وفي ضمان إيقاعية الجملة العروضية، وإن تأويلا، لما كان هناك مسوغ يدفع الشاعر إلى عدم كتابة هذه الجملة الشعرية على سطر واحد فقط.

بصورة عامة، نقول إن الشاعر حين ذكر زمان الموت من البرد، أعطى فسحة للمتلقي ليتساءل عن مكان الموت، عن طريق قطع الجملة دلاليا وإيقاعيا قبل أن تكتمل، وفي السطر الثاني أعطى تحديدا عاما للمكان، فاكتملت آخر تفعيلة، لكن الرغبة في إحداث المفارقة إيقاعيا ودلاليا، جعله يبذر ملمحا تركيبيا يبرز ذلك، فجعل

الكلمة الأولى من السطر الثالث الذي وصف المكان بصورة أكثر وخصصه، لا يتماشى إيقاعيا مع القصيدة إلا باشتمالها على كلمة السطر الثاني ذاتها.

وسواء توقفنا عند نهاية التفعيلة الأولى من السطر الثالث، أو عند نهاية الكلمة الأولى منه، فإن توقعاتنا ستتباين وستباين ما ذكره الشاعر؛ وهو (المدفأة).

هذا التأويل أقرب إلى الصحة من قولنا بدخول(الحذذ)(إسقاط الوتد المجموع برمته من آخر التفعيلة)، على آخر تفعيلة من السطر الأول، ولاسيما أن الحذذ خاص بالكامل في العروض الخليلي، إذ إن هذا القول يحتم أن تكون تفعيلة السطر الثاني حذاء أيضا، فيخرج السطر الثالث بذلك عن عروض القصيدة.

ولكن الحذذ حدث في الرجز حين كانت الجملة تكتمل في سطر شعري واحد في قصيدة(مدينة السندباد)[1] لـ(بدر شاكر السياب)، على غير المعهود منه بعدم حدوث الحذذ فيه. يقول(بدر شاكر السياب) في مقطع منها:

يا أيها الربيع

يا أيها الربيع ما الذي دهاك؟

١- ديوان بدر شاكر السياب، أنشودة المطر: ٤٦٨/١.

جئت بلا مطرْ

جئت بلا زهرْ،

جئت بلا ثمرْ،

وكان منتهاك مثل مبتداكْ

يلفّه النجيعْ...

والصورة العروضية لذلك هي:

مستفعلن متفْعْ [=فعولْ]

مستفعلن متفعلن متفعلانْ؟

مستعلن متفْـــ [=فعلْ]

مستعلن متفْـــ [=فعلْ]

مستعلن متفْـــ [=فعلْ]

متفعلن متفعلن متفعلانْ

متفعلن متفْعْ... [=فعولْ...]

عملية نداء شخص ما مسألة طبيعية؛ لذا جاءت التفعيلتان المقابلتان للنداء صحيحتين(مستفعلن)، ولكن عملية تشخيص المنادي تتـــضمن عدولا دلاليا؛ لذا جاءت تفعيلتاه مخبونتين(متفعلن)، ولعـــد اكتمـــال تركيب جملة نداء ما لم يعهد نداؤه، فقد حدث القطف فـــي الرجـــز على الرغم من اختصاصه بالوافر.

ومجيء الربيع- وقد انتقصت عناصره، وهو ملتف بما ليس منه- جعل الشاعر يتساءل عما دهاه محدثا نقصا في التفعيلة المقابلة لذلك بدخول الخبن، ومحدثا زيادة فيها كذلك بدخول التذييل، فأصبحت (متفعلانْ).

والنقص في الربيع جعل مجيئه ينطوي على فقدان عناصر يتلو بعضها بعضا، سببيا، فرأينا(مستعلن) تقابل فعل المجيء وأداة الفقد(بلا). ولعدم اكتمال مظهر الربيع- إذ جاء الربيع فاقدا للمطر الذي به يتفتح الزهر فينتج الثمر- فقد جاءت التفعيلات الثلاث مصابة بالخبن والحذف (متفـ= فعلْ)، أي أن سقوط عدد من الحروف الأخيرة من التفعيلة يقابل سقوط عدد من عناصر الربيع، وهو سقوط غريب؛ وغرابته متأتية من كونه غير مألوف في الربيع، وغير مألوف- كذلك- في الرجز.

ورغبة لتحقيق التشابه إيقاعيا مثلما هو متحقق دلاليا، فقد حقق الشاعر تقفية داخلية؛ وهي الألف والكاف. ولما لم يكشف التشابه عن نفسه بصورة جلية حتى ذكر الشاعر آخر كلمة وهي(النجيع)، فقد وجدنا أن التفعيلات الداخلية كلها مصابة بالخبن(متفعلن). ولكي يحقق التشابه بين البداية والنهاية فعلا في هذا المقطع، جعل التفعيلة الأخيرة من السطر ما قبل الأخير مصابة بالتذييل مثل التفعيلة الأخيرة من السطر الثاني، وكذلك جعل التفعيلة

الأخيرة من السطر الأخير مصابة بالقطف مثل التفعيلة الأخيرة من السطر الأول، لكن لسبب مختلف هنا؛ هو عدم الحصول على البغية والمطلب، بسبب سوداوية الوضع، وامتدادها الممثل باللف والنقاط الموضوعة بعد كلمة(النجيع...).

القافية العينية- إذا- جاءت بتفعيلة مخبونة مقطوفة، والكافية جاءت بتفعيلة مخبونة مذيلة، والرائية جاءت مخبونة حذاء تحمل في طياتها مركز المفارقة من حيث قدوم الربيع بلا مطر ولا زهر ولا ثمر. فتشكلت مفارقة ذات تجل اقتطاعي تحويري.

وتشكل الاستفهام في قول(بدر شاكر السياب) في قصيدته(أم البروم)[1]:

فأين زوارق العشّاق من سيّارة تعدو
ببنت هوى؟ وأين موائد الخمّار من سهلٍ
يمدّ موائد القمرِ؟

وصورته العروضية هي:

مفاعلتن مفاعلْتن مفاعلْتن مفاعلْتن
مفاعلتن؟ مفاعلتن مفاعلْتن مفاعلْتن
مفاعلتن مفاعلتن؟

١- ديوان بدر شاكر السياب، المعبد الغريق:١/١٣٤.

بالتفعيلة الأصلية لبحر الوافر(مفاعلتن)، وأخذ المتضادان التفعيلة المعصوبة من حيث يتم التوقف قليلا عند تسكين الحرف الخامس.

ولما كانت صفتا(زوارق العشاق) و(موائد الخمار) معروفتين، فقد أضمرها الشاعر، وأثبت صفة المضادين الآخرين؛ لأنهما يشكلان نقطتي المفارقة. ولما كانت صفة العدْو من الهالة المرجعية للسيارة، فقد جاءت بالتفعيلة المعصوبة أيضا. ولكن حينما تعلق بها جار ومجرور، ومضاف إليه بصورة غير متوقعة، أعطيت لهذا المتعلق التفعيلة الأصلية للتعبير عن الواقع المتحقق فعلا.

وحينما تجسد السهل، وأضيف للمفعول ما لم يكن مألوفا، فقد جيء بالتفعيلة الأصلية للإيحاء بالواقع الجديد المتحقق.

فرجوع الشاعر إلى التفعيلة الأصلية- بعد أن تحول إلى التفعيلة المعصوبة- هو من باب التمييز بين تفعيلات المتضادين، وتفعيلات مرتكزي المفارقة.

والاستناد إلى مرتكزي المفارقة سمح للشاعر بالإتيان بتفعيلتي الاستفهام أصليتين، فأحدث مفارقة ذات تجل تبعيدي إشعاعي[1] من حيث وجود فرق كبير بين آلتين تضمان ذكورا

١- التبعيد: هو إحداث إبعاد وتضاد بين ملامح شيئين من المفترض أن بؤرتيهما متشابهتان. والفاعلية الإشعاعية هنا تؤديها المقارنة بين الفضائين المحيطين بالمتضادين.

وإناثا؛ ففي الأولى هوى عذري، وفي الثانية هوى فـــاحش، ومـــن حيث وجود فرق كبير بين الفضائين المحيطين بأولئك؛ ففـــي الأول الذي يختص بالهوى الثاني لقربه منه في التركيب، أماكن مصطنعة مظلمة خانقة، وفي الثاني أماكن طبيعية ساحرة تشرح النفس وتغذي العواطف الجياشة.

وإذا كان(عبد الوهاب البياتي) قد قال في قصيدته(إلى جـــواد سليم)[1]:

الموت في الميلادِ
والخريف في الربيعْ
والماء في السرابِ
والبذور في الصقيعْ

وصورته العروضية هي:

مستفعلن مستفعِـــ
ـــلن متفعلن فعولْ
مستفعلن متفعِـــ
ـــلن متفعلن فعولْ

١- ديوان البياتي، النار والكلمات: ١/٦٢٩.

فإن التشاكل التركيبي النحوي يتفجر- هنا- عن اختلاف دلالي صادم مثلما هو كذلك في بيت حلله(الدكتور محمد مفتاح) فقال:"إن في هذا البيت تشاكل تركيبي نحوي لا ينبغي أن يفهم على أنه مجرد صناعة، ولكنها صناعة هادفة إلى تبليغ الرسالة بواسطة تعادل التراكيب النحوية. فالتراكيب النحوية في الشعر، إذن، تصبح ذات طابع جمالي تأثيري إلى جانب طبيعتها المعنوية والعلاقية"[1].

فقد انقطعت التفعيلة الثانية إذ أصابها التدوير، لتكتمل في السطر الثاني الذي يرتبط دلاليا بالسطر الأول، ويرتبط معه أيضا في كون المفارقة في الجار والمجرور معا. وهذا الانقطاع يساعد على تأمل المفارقة في السطر الأول. ولما كانت تلك المفارقة بين بداية ونهاية من حيث تقدم النهاية، وجاء الشاعر بالقطع أمارة على ذلك، فقد كان من غير الممكن أن يأتي بالقطع مرة أخرى للدلالة على المفارقة في السطر الثاني، التي وقعت بين شيئين متضادين متناولين.

ولما كان الخريف يقطف ثمرة الربيع الظاهرة، ويقتل البراعم قبل أن تثمر، ويقلل من مدة الربيع، فقد كان الأفضل- كما هو متجسد- أن يأتي بالتفعيلة المقطوفة المخبونة(فعولْ).

١- تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص:٢٦-٢٧.

وتسكين الحرف الأخير من(الربيع) يساعد المتلقي على التوقف لحظة، ويساعد الشاعر في التحول إلى تشكيل مشابه، ولكنه مختلف من حيث كون مرتكز المفارقة في المجرور فقط، لا في الجار والمجرور معا.

وحين أتى الشاعر بالتفعيلة الأولى من السطرين الأول والثالث كاملة، فلا شك في أن يضع أمارة في التفعيلة المقابلة في السطرين الثاني والرابع، لاختلاف دلالة الكلمات التي شغلتهما.

وتأويل انقسام التفعيلة الثانية من السطر الثالث، مشابه لتأويل التفعيلة الثانية من السطر الأول. أما الخبن فهو متأت من كون السراب شيئا غير محدد بوضوح.

والصقيع يقطف البذور قبل أن تنمو ليقتلها، فجاءت تفعيلته مقطوفة مخبونة. وهذه المفارقة- كما ذكرنا سابقا- متشكلة بتجلي التضمن التجاذبي.

وفي المقطع السادس من(رسائل إلى الإمام الشافعي)[1]:

أتيتَ قبل موعد الوليمهْ

وبعد أن تفرّق الضيوفْ

وصورته العروضية هي:

١- ديوان قصائد حب على بوابات العالم السبع:٦٦.

متفعلن متفعلن فعولن

متفعلن متفعلن فعولْ

لم يحدد(عبد الوهاب البياتي) مكان الإتيان، فجاء بالتفعيلة مخبونة، وجاء بالتفعيلة الثانية مخبونة أيضا؛ لأن التوقف بحسب الكلمات أو بحسب العروض، لا يكشف عن تفصيلات وافية، وجاء بالتفعيلة الثالثة مقطوعة؛ لأن الشاعر قطع بمجيئه قبل الموعد، ولكن حين لم يحدد ماهية هذه الوليمة، فقد جاء بها مخبونة أيضا.

ولما أعطى للظرف الأول التفعيلة المخبونة، أعطى للظرف المضاد التفعيلة ذاتها، ولاسيما أنها لم تشمل من المصدر المؤول الذي يشكل مضافا إليه إلا الحرف المصدري، فبقيت الدلالة غامضة. وخص فعل المصدر المؤول بتفعيلة مخبونة؛ لأن فاعله غير واضح بعد. ثم جاء بالتفعيلة المقابلة للفاعل مخبونة؛ لأن الضيوف لم تحدد أسماؤهم، ولا صفاتهم، ومقطوفة أيضا أمارة على أن الآتي استطاع أن يقطف لب الوليمة.

بعبارة أخرى، يخاطب الشاعر المتحدث معه بقوله: أتيت في الوقت المناسب جدا، وخضت في هذه المسألة، بعد أن لم يستطع الطارئون الصبر عليها، وكشفتها للآخرين كي يتلاقفوها ويتغذوا بها. فمن الملامح التي تلازم الضيف هو أنه مطعَم(بفتح العين) لا مطعِم(بكسر العين).

(عبد الوهاب البياتي) في هذه المفارقة ذات التجلي التبـــديلي التحويري، يستعمل الوقفة التركيبية والإيقاعية قبل مرتكز المفارقة وبعده.

توصل هذا الفصل إلى أن التغيرات في التفعيلـــة، ولاســـيما التغيرات النادرة، لها ما يسوغها في البنية الدلالية، وإلى أن هنـــاك علاقة وثيقة بين طريقة الكتابة الشعرية والإيقاع المرغـــوب فيـــه، وإلى أن البنية الشعرية لا تضم بناها الثلاث في مستوى واحد، إنما تنشأ البنية الإيقاعية بصورة أولية لتساعد في ظهور البنية الدلالية، ثم يتفاعلان معا لإنتاج البنية التركيبية. ونشوء البنية التركيبية يعني تخفي البنية الدلالية، لكي تكون البنية التركيبية التي تسندها البنيـــة الإيقاعية، أمارة عليها؛ لأن تواجد هذه البنى معا يذهب بالـــشعرية ذاتها.

الخاتمة

انطلق موضوع هذا البحث اختيارا ومسارا نقديا، من ركنين رئيسين هما: التأريخية والتعبيرية ليكشف- في الشعر الحر- عن بنية تعبيرية وتصويرية، متنوعة التجليات، ومتميزة العدول على المستويات الإيقاعية والدلالية والتركيبية، تستعمل بوصفها أسلوبا تقنيا ووسيلة أسلوبية لمنح المتلقي التلذذ الأدبي، ولتعميق حسه الشعري، بوساطة الكشف عن علاقة التضاد غير المعهودة بين المرجعية المشتركة الحاضرة أو الغائبة والرؤية الخاصة المبدعة. فهذه البنية ذات التميز الفكري والتخييلي ملمح فني خصب يمكن أن تجني منه التمثلات الشعرية والدراسات الأسلوبية والنقدية ثمارا ناضجة وبذورا صالحة للبذار.

وقد أظهر هذا البحث أن كثيرا من التجارب الشعرية وصلت إلى مستويات فنية وجمالية ما كانت لتصل إليها لو لم تستند إلى هذه البنية الأسلوبية. وقد وصل مستوى الاستناد هذا إلى أن الشعراء كتبوا مقاطع مستقلة، وقصائد قصارا معتمدة على المفارقة، وأن هناك شعراء اهتموا بها كثيرا، ونوعوا في تجلياتها، ولاسيما (أدونيس) و(عبد الوهاب البياتي) و(بدر شاكر السياب).

وأثبت هذا البحث أن المفارقة بنية أسلوبية قادرة- بوساطة إشعاعاتها الشعرية المنبهة والمستندة إلى العدول- على أن تلبي أهم الخصائص التي يتطلبها الفن والأدب والشعر، ولاسيما فاعلية التلقي

والتفرد غرابة وعمقا. فهي بنية رئيسة من البنى المؤسسة للشعرية، لها عناصرها البنيوية المتمثلة بـ(المرجعية المشتركة، والرؤية الخاصة، والتضاد، والقصدية، والإحساس بها، وإمكانية التأويل)، ولها صفاتها الأسلوبية المتمثلة بـ(فنية التركيب، وخصوصية استعمال اللغة، والعدول، وعلاقية العناصر، وتسيير المتلقي ومفاجأته).

وأثبت أيضا أن الصوغ الفني للمرجعيات المتنوعة اتخذ- بغية الجمع بين الفاعليتين الجمالية والدلالية- طرائق ثلاثا؛ وهي: المرجعية الغائبة، والمرجعية ذات الحضور النصي، والمرجعية ذات الوجود النصي، واتخذ- أيضا- محاور ثلاثة؛ وهي: المحور الإشعاعي الذي يضم كل حركة تخلق تضادا وتباعدا بين بؤرتين متقاربتين أو جزءين من بؤرة واحدة بغية إحداث تقابل امتدادي توسيعي، والمحور التجاذبي الذي يضم كل حركة تجمع أو تقرب بين بؤرتين متضادتين أو بين بؤرة وصفات مضادتها، بغية إحداث تقابل امتصاصي تكثيفي، والمحور التحويري الذي يضم كل حركة تحور علاقة البؤرة أو موقعها أو ملامحها مقارنة بمضادتها، بغية إحداث تقابل انتقالي نقطوي. وكل محور من هذه المحاور يتفرع إلى تجليات متعددة.

وتوصل البحث إلى أن الوسائط التي وظفها الشعراء الرواد بكثرة في المدة المحددة له، قد انقسمت قسمين؛ وسائط عدول المستوى النحوي الجمالية، ووسائط عدول المستوى البلاغي الجمالية. وفي القسم الأول الذي لم يهتم به النقاد كثيرا، أثبتنا أن للنعت وللخبر وللمضاف إليه وظيفة شعرية في المفارقة تختلف تماما عن وظائفها في القواعد النحوية للغة العربية؛ ألا وهي التحديد الاستلابي أو السّلبي. ولعل هذا الإثبات يتناقض مع رأي (جان كوهن) الذي جعل النعت والمضاف إليه يؤديان وظيفة (اللاتحديد) في الشعر. وأثبتنا فيه- أيضا- أن حذف الحال التي تحدث المفارقة حذف للمفارقة وللشعرية كليهما، مما يعني أنه عمدة لا فضلة في المفارقة الشعرية.

وفي القسم الثاني كشف البحث عن أن التشبيه لا يعمل على المحور التركيبي فقط، إنما على المحور الاستبدالي أيضا، بوساطة وجود المشبه كله في حيز من المشبه، وعن أن المحور الاستبدالي يظهر المعنى القريب للتورية في المحور التركيبي، ويخفي المعنى البعيد.

وخلص البحث إلى أن التغيرات التي تحدث في(التفعيلة)، ولاسيما التغيرات النادرة لها ما يسوغها في البنية الدلالية، وإلى أن هناك علاقة وثيقة بين طريقة الكتابة الشعرية والإيقاع المرغوب

فيه الذي يتمثل بتلك النغمات التخديرية والتنبيهية التي تلتقطها الإذن الداخلية، والتي تترشح زمانيا ومكانيا عن تحقق التخـــدير والتنبيـــه معا في الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية.

وخلص-أيضا- إلى أن البنية الشعرية لا تضم بناها الـــثلاث في مستوى واحد، إنما تنشأ البنية الإيقاعية بصورة أولية لتساعد في ظهور البنية الدلالية، ثم يتفاعلان معا لإنتـــاج البنيـــة التركيبيـــة. ونشوء البنية التركيبية يعني تخفي البنية الدلالية، لكي تكون البنيـــة التركيبية التي تسندها البنية الإيقاعية، أمارة عليها؛ لأن وجود هـــذه البنى معا يذهب بالشعرية ذاتها، وأن لهذا التغيـــر مواقـــع متعـــددة ووسائط متنوعة.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- ابن سناء الملك ومشكلة العقم والابتكار في الشعر، د.عبد العزيز الأهواني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.
- أبو تمام شاعر الخليفة المعتصم، د. عمر فروخ، منشورات المكتب التجاري، بيروت، لبنان، ١٩٦٤.
- الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد جيدة، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، ١٩٨٠.
- أحمد شوقي أمير الشعراء، فوزي عطوي، مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٦٩.
- الأدب في عالم متغير، د.شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
- الأدب وفنونه، د.عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٦، ١٩٧٦.
- الأساطير- دراسة حضارية مقارنة، د. أحمد كمال زكي، مكتبة الشباب، المنيرة، ١٩٧٥.
- أسئلة الإبداع في الأدب العربي المعاصر، د. أحمد المديني، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٥.
- أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، تح: هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف، استانبول، ١٩١٤.

- الأسس الجمالية في النقد العربي- عرض وتفسير ومقارنة، د.عز الدين إسماعيل، دار الفكر العربي، ط٢، ١٩٦٨.
- الأسلوب والأسلوبية، بيير جيرو، ت: د. منذر عياشي، مركز الإنماء القومي، بيروت، لبنان، د.ت.
- الأسلوب والأسلوبية، غراهام هوف، ت:كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، بغداد، العراق، ١٩٨٥.
- الأسلوبية والأسلوب، د.عبد السلام المسدي، الدار العربية للكتاب، ط٢، ١٩٨٢.
- الأسلوبية والنقد الأدبي(مقال)، ت:د. عبد السلام المسدي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع١، س٢، ١٩٨٢.
- إضاءة النص، اعتدال عثمان، دار الحداثة، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٨٨.
- الأعمال السياسية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، لبنان، ط٤، ١٩٨٦.
- الأعمال الشعرية الكاملة، نزار قباني، منشورات نزار قباني، بيروت، د.ت.
- أقنعة النص، سعيد الغانمي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٩١.

- إنتاج الدلالة الأدبية، د.صلاح فضل، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧.
- الإيضاح في علوم البلاغة، الخطيب القزويني، مكتبة النهضة، بغداد، د.ت.
- بدر شاكر السياب، إيليا الحاوي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د. ت.
- بدر شاكر السياب، ريتا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ومطبعة أوفسيت الانتصار، بغداد، ط٢، ١٩٨٤.
- بدر شاكر السياب- دراسة في حياته وشعره، د. إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩.
- بدر شاكر السياب والحركة الشعرية الجديدة في العراق، محمود العبطة المحامي، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٥.
- البلاغة والأسلوبية، د.محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤.
- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث، د.مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.
- بنية اللغة الشعرية، جان كوهن، ت:محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٦.

- البنيوية وعلم الإشارة، ترنس هوكز، ت: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٦.
- البيان الشعري(مقال)، فاضل العزاوي وآخرون، مجلة الطليعة الأدبية، ع٥- ٦، ١٩٩٠.
- ت. س. إليوت- الشاعر الناقد، ف.أ. ماثيسن، ت:د.إحسان عباس، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ١٩٦٥.
- التجديد الموسيقي في الشعر العربي، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٢.
- تحليل الخطاب الشعري- استراتيجية التناص، د.محمد مفتاح، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٨٥.
- التحليل النقدي والجمالي للأدب، د.، عناد غزوان، دار آفاق عربية، بغداد، ١٩٨٥.
- الترميز، جون ماكوين، ت: د.عبد الواحد لؤلؤة، دار المأمون، بغداد، ١٩٩٠.
- الثابت والمتحول- بحث في الإتباع والإبداع عند العرب(٣) صدمة الحداثة، أدونيس، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨.
- جدلية الخفاء والتجلي- دراسات بنيوية في نقد الشعر، كمال أبو ديب، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩.

- الحداثة، تحرير: م. براد بري وج. ماكفارلن، ت: مؤيد حسن فوزي، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد،(ج١، ١٩٨٧) و(ج٢، ١٩٩٠).

- حداثة السؤال- بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة، محمد بنيس، دار التنوير، بيروت، لبنان، ١٩٨٥.

- حركية الإبداع- دراسات في الأدب العربي الحديث، د.خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ١٩٧٩.

- حياتي في الشعر، صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٦٩.

- حي بن يقظان، ابن طفيل، تحقيق وتقديم: د. جميل صليبا ود. كامل عياد، مكتبة النشر العربي، دمشق، ١٩٣٩.

- خصائص الأسلوب في الشوقيات، محمد الهادي الطرابلسي، منشورات الجامعة التونسية، المطبعة الرسمية، تونس،١٩٨١.

- الخطابة، أرسطو، ت:د. عبد الرحمن بدوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٢، ١٩٨٦.

- الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية، د. عبد الله محمد الغذامي، دار البلاد، جدة، ط١، ١٩٨٥.

- خليل حاوي، رينا عوض، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بغداد، ط٢، ١٩٨٤.

- الدراسة الإحصائية للأسلوب(مقال)، سعد مصلوح، مجلة عالم الفكر، م٢٠، ع٣، ١٩٨٩.
- دراسة وصفية لمستويات الترميز في النص الأدبي(مقال)، عبد الوهاب ترو، مجلة الفكر العربي المعاصر، أيار/ حزيران، ع٥٢-٥٣، ١٩٨٨.
- دلائل الإعجاز، تعليق وشرح: محمد عبد المنعم خفاجي، مطبعة الفجالة، القاهرة، مصر، ١٩٦٩.
- ديوان أبي تمام، شرح وتعليق: د. شاهين عطية، مكتبة الطلاب، بيروت، ط١، ١٩٦٨.
- ديوان أحمد عبد المعطي حجازي، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨٢.
- ديوان أغاني مهيار الدمشقي، أدونيس، منشورات مواقف، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٠.
- ديوان الذي يأتي ولا يأتي، عبد الوهاب البياتي، دار الآداب، بيروت، ط٢، ١٩٦٨.
- ديوان بدر شاكر السياب، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.
- ديوان بلند الحيدري، رحلة الحروف الصفر، دار العودة، بيروت، ١٩٧٤.
- ديوان حميد سعيد، مطبعة الأديب البغدادية، ط١، ١٩٨٤.

- ديوان خليل حاوي، دار العودة، بيروت، لبنان، ١٩٧٢.
- ديوان سقط الزند، أبو العلاء المعري، شرح وتعليق: د.ن. رضا، مكتبة الحياة، بيروت، لبنان، د.ت.
- ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ط١، ١٩٧٢.
- ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢.
- ديوان قصائد أولى، أدونيس، دار العودة، بيروت، ١٩٧١.
- ديوان قصائد حب على بوابات العالم السبع، عبد الوهاب البياتي، مطبعة الأديب البغدادية، وزارة الإعلام، ١٩٧١.
- ديوان الكتابة على الطين، عبد الوهاب البياتي، د.مط، ١٩٧٠.
- ديوان المسرح والمرايا، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ١٩٦٨.
- ديوان نازك الملائكة، قرارة الموجة، دار العودة، بيروت، ١٩٨٦.
- الرؤى المقنعة- نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي(١) البنية والرؤيا، كمال أبو ديب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
- الرؤيا في شعر البياتي، محيي الدين صبحي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨.
- الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، د.علي عبد المعطي البطل، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٢.

- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، د.محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط٢، ١٩٧٨.
- رمزية الليل(مقال)، جابر عصفور، في ضمن كتاب(نازك الملائكة- دراسات في الشعر والشاعرة)، نخبة من الأساتذة، إعداد: د.عبد الله أحمد المهنا، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٥.
- روح العصر، د.عز الدين إسماعيل، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ١٩٨٧.
- زمن الشعر، أدونيس، دار العودة، بيروت، ط٢، ١٩٧٨.
- السياب، عبد الجبار عباس، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٧٢.
- سياسة الشعر- دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥.
- شرح ابن عقيل على ألفية ابن مالك، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط١٦، ١٩٧٩.
- شرح ديوان الحماسة، المرزوقي، نشره: أحمد أمين وعبد السلام محمد هارون، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٦٧.

- الشاعر والجمهور: مشكلة التوصيل(من بحوث مهرجان المربد الشعري الثامن، المحور الرابع- أشكال القصيدة العربية الحديثة)، د.عناد غزوان، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٨.
- الشعر الجاهلي- منهج في دراسته وتقويمه، د. محمد النويهي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
- الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى ١٩٥٨- دراسة نقدية، يوسف الصائغ، مطبعة الأديب البغدادية، ١٩٧٨.
- الشعر العربي المعاصر- قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، د. عز الدين إسماعيل، دار العودة، بيروت، ط٣، ١٩٨١.
- شعرنا الحديث إلى أين؟، غالي شكري، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٦٨.
- الشعرية، تزفيتان تودوروف، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط٢، ١٩٩٠.
- الشعرية(مقال)، د. أحمد مطلوب، مجلة المجمع العلمي العراقي، ج٣-٤، م٤٠، ١٩٨٩.
- الشعرية العربية، أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط١، ١٩٨٥.
- الصوت الآخر- الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢.

- الصورة الشعرية، سي.دي.لويس، ت: د.أحمد نصيف الجنابي وآخرين، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٢.
- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، د.جابر أحمد عصفور، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٧٤.
- الصورة والبناء الشعري، د.محمد حسن عبد الله، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١.
- ضرورة الفن، إرنست فيشر، ت، أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١.
- طارق بن زياد فاتح الأندلس، دار العلم للملايين، بيروت، ط١٢، ١٩٧٩.
- الطراز، العلوي، المقتطف بمصر، ١٩١٤.
- ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة(بحث)، د.محمد عبد المطلب، مهرجان المربد الشعري التاسع، المحور الرابع:اتجاهات نقد الشعر العربي المعاصر، إعداد: عائد خصباك، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩.
- عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، د.إحسان عباس، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٥.
- علاقة الأدب باللغة(مقال)، باربرا هيرنشتاين، ت:حسن عبد المقصود، مجلة الثقافة الأجنبية، ع١، س٢، ١٩٨٢.

- علم الأسلوب- مبادئه وإجراءاتـه، د. صـلاح فـضل، الهيئـة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٥.
- علم الدلالة، د.أحمد مختار عمر، مكتبة دار العروبة، ١٩٨٢.
- علم اللغة وفن الشعر(مقال)، جورج شتاينر، ت:ناجي الحـديثي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع١، س٢، ١٩٨٢.
- فكرة العدول في البحوث الأسلوبية المعاصرة(مقـال)، عبـد الله صولة، مجلة دراسات سيميائية، دار سال، المغرب، ع١، خريـف ١٩٨٧.
- الفن الأدبي، مصطفى عبد اللطيف الـسحرتي، مكتبـة الإنجلـو المصرية، د. ت.
- فن الشعر، د.إحسان عباس، دار الثقافة، بيـروت، لبنـان، ط٦، ١٩٧٩.
- فن الشعر، أرسطو طاليس، ت:عبـد الـرحمن بـدوي، مكتبـة النهضة المصرية، ١٩٥٣.
- في الأدب والنقد، د.محمد مندور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط٣، ١٩٥٦.
- في أصول الخطاب النقدي الجديد، ت. تـودوروف وآخـرون، ت:أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧.

- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، د. كمال أبو ديب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧.
- في الشعرية، كمال أبو ديب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٧.
- في قضايا الشعر العربي المعاصر- دراسات وشهادات، إعداد: محمود أمين العالم وآخرين، المنظمة العربية للتربية والثقافية والعلوم، تونس، ١٩٨٨.
- في الميزان الجديد، د.محمد مندور، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، مصر، ط٣، د.ت.
- القاموس العصري، إلياس أنطون إلياس، المطبعة العصرية، ط٦، ١٩٥٣.
- قضايا الشعرية، رومان ياكوبسن، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨.
- قضية الشعر الجديد، د.محمد النويهي، دار الفكر، ط٢، ١٩٧١.
- قواعد النقد الأدبي، لاسل آبركرومبي، ت:د. محمد عوض محمد، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٦، ١٩٨٦.
- كتاب أرسطو طاليس في الشعر، حققه مع ترجمة حديثة: د.شكري محمد عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧.

- كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل، أدونيس، المكتبة العصرية، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٦٥.
- الكشاف، الزمخشري، المكتبة التجارية، ١٣٥٤هـ.
- لذة النص، رولان بارت، ت: فؤاد صفا والحسين سبحان، دار بوتقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٨.
- لزوم ما لا يلزم(١) اللزوميات، أبو العلاء المعري، دار صادر ودار بيروت، بيروت، ١٩٦١.
- لسان العرب، ابن منظور، إعداد وتصنيف: يوسف خياط ونديم مرعشلي، دار لسان العرب، بيروت، د.ت.
- لسانيات النص- مدخل إلى انسجام الخطاب، محمد خطابي، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ١٩٩١.
- لغة الشعر، د. رجاء عيد، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٥.
- لغة الشعر العراقي المعاصر، عمران الكبيسي، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٨٢.
- اللغة في الأدب الحديث- الحداثة والتجريب، جاكوب كورك، ت:ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩.
- لوركا، إعداد وتحرير: مانويل دوران، ترجمها وعلق عليها وقدم لها: د. عناد غزوان إسماعيل وجعفر صادق الخليلي، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٠.

- ما هو النقد؟، إعداد: بول هيرنادي، ت: سلافة حجاوي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٩.
- المأساة، كليفرد ليج، في ضمن موسوعة المصطلح النقدي، ت: د.عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، العراق، ط٢، ١٩٨٢.
- مبادئ النقد الأدبي، آي.أي. رتشاردز، ترجمة وتقديم: د. مصطفى بدوي، مطبعة مصر، ١٩٦٣.
- مبادئ علم الأسلوب العربي، شكري محمد عياد، أنترناشيونال برس، ط١، ١٩٨٨.
- المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ابن الأثير، تح: د.أحمد الحوفي ود. بدوي طبانة، نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٠.
- مجلة الأقلام، ع١١و١٢، س٢٤، ١٩٨٩.
- مجمع الأمثال، الميداني، ت: محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة السعادة، مصر، ١٩٥٩.
- المجموعة الشعرية الكاملة، شاذل طاقة، جمع وإعداد: سعد البزاز، منشورات وزارة الإعلام، العراق، ١٩٧٧.
- المدخل اللغوي في نقد الشعر- قراءة بنيوية، د.مصطفى السعدني، منشأة المعارف، الإسكندرية، ١٩٨٧.
- المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ف. فان تيغيم، ت: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط٢، ١٩٧٥.

- المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، بيروت، ط١، ١٩٧٩.
- المعجم الفلسفي، د.جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ١٩٨٢.
- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٩.
- المعنى الأدبي، وليم راي، ت:يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون للترجمة والنشر، ط١، ١٩٨٧.
- معنى الأسلوب(مقال)، ج.مدلتون مري، ت: صالح الحافظ، مجلة الثقافة الأجنبية، ع١، س٢، ١٩٨٢.
- المفارقة(مقال)، نبيلة إبراهيم، مجلة فصول، م٧، ع٣-٤، ١٩٨٧.
- المفارقة، د. سي. ميويك، ت: د.عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي(١٣)، دار الرشيد للنشر، العراق، ١٩٨٢.
- المفارقة في القص العربي المعاصر(مقال)، سيزا قاسم، مجلة فصول، م٢،ع٢، ١٩٨٢.
- المفارقة وصفاتها، د.سي.ميويك، ت: د. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي(١٣)، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧.

- مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي، د. جابر عصفور، المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٨٢.
- مقالات في النقد الأدبي، د.رشاد رشدي، دار الجيل للطباعة، القاهرة، ط١، ١٩٦٢.
- مقالة في اللغة الشعرية، محمد الأسعد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٨٠.
- من الموروث الأسطوري والديني في شعر نازك الملائكة(مقال)، محمد رضا النجار، في ضمن كتاب(نازك الملائكة- دراسات في الشعر والشاعرة)، نخبة من الأساتذة، إعداد: د.عبد الله أحمد المهنا، شركة الربيعان للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٨٥.
- منهاج البلغاء وسراج الأدباء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، ١٩٦٦.
- الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الآمدي، تح:محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المسيرة، د.ت.
- المورد، منير البلعبكي.
- الموسوعة الفلسفية، بإشراف:م. روزنتال وب. بودين، ت:سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، ط٦، ١٩٨٧.
- الموضوعية البنيوية- دراسة في شعر السياب، د. عبد الكريم حسن، المؤسسة الجامعية، بيروت، لبنان، ١٩٨٣.

- نظرية الأدب، رينيه ويليك وأوستن وارين، ت: محيي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية.
- نظرية الاستقبال، روبرت سي هول، ت: رعد عبد الجليل، دار الحوار، ١٩٩٢.
- نظرية الانزياح عند جان كوهن(مقال)، نزار الحديثي، مجلة دراسات سيميائية، دار سال، فاس، المغرب، ع١، خريف ١٩٨٧.
- نظرية الأنواع الأدبية، م.ل. فنسنت، ت: د.حسن عون، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط٢، ١٩٧٨.
- نظرية البنائية في النقد الأدبي، د.صلاح فضل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط٣، ١٩٨٧.
- نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، د. رشاد رشدي، مكتبة الإنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٨.
- نظرية اللسانيات ودراسة الأدب(مقال)، ت:د.سلمان الواسطي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع١، س٢، ١٩٨٢.
- النقد الأدبي الحديث، د. محمد غنيمي هلال، دار النهضة العربية، القاهرة، ط٣، ١٩٦٤.
- النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ت: د.إحسان عباس ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط٣، ١٩٧٨.

- النقد التطبيقي التحليلي، د. عدنان خالد عبد الله، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ١٩٨٦.
- النقطة والدائرة، طراد الكبيسي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٧.
- النموذج الثوري في شعر عبد الوهاب البياتي، إعداد: عدنان حقي، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، العراق، ١٩٧٢.
- هارون الرشيد- دراسة تأريخية اجتماعية سياسية، د.عبد الجبار الجومرد، المكتبة العمومية، بيروت، ١٩٥٦.
- الوساطة، القاضي الجرجاني، تح:محمد أبو الفضل وعلي البجاوي، مطبعة عيسى البابي، ط٢، ١٩٥١.
- وظيفة الأدب بين الالتزام الفني والانفصام الجمالي، د.محمد النويهي، مطبعة الرسالة، ١٩٦٧.
- الوعي والفن، غيورغي غاتشف، ت:د. نوفل نيوف، عالم المعرفة (١٤٦)، الكويت، ١٩٩٠.
- ويكون التجاوز، محمد الجزائري، دار الحرية للطباعة، بغداد، العراق، ١٩٧٤.
- يوسف الخال- قصائد مختارة، جمعها(مع مقدمة): علي أحمد سعيد، دار مجلة شعر، بيروت، د.ت.

- Encyclopedia Americana.
- Princeton Encyclopedia of Poetry and poetics.
- The New Encyclopedia Britannica.

اسم الكتاب :

المفارقة في شعر الرواد

اسم المؤلف :

قيس حمزة الخفاجي

العراق / بابل

رقم الإيداع : المكتبة الوطنية

٥٣٥ / ٢٠٠٧

العراق / بغداد

مطبعة دار الأرقم / الحلة

٢٠٠٧

- تيسر حمزة فالح سركال الخفاجي
- مواليد الحازرية - الكفل - بابل ١٩٦٢.
- بكالوريوس آداب / جامعة الموصل - كلية التربية ١٩٨٨.
- ماجستير في الأدب والنقد الحديث / الجامعة المستنصرية - كلية التربية ١٩٩٥.
- دكتوراه في الأدب والنقد الحديث / الجامعة المستنصرية - كلية التربية ١٩٩٩.
- تدريسي في قسم اللغة العربية / كلية التربية - جامعة بابل منذ ١٩٩٥.
- أستاذ مساعد منذ ٢٠٠٢.

رقم الايداع في دار الكتب والوثائق ببغداد ٥٣٥ لسنة ٢٠٠٧

دار الارقم للطباعة / الحلة ٢٠٠٧