بسم الله الرحمن الرحيم

الجامعة الأردنية

كلية الدراسات العليا

المفارقة في الشعر العربي الحديث

محمود درويش ، أمل دنقل ، سعدي يوسف

نموذجاً

تعتمد كلية الدراسات العليا
هذه النسخة من الرسالة
التوقيع.....التاريخ.....

ناصر يوسف ابراهيم جابر

إشراف

الأستاذ الدكتور محمود السمرة

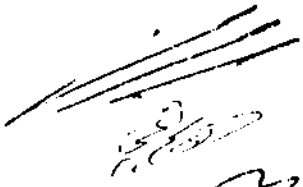
قدّمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات درجة الدكتوراه في تخصص اللغة العربية وآدابها من كلية الدراسات العليا في الجامعة الأردنية

١٤٢٠ هـ - ٢٠٠٠ م

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قرار لجنة المناقشـــــة

نوقشت هذه الرسالة بتاريخ ٢٠٠٠/١/٥ وأجيزت،

أعضاء اللجنة	التوقيـــــع	
١- الأستاذ الدكتور محمود السمرة		رئيسا
٢- الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين		عضوا
٣- الأستاذ الدكتور هاشم ياغي		عضوا
٤- الأستاذ الدكتور محمد حوّر		عضوا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إهـــداء

إلى كل فلسطين

من الماء الى الماء

الى القدس الشريف

نافذة للسماء

وأخرى للدماء

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شكر وتقدير

يطيب لي أن أقدّم باقة شكر حميمة الى والدي في العلم وشيخي ومشرفي الأستاذ الدكتور محمود السمرة ، الذي أجهد نفسه في قراءة فصول الرسالة ، فكان لملاحظاته تلك الدور الاكبر في رفع سويّة الرسالة ، وتوجيهها إلى الهدف المتوخّى .

ويسعدني كذلك أن أتقدم بالشكر الجزيل لمن جشّموا أنفسهم عناء قراءة الرسالة ومناقشتها ، وتقديم ملاحظات لها الأثر الكبير في إقالة عثرات البحث ، وتقويم زلاّته وهم : الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين ، والأستاذ الدكتور هاشم ياغي ، والأستاذ الدكتور محمد حوّر .

وأقدّم شكراً مقروناً بالاعتذار لكل من شغلت عنهم بكتابة هذا البحث وأخصّ بالذكر زوجتي وولديّ ، ولكل من أعانني على إتمام هذا البحث الشكر والعرفان .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المحتويات

قرار اللجنـة ..... ب

الإهداء ..... ج

شكر وتقدير ..... د

المحتويات ..... هـ - و

ملخص الرسالة ..... ز

المقدّمـة ١

الفصل الأول : مفهوم المفارقة : ٨

محاولة للولوج ٩

المبحث الأوّل : نشأتها وتطورها : ١٢

أولاً : في الغرب ١٢

ثانياً : في التراث العربي ١٩

المبحث الثاني : تعريفها وعناصرها : ٣٦

أولاً : تعريفها ٣٦

ثانياً : عناصرها ٤٢

المبحث الثالث : صفاتها وأشكالها : ٤٥

أولاً : صفاتها ٤٥

ثانياً : أشكالها ٥٢

المبحث الرابع : وظيفتها ودورها ٦٢

أولاً : وظيفتها ٦٢

ثانياً : دورها ٦٦

الفصل الثاني : دور المفارقة في بناء القصيدة العربية الحديثة : ٧٤

تمهيـد ٧٥

المبحث الأول : المفارقة اللفظية ٧٩

المبحث الثاني : المفارقة الدرامية ١٢٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المبحث الثالث : المفارقة الرومانسية ١٤٦
المبحث الرابع : المفارقة السقراطية ١٦٥
المبحث الخامس : المفارقة الحركية ١٧٣
المبحث السادس : مفارقة التنافر ١٨٠
الفصل الثالث : المفارقة وتقنيات النصّ الشعريّ : ١٨٦
المبحث الأول : المفارقة وقفلة القصيدة ١٨٧
المبحث الثاني : المفارقة والصّورة ٢٠٤
المبحث الثالث : المفارقة والتنّاص ٢١٦
المبحث الرابع : المفارقة والإيقاع ٢٣١
الفصل الرابع : دراسات تطبيقية : ٢٤٠
المبحث الأول : مفارقة القصيدة وقصيدة المفارقة : ٢٤١
أ ـ مفارقة القصيدة ٢٤١
ب ـ قصيدة المفارقة ٢٥٥
المبحث الثاني : القصيدة القصيرة والمفارقة ٢٦٦
المبحث الثالث : ثلاثة نماذج تطبيقية : ٢٧٥
النموذج الأول : « الزيارة » لأمل دنقل
« تجاهل العارف وفضاء الاحتمال » ٢٧٥
النموذج الثاني : « الجدل الكاذب والمفارقة الرومانسية »
في قصيدة « في الشيخوخة قد يبدو الشعر الأبيض أسود »
لسعدي يوسف ٢٨٣
النموذج الثالث : « أنا يوسف يا أبي » لدرويش
المفارقة الدراميّة ولعبة التنّاص ٢٨٩
الخاتمة ٢٩٤
المصادر والمراجع ٢٩٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ملخص الرسالة باللغة العربية

المفارقة في الشعر العربي الحديث

محمود درويش ، أمل دنقل ، سعدي يوسف

نموذجـــاً

ناصر يوسف إبراهيم جابر

المشرف : الأستاذ الدكتور محمود السمرة

لئن أخذت نظرية المفارقة في الغرب حظّها في الدراسات الأدبية والنقدية ، وأدّت دوراً مهماً في السجال النقدي الدائر حتى الآن ، فإنها ظلت تفتقر في المحيط العربي الى الدراسات الجادة التي تميط اللثام عنها ، وتبيّن دورها في صناعة الأدب .

من هنا برزت الحاجة ملحّة إلى مؤلّف يرسم الإطار النظري للمفارقة ، ليس كما رسمه النقّاد الغربيون فحسب ، وإنما كما تراءى بنظائره وأشباهه في تراثنا النقدي والبلاغي . فكانت هذه الدراسة التي أخذت على عاتقها أن تجلو مصطلح المفارقة : تعريفها وجذورها ، صفاتها وأشكالها ، وظيفتها ودورها ، ثم محاولة تطبيقها على نماذج من الشعر العربي الحديث لمعاينة مدى صلاحها للتطبيق .

واستقر رأيي على ثلاثة من الشعراء العرب الذين تصلح أشعارهم لتكون مجتمعاً ممثلاً للشعر العربي الحديث وهم : أمل دنقل وسعدي يوسف ومحمود درويش ، بعد أن عاينت أشعارهم ولمحت توظيفهم للمفارقة فيها ، فشرعت في دراسة قصائدهم من خلال نظرية المفارقة ، في ثلاثة فصول ، متوخياً رصد أشكال المفارقة في أشعارهم ، ومدى تجلي كل شكل منها في قصائد شاعر دون آخر ، ثم نظرت في تقنيات النص مبيّناً دورها في خلق المفارقة وتصاعدها ، ثم عمدت الى التطبيق المباشر على ثلاثة من النصوص لقصائد الشعراء موضع الدراسة .

وقد حرصت في دراستي هذه ألاّ ألزم نفسي ما لا يلزمها من تعصّب لمنهج ما دون سواه ، فبالرغم من أنّ خيوط المنهج البنيوي تمتد أحياناً كثيرة إلى بنية هذا البحث ، غير أنها لم تكن الوحيدة ، إذ أفدت من ثقافة نقدية عامّة ، ودراسة لمناهج النقد المختلفة في إضاءة جوانب هذا البحث ، طامحاً لأن تأخذ المفارقة دورها في دراسة الأدب العربي ، حتى ليمكن أن تصلح منهجاً متكاملاً في دراسة الأدب : شعره ونثره .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المقدمة

استقطبت فكرة المفارقة اهتمام العديد من الدراسات والأبحاث والكتب النقدية الغربية ، غير أن الجهود النقديّة العربية في هذا المجال ما تزال محدودة تنظيراً وتطبيقاً ، ولاسيما فيما يخص القصيدة العربيّة . ولذلك برزت الحاجة ملحّة لدراسة شاملة تجلو هذا الجانب ، إن في النظر وإن في التطبيق .

من هنا استقامت لي فكرة هذا البحث على وجهين : وجه نظري أتتبع من خلاله مفهوم المفارقة ونشأتها وجذورها ، وصفاتها وأشكالها ، ووجه عملي تطبيقي ، أوظف فيه أدوات المفارقة في دراسة نماذج من الشعر العربي الحديث للشعراء : أمل دنقل ، وسعدي يوسف ، ومحمود درويش الذين تصلح قصائدهم لتكون عيّنات ممثلة لحركة الشعر العربي الحديث ، دون أن يكون لترتيب أسمائهم على هذا النسَق أي دور في نتائج الدراسة .

وتحاول هذه الدراسة أن تجيب عن سؤالين جوهريّن : الأول يتعلق بمصطلح المفارقة في إطارها النظري ، كمفهومها ونشأتها وجذورها ، وعلاقتها بالتراث العربي ، وعناصرها وأشكالها ودورها ، والثاني يرتبط بالدور الذي تؤديه المفارقة في بناء القصيدة العربية الحديثة .

وإنني إذ لا أسعى إلى التقليل من أهمية الدراسات العربية التي تناولت المفارقة ، فإنّ من الحقّ الإشارة إلى أنّ معظم تلك الدراسات لم تكن مستقلّة في كتاب ، بقدر ما جاءت على هيئة أبحاث ومقالات منشورة في دوريات ثقافية ، أو فصول في كتب لا تفي بكل الحاجة ، على أهميتها إذ لا بُدّ من مرجع واف يعطي الموضوع حقّه من الدراسة والبحث في الإطارين : النظري والتطبيقيّ ، ويسلّط الضوء على القصيدة العربية من زاوية المفارقة التي تحتفظ بقدرة خلاّقة في الكشف عن أسرار بناء النص ، وهو ما قد يمنح الدارس مفتاحاً مهماً من مفاتيح القصيدة العربيّة ، ويسدّ ثغرة في المكتبة العربية ما تزال ماثلة حتى الآن .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد أعددتُ للأمر عُدَّته - والعزيمة هذه - فكان أن كبَبْتُ في إعلاء بنيان هذا البحث على مجموعة من الدراسات التي يمكن أن أقسمها قسمين : الأول يمثّل الإطار النظري للمفارقة بما يشمله هذا الاطار من حديث عن تعريفها ، ونشأتها ، وجذورها ، وصفاتها ، ودورها ، والثاني يتمثّل بتلك الدراسات التطبيقية التي ترى في المفارقة أداة لدراسة نماذج من الأدب العربي الحديث : شعره ونثره .

أما فيما يتعلق بالقسم الأول فإنّ معظم الدراسات التي عُنيت بوضع الأطر النظرية للمفارقة كانت غربيّة المصادر ، ولعلّ أهمها كتاب دي .سي . ميويك ، وعنوانه « المفارقة وصفاتها » ، وترجمه الى العربية عبد الواحد لؤلؤة ضمن « موسوعة المصطلح النقدي » ، وتتبّع فيه المؤلف مفهوم المفارقة تاريخياً عبر العصور ، إذ عرض لأبرز تعريفات النقاد لها ، ليقوم بعد ذلك بمحاولة الوصول الى تعريف مستقلّ للمفارقة ، ثم تحدّث عن خصائصها من خلال تشريحها وتحليلها ، وشفع إطاره النظريّ بأمثلة ضافية من الشعر والمسرح إضافة إلى وقائع الحياة اليوميّة ، ثم عرّج على تفصيل القول في أنواع المفارقة وأشكالها وصفاتها ، لينتقل بعدها للحديث عن المسرح ثم المفارقة في الرواية ليختم بهما حديثه .

وأفدتُ كذلك في محاولة رسم الإطار النظري للبحث من كتب الموسوعات الأجنبيّة ، وبخاصة البريطانية والاميركية اللتين حاولتا تعريف المصطلح بدقّة واقتضاب في آن واحد ، بالإضافة لإفادتي من مقالات ودراسات متفرقة نشرت في دوريات أو كتب منها على سبيل المثال لا الحصر مقالة مهمة للناقد Cleanth Brooks وعنوانها The Language of peotry is the language of paradox إذ يحاول بروكس في مقالته جاهداً أن يصل الى مفهوم محدد للمفارقة ، وكشف طبيعة ظهور المفارقات في اللغة الشعرية من خلال دراسة بعض النماذج الشعرية لوردزورث وجون دن وكولردج ، في محاولة منه لإقناع القارئ بأن سبب إعجابه بالقصيدة قد يعود في كثير من الأحيان إلى المفارقة التي تمسي نقيضاً للمباشرة ، كما يرمي الى القول إن الإيحاء والرمز في القصيدة ليسا نوعاً من التكلف والزخرف منفصلين عن الجوهر ، بقدر ما يمثلان الجوهر ذاته .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما المصادر التي أفدت منها فيما أفردته للحديث عن علاقة التراث العربي بالمفارقة فأهمها : تأويل مشكل القرآن لابن قتيبة (٢٧٦ هـ) ، وقواعد الشعر لثعلب (٢٩١) ، والصناعتين للعسكري (٣٩٥ هـ) ، وأساس البلاغة للزمخشري (٥٣٨ هـ) ، وخزانة الأدب لابن حجة الحموي (٨٣٧ هـ) ، والاشارات والتنبيهات لحمد الجرجاني (٧٢٩ هـ) ، والمثل السائر لابن الأثير (٦٣٧ هـ) ، ونقد الشعر لقدامة بن جعفر (٣٣٧هـ) ، والمزهر في علوم اللغة للسيوطي (٩١١ هـ) ، وسواها .

أمّا فيما يتعلق بالدراسات التطبيقية ، فقد جاء معظمها على هيئة مقالات أو دراسات منشورة في الدوريات ، أو جاءت على هيئة فصل مستقل في كتاب ، غير أني لم أجد كتاباً مستقلاً يختصّ بهذا الموضوع في النطاق العربي سوى كتاب محمد العبد وعنوانه « المفارقة القرآنية » الذي نشرته دار الفكر في مصر ، وأفرد فيه المؤلف حديثاً ضافياً عن المفارقة : تعريفها وأشكالها ووظيفتها ، مسخّراً إياها أداة تحليلية لإضاءة نماذج من المفارقة في القرآن الكريم .

وقد صدر لخالد سليمان حديثاً كتيّب عنوانه « المفارقة والأدب » جمع فيه المؤلف عدداً من الأبحاث كان قد نشرها في مجلة أبحاث اليرموك لفترات متفاوتة ، وأدرجها ضمن هذا الكتاب ، الذي يحتفل ببنية نظرية وأخرى تطبيقية على مجموعة من النصوص ما بين شعر ورواية ومسرح .

أما المادة النظرية للكتاب فهي في مجملها بحث بعنوان « نظرية المفارقة » كان قد نشر في مجلة « أبحاث اليرموك » واستعرض فيه المؤلف أهم تعريفات المفارقة محاولاً تتبّع تطورها التاريخي في الغرب ثم في التراث العربي . ولم يكتفِ المؤلف بعد ذلك بإدراج أنواع المفارقة كما وردت في الدراسات الغربية ، وإنما حاول أن يوظف اختياره الخاص في إيراد أنواع مهمة من المفارقة مشفوعة بأمثلة من الشعر العربي ، وهو ما يقرّب هذا المصطلح إلى الأذهان ، فأورد المفارقة اللغوية ، والمفارقة الدرامية ، والمفارقة الرومانسيّة ، كما تحدّث عن وظيفة المفارقة وأثرها في النصّ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أما في التطبيق على القصيدة العربية ، فقد اختار الباحث الشاعر محمود درويش في مقالة له عنوانها « المفارقة في شعر محمود درويش » نشرها في مجلة « أبحاث اليرموك » ، ثم في كتابه أنف الذكر ، متحدثاً عن روافد المفارقة في قصائد الشاعر ، ثم مطبقاً مفهوم المفارقة تطبيقاً مباشراً على النصوص .

ويبدو أن خالد سليمان ـ كغيره من دارسي المفارقة ـ اتكأ في أبحاثه على مقالين أساسيين عن المفارقة ، أحدهما لنبيلة إبراهيم بعنوان « فن المفارقة » نشر عام ١٩٨٧ في مجلة فصول ، والآخر لسيزا قاسم نشر عام ١٩٨٢ في مجلة فصول أيضاً بعنوان « المفارقة في القصّ العربيّ المعاصر » ، واستطاعت نبيلة إبراهيم أن تتعامل مع المفارقة في إطار من الحرية والتصرّف ، فجاءت دراستها مستقصية ودقيقة ، ومحددة للتعريفات والضوابط المختلفة ، محاولة إبداء وجهة نظرها الخاصة أو فهمها المميز للمفارقة من خلال أمثلة من الشعر العربي القديم لشعراء كالمتنبي مثلاً ، ولناثرين كالجاحظ ، الذي ترى المؤلفة أنّه صانع المفارقة الأول في التراث العربي القديم ، كما كان للمؤلفة وقفة في الحديث عن علاقة القارئ بالنص المفارق ، إذ دون وعي القارئ بالمفارقة ، فلن يتحقق الأثر المرجوّ في النص .

أمّا سيزا قاسم فانفردت حديثاً نظرياً عن المفارقة تمكنت من خلاله من إضاءة نماذج من القصص المعاصر ، هادفة من ذلك لإيصال القارئ إلى نتيجة حول مدى أهمية المفارقة في دراسة الفن القصصي العربي .

ومعظم ما جاء بعد ذلك من أبحاث اتكأ على هاتين الدراستين . فلامينة رشيد بحث عنوانه « المفارقة الروائية والزمن التاريخي » نشر في مجلة « فصول » قدمت فيه تعريفاً مقتضباً للمفارقة ثم شرعت في دراسة مقارنة بين رواية « التربية العاطفية » لفلوبير ، و« البيضاء » ليوسف أدريس ، لتصل إلى أنّ البناء المفارق لكلا الروايتين هو أبرز السمات المشتركة التي أسهمت في نجاح هذين العملين .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

انظر رصد / رصد كالة سميرا / الرباعي

ولأمل طاهر بحث عنوانه « المفارقة في كافوريات المتنبي » حاولت فيه الباحثة جاهدةً أن تتبنى تعريفاً محدداً للمفارقة من خلال اتكائها على ما ذكرت قبل قليل من مراجع أثبتتها في نهاية بحثها ، غير أنّها لم تتبنّ تعريفاً خاصاً بها ، بل شرعت بتطبيق مفهوم المفارقة على قصائد مختارة من كافوريات المتنبي لتوضيح أثر المفارقة في بناء النص ، ولعلّها قد اعتمدت في فكرتها تلك على دراسة « نبيلة إبراهيم » سالفة الذكر التي جعلت بعض قصائد المتنبي في كافور نماذج لدراسة المفارقة ، غير أنّ أمل طاهر قد توسّعت في ذلك من حيث الكم والكيف .

ولعبد القادر الرباعي دراسة عنوانها « صور من المفارقة في شعر عرار » نشرت ضمن كتاب « بحوث عربية مهداة الى الدكتور محمود السمرة » وأشرف على تحرير الكتاب حسين عطوان ومحمد حوّر .

ولم يخرج الرباعي في محاولة ضبط المصطلح عما فعل أرباب المحاولات السابقة ، فقد اتكأ عليها ، وأوردها في مراجع بحثه ، غير أنّ الفرادة تكمن في الشقّ التطبيقي ، إذ حاول دراسة بعض نماذج من شعر عرار من زاوية المفارقة ، فجاء هذا البحث متميزاً ومشرعاً الباب أمام دراسة جميع شعر عرار من خلال الرؤية المفارقة .

وليمنى العيد كذلك في كتابها « فن الرواية العربية » فصل بعنوان « المفارقة ، التأويل ، القراءة » ضمّنته حديثاً عاماً عن النص من وجهة نظر القارئ الذي يصنع المفارقة من خلال وعيه الذاتي ، ليتفاوت مستوى النص بتفاوت مستويات القراءة ، وليمسي للمفارقة دور رئيس في إضاءة النصّ من زاوية مختلفة .

وأما مصطفى السعدني فقد ضمّن كتابه « البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث » فصلاً عنوانه « المفارقة » .

ويبدو السعدني حريصاً على ربط مفهوم المفارقة بما استقرّ من مفاهيم في التراث النقدي العربي ، ولذا فهو لا يقف إزاء الدراسات والتعريفات العربية للمفارقة إلا لماماً ، لينتقل بعدها إلى مقاربة ما

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يقع ضمن نطاق المفارقة كالتعريف والتنكير والتذكير والتأنيث ، والإثبات والنفي ، وقلب التراكيب ، والتقابل والتضاد ، ويدرس كل ذلك من خلال نماذج من الشعر العربي الحديث ، فيختار نماذج لسعدي يوسف وصلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي والسيّاب والبياتي وأمل دنقل .

وتحدّث نصرت عبد الرحمن باقتضاب عن مفهوم المفارقة في كتابه « في النقد الحديث »، فقدّم تعريفين لها مع مثال على كل تعريف ، ثم تحدّث عن أهميتها مورداً بعض أقوال النقّاد الغربيين عليها ، مفرّقاً بينها وبين التناقض paradox .

وأشير أخيراً إلى دراستين صدرتا حديثاً عن المفارقة . الأولى نشرت في مجلة « البيان » للباحث « شكري الماضي » ، وعنوانها « المفارقة في روايات إميل حبيبي » ، والثانية للكاتب الموريتاني محمد سالم الأمين ، بعنوان « اللغة المفارقة في رواية شرف » ، ونشرت في مجلة إبداع ، وكلا البحثين نشرا في النصف الأوّل من عام ١٩٩٩ م ، وتضمّن كل منهما إطاراً نظرياً ثم شقّاً تطبيقياً على رواية عربيّة .

أمّا هذا البحث فيقوم على دراسة موضوع المفارقة بشقّه النظري متوسّلاً بالنظرة التاريخية من أجل تحديد المصطلح ، وتتبع جذوره وأشكاله ، وشقّه العملي التطبيقي الذي يترسّم النظرة الثنائية البنيوية دون أن يقتصر عليها في كشف جوانب المفارقة في النصوص الشعرية التي يدرسها للشعراء أمل دنقل وسعدي يوسف ومحمود درويش ، ويبقى للذوق النقديّ دور أساسي في توظيف نظرية المفارقة لدراسة قصائدهم .

ويلتئم هذا البحث من خلال مقدمة وفصول أربعة وخاتمة :

وضمّ الفصل الأول أربعة مباحث : درست في أولها نشأة المفارقة وتطورها في الغرب ، ثم في التراث العربي ، وفي ثانيها قمت بتبيان تعريفها وعناصرها ، وفي ثالثها قاربت صفاتها وأشكالها . أما رابعها ، فقد خصصته للحديث عن وظيفتها ودورها في الأدب .

وفي الفصل الثاني تحدثت عن دور المفارقة في بناء القصيدة العربية الحديثة ، من خلال استعراض أهم أشكالها التي تتجلّى في القصائد موضوع الدراسة ، ومن هذه الأشكال : المفارقة اللفظية ، والدراميّة ، والرومانسيّة ، والسقراطية ، والحركيّة ، ومفارقة التنافر .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أمّا الفصل الثالث فقد خصّصته للحديث عن « المفارقة وتقنيات النصّ » ، دارساً فيه أربع قضايا : الأولى : المفارقة وقفلة القصيدة ، والثانية : المفارقة والصورة الفنية ، والثالثة : المفارقة والتناصّ ، والرابعة : المفارقة والإيقاع ، مبيّناً أثر كل من هذه التقنيات على المفارقة سلباً أو إيجاباً . وجاء الفصل الرابع على هيئة دراسات تطبيقيّة مقسّمة على ثلاثة مباحث :

أفردت الأول لدراسة مفارقة القصيدة وقصيدة المفارقة ، مفرّقاً بين مفارقة ترد في القصيدة ، وقصيدة تقوم أساساً على رؤية مفارقة ، ولعليّ قد أفدتُ في هذا التقسيم من بحث خالد سليمان سالف الذكر .

والثاني خصّصته لدراسة القصيدة القصيرة والمفارقة ، مقارباً العلاقة - فيما لو وُجدت - بينهما .

وأفردتُ الثالث لدراسة ثلاثة نماذج تطبيقيّة من قصائد الشعراء نماذج الدراسة .

درست في النموذج الأول قصيدة « الزيارة » لأمل دنقل وكان عنوان الدراسة « تجاهل العارف وفضاء الاحتمال » .

أما النموذج الثاني ، فهو قصيدة « في الشيخوخة قد يبدو الشعر الأبيض أسود » لسعدي يوسف ، واعتنيت فيها بدراسة « الجدل الكاذب والمفارقة الرومانسية » .

أمّا ثالثهما فهو بعنوان « المفارقة الدرامية ولعبة التناص » في قصيدة « أنا يوسف يا أبي » لمحمود درويش .

ثم ختمت البحث بخاتمة تلخّص أهم النتائج التي تمخّضت عنها الدراسة .

وبعد ،

فإنّ هذه الدراسة تبقى جهد المقلّ الذي حفظ شيئاً وغابت عنه أشياء ، غير أنّ عذره - إن كان له عذر - أنه لم يتردد في المحاولة بكل ما أوتي من قوّة أن يضيف علماً إلى علمه ، ولبنة لجدار المعرفة .

والله وليّ التوفيق

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفَصْلُ الأوَّل

مَفْهُوم المفارقـــة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

محاولـة للولـوج :

تُعدّ اللغة في بادئ أمرها أداة للتوصيل محايدة وطيّعة ، فهي إشارات ورموز ودوالّ على مكنونات الكون أو النفس ، لكنّ هذه المهمّة الابتدائية التي أنيطت باللغة ما لبثت أنْ شرعت تتطور وتتمدد خارج كيانها الرتيب ، وباتت هذه الأداة الطيّعة تطالب لنفسها بمكانة لائقة لتمسي محجّاً للمبدعين والنقاد ، لا عبئاً يتعيّن تجاوزه للوصول إلى درّة المعنى .

وإذا كانت هذه اللغة قد رضيت لنفسها مجبرة أن تكون أحياناً مجرد طريق للمعنى ورمز إليه ، كما يحدث في كتابة التقارير والأبحاث العلمية ، فإنها حين تدخل حيّز الأدب لا ترضى بأقلّ من مقعد دائم في ذهن المبدع ونصّه ، وهو ما نحن واجدوه في الأنواع الأدبية النثرية ، وبملامح أوضح وأكثر حزْماً في لغة الشعر ، التي ترفض الاكتفاء بمبدأ التوصيل أساساً ، لتبدو اللغة ـ ولا سيما في الشعر الحديث ـ وهي أبعد ما تكون عن القبول بفكرة الحامل والمحمول .

من هنا شرعت مفردات اللغة تغادر دلالاتها الرتيبة والوحيدة ، وقذفت إلى آفاق من المجاز والاستعارة والكناية ، فهذه الألوان البلاغية هي التي أهّلت اللغة لانحرافها الأوّل بعيداً عن الدلالات المستقرة في الذهن وفي التوظيف اللغوي .

وما كان يبدو في هذا التوظيف أشبه « بسوء استخدام اللغة » بات يحقّق للغة الأدبيّة استقلالها عن إمبراطورية المعاني التي ظلّت تحكم سيطرتها على المفردات زمناً ليس باليسير .

لكنّ هذه اللغة التي حققّت قدراً من النجاح في الانفصال عن جسد المعنى كي لا تكون ظلاً له أو صورة عنه ، لم يقف بها الطموح عند هذا الحدّ ، إذ ظلّت قوانين المجاز بتأثير من سطوة النقاد ورهبة المبدعين تقيّد الانفلات اللغوي وتحدّ من حركته لصالح تحقيق شروط التلقي ، فباتت المقاربة في التشبيه والإصابة في الوصف ، ومناسبة المستعار منه للمستعار له ، وسواها قوانين وشروطاً تحكم ضبط البنية اللغوية لتكون صورة صادقة عمّا في ذهن المبدع من معانٍ ودلالات .

فكان لا بُدّ من انفصال آخر وحاسم هذه المرّة ينأى باللغة تماماً عن التبعيّة للمعنى ، بل قد يصل الأمر بها إلى أن تكون نقيضاً مباشراً للمعنى في بعض الأحوال ، وهو ما طفق يبرز في مصطلحات ومفاهيم كالمفارقة .

٥١٥٢٣ د

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أعترف بأنني كنت مغرماً فيما مضى بتلك الانزياحات اللغوية التي كنا نشعر بالرضى والنشوة حين نتمكن من تصنيف كل انحراف لغوي منها على حدة ما بين تشبيه واستعارة ومجاز وكناية ، لكنني لا أخفي ما كان ينتابني من إحباط حين أجد انحرافاً لغوياً لا أملك له تسمية فيما درست من كتب التراث ، وها أنذا الآن أكتشف أنّ كثيراً من تلك الانحرافات اللغوية المبالغ فيها عن انحراف الأنواع البلاغية لم يكن إلاّ ضرباً من المفارقة ، وأكتشف كذلك أني لم أقرأ تراثي البلاغي كما ينبغي أن تكون القراءة .

وقفتُ ذات مرة أكاد أتميز من الغيظ إزاء إعلان صغير في صحيفة يوميّة ، ومكتوب في رأسه بخط مشاكس : « **لا تقرأ هذا الإعلان** » .

إنّ هذه البنية اللغوية لتثير الغيظ والذهول بعيداً عن الوعي بمقصديّة صاحبها ، إذ تخلو من ضروب الاستعارات والمجازات والتشبيهات ، غير أنها تحمل انحرافاً من نوع ما ، انحرافاً يُحدث انفصالاً بل انفصاماً بين بنية لغوية تتفارق فيها المحمولات .

وما زلت أذكر كيف قرأتُ الإعلان بنهم علماً بأن اللغة تطلب إليّ ألا أقرأ الإعلان ، فالأمر لم يعد يرتبط ببنية لغوية بقدر ما يرتبط بأسلوب من أساليب الدعاية والإعلان ، حتى بات هذا الإعلان يعني عكس ما يقول ، بل قد يبلغ الانزياح اللغوي ذروته حين تمسي البنية الخفية لهذا الاعلان : **أرجوك اقرأ هذا الإعلان ، أو لمصلحتك اقرأ هذا الإعلان** .

ولم أصل بدوري لمثل هذا التأويل إلا بعدما تنامى لديّ الوعي بوجود مفارقة في تلك البنية . ولنفترض أنّ قارئاً آخر كان أكثر حرفيّة وسلبية إزاء بنية لغوية مخادعة ، فلم يقرأ هذا الإعلان ، ماذا كان سيحدث ؟ .

لا شكّ في أنّ هذا القارئ الممتنع عن قراءة الإعلان سيقع ضحية غفلته وطاعته العمياء ، ولكن يكفي في النهاية أنّ كثيرين سواه قد نجحوا في التقاط الرسالة الضمنية ، رسالة صانع المفارقة ، ففكّوا شيفرة المفارقة ، وأعادوا إنتاج دلالة البنية اللغوية حين أعادوها إلى لحظة ما قبل الانحراف .

« وما يزيد عن حدّه ينقلب إلى ضدّه » ، هذه - ببساطة - هي فكرة المفارقة ، وكثيراً ما ينقلب البكاء المرّ إلى ضحك هستيري ، في حين تدمع عينا من يبالغ في الضحك ، وقد يبكي .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هذا الانقلاب من الضدّ إلى الضدّ هو ما يولّد فكرة المفارقة في صورتها الأوليّة . من هنا تساوت البنيتان :

لا تقرأ هذا الإعلان

أرجوك اقرأ هذا الإعلان

ويبقى على القارئ أن يتصرّف في هذه البنية اللغوية المراوغة بناء على اعتبارات سياقية وقرائن مرافقة لينجح في الوصول - ليس إلى ما تصرّح به البنية - بل إلى ما يحتفظ به ذهن المبدع من معنى ، وبهذا يمارس القارئ دوراً أكبر من دوره المعتاد .

إنّ مزايا البنيوية عديدة في الدراسات النقدية الحديثة ، لكنها أقل ما تكون ونحن بصدد إماطة اللثام عن آلية المفارقة في الأدب ، ذلك أنّ البنية المفارقة مراوغة ومتعددة الدلالات ، وإغلاق البنية وعزلها يسهم فقط في كشف ما تود البنية أن تقوله ، لا فيما يودّ صانع المفارقة إيصاله ، ومن هنا كانت الإفادة من منهج الظاهراتية مناسبة للربط المحكم بين بوح البنية وبوح صانعها للوصول الى الدلالة الأكثر ارتباطاً بقصديّة المبدع لا بما تنتجه البنية فقط .

وإذا شئتُ ربط الأمر بالتفكيك ، فإنّ فكرة الإرجاء والدلالة المنزلقة قد يبدو الحديث عنها مناسباً حين الحديث عن بنية المفارقة التي تتشعّب فيها الدلالات وتفترق فيما يمثّل خطوة أولى نحو التفكيك ، غير أنّ هذه الخطوة لا ثاني لها ، إذ يتوقّف ارتباط المفارقة بالتفكيك عند هذا الحدّ .

من هنا يبدو لي توظيف منهج بعينه في كشف المفارقة ودراستها في النصوص أمراً غير مفيد ، بل لا بد من الإفادة من أكثر من منهج في مقاربة المفارقة ودراستها .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المبحث الأوّلُ
نشأتها وتطوُّرها

أوّلاً : في الغـرب :

يبدو أن الوصول الى تعريف جامع مانع للمفارقة أمر صعب ، وليس مردّ الأمر إلى عدم الاتفاق حول تعريف محدد ، ولا لقلة التعريفات ، وإنما يرتبط هذا الأمر بعمر هذا المصطلح المديد ، إذ مرّ بمراحل عدّة ، وطرأت عليه تطورات كثيرة ، وهو ما يجعل من الصعوبة بمكان الاكتفاء بتعريف واحد لها ، فهي « تستعصي على التعريف الواحد الذي يجمع مفاهيم الأدباء والنقاد لها ، أو يضمّ كل أنواعها ودرجاتها ، ناهيك عن أساليبها وأثرها في العمل الأدبي » (١) .

ومن هنا كان لزاماً على من يتصدى لتعريف المفارقة أن يتتبع تطور مفهومها تاريخياً لتبدو الصورة أكثر وضوحاً وصدقاً بدلاً من رصّ تعريفات عديدة متجاورة .

ويحقّ للمرء ألاّ يبدي إعجابه بالعديد من العبارات الإنشائية التي تخلّلت الدراسات الغربية ربما لإعجاب خاص بمصطلح المفارقة ثم قام الدارسون العرب بتبنّي هذه العبارات الطنّانة ، وقام بعضهم بإحصائها ورصّها متجاورة في دراسته (٢) .

فمن ينقل عن جوته قوله : « المفارقة هي ذرة الملح التي تجعل الطبق شهياً (٣) عليه أن يدرك أنّ بعض أطباق الحلوى ستفسدها ذرّة الملح هذه .

ولربما أسهمت مثل هذه العبارات المجازية في توسيع دائرة المصطلح وعدم ضبطه بدقّة وإحكام .

ولذا كان من الضروري تجاوز مثل هذه العبارات الجاهزة حين الحديث عن ضبط المصطلح ، إذ من الأجدى العودة الى نقطة الصفر للإمساك بخيط المفارقة الأوّل .

---

(١) خالد سليمان ، نظرية المفارقة ، أبحاث اليرموك ، مجلد ٩ ، ع ٢ ، ١٩٩١ ، ص ٥٧ .
(٢) انظر نبيلة ابراهيم ، المفارقة ، فصول ، المجلد ٧ ، ع ٣، ٤ ، ١٩٨٧ ، ص ١٣١ .
(٣) نفسه ، ص ١٣١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويبدو أن نبيلة إبراهيم قد أحكمت تتبع هذا الخيط منذ البداية ، وربما تكون بذلك قد قطعت الطريق أمام أيّ اجتهاد تالٍ أوسبْق ، حين أرجعت بداية وعي الإنسان بالمفارقة إلى بدء قصّة الخلق المتمثلة في قصّة آدم وحوّاء ، إذ تولّدت لديهما المفارقة الأولى وهي مفارقة الخلط بين القبح والجمال ، التي كانت وراء هبوطهما من الجنة ، حين تاخّر وعيهما بها إلى ما بعد تحقيق رغبتهما بأكل الثمرة جميلة اللون قبيحة الأثر والنتيجة (١) .

بيد أنّ مثل هذه المفارقات المرتبطة بالأحداث والمتكئة على القدر تبقى بمنأى عن جهد الإنسان في خلقها بوصفها عملاً يصنعه الإنسان بقصدية وإرادة . وإذا نظرنا للأمر من تلك الزاوية الفضفاضة التي نظرت من خلالها الباحثة ؛ فإننا يمكن أن نطلق مصطلح المفارقة على أيّ حادثة تلي هذه الحادثة ابتداءً بقصة هابيل وقابيل التي تتجلى فيها مفارقة الأحداث بوضوح ، مروراً بطوفان نوح ، وليس انتهاء بما نشهده الآن من أحداث مفارقة .

ليس الأمر إذاً منوطاً بوجود المفارقة أو عدمه ، إنما يرتبط الأمر بإحساسنا بها ، فعدم وجود المفارقة يوازي تماماً عدم الإحساس بها ، « ولما كان حسّ المفارقة أصيلاً في الإنسان ، فإنه لا يخلو عصر من العصور أو أدب من الآداب ، ولو بدرجات متفاوتة من التعبير بالمفارقة » (٢) .

وحتى مع وعي الإنسان بوجود المفارقة ، فقد يظلّ الأمر طيّ الشك أو الإبهام ، إذ قد يعي الإنسان وجودها ، دون أن يدرك أنه بإزاء مصطلح المفارقة ، ولذلك كان من المشروع أن نفصل بين وعي الإنسان بالمفارقة وتسميته لها بالمفارقة ، فلقد أدرك آدم وحوّاء وقابيل وهابيل عمق المفارقة منذ الطعنة الأولى لهابيل المقتول ، لكنهما لم يكونا على وعي بمصطلح المفارقة ، وكذلك الأمر فيما يتعلق بالمهلهل الذي أدرك حين علم بمقتل أخيه حجم المفارقة ـ وربما كان شعره أول تعبير شعري عربي عن مفارقة ـ لكنه مع ذلك لم يربط بين اسم ومسمّى ، أو دالّ ومدلول ، ولم يترجم وعيه ذاك لمصطلح فنّي .

ولهذا كانت الخطوة التالية لبدء الوعي المفارقة هي وجود المصطلح نفسه ، فأين وجد ؟ ومتى ؟ وكيف ؟ .

---

(١) نبيلة إبراهيم ، فن القصّ بين النظرية والتطبيق ، مكتبة غريب ، ص ١٩٦ .
(٢) نفسه ، ص ٢١٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أجمع الباحثون فيما توافر لي من مصادر على أنّ الحقبة التي شهدت وجود أعظم الشخصيات الفلسفية ، وبالتحديد أفلاطون وأرسطو هي الحقبة التي شهدت ميلاد المفارقة ، وأن سقراط هو « صانع المفارقة الأول الذي يذكره لنا التاريخ » (١) .

وارتبط بدء ظهور المصطلح أكثر ما ارتبط بأفلاطون وكتابه المعروف « الجمهورية » ، إذ وردت كلمة Eironcia عند أفلاطون في كتابه المذكور ، « جاء ذكرها في أحد محاورات سقراط الذي تظاهر بالغباء وبالرغبة في تبني أفكار خصومه ، من أجل كشف عيوبهم ونشرها للعيان » (٢) .

لقد اتبّع سقراط طريقة معينة في محاورة الآخر ، وهذه الطريقة هي ما سماه أجدادنا « تجاهل العارف » ، إذ « وظّف سقراط التظاهر بالجهل والإذلال سائلاً أسئلة واضحة وسخيفة حول كل الموضوعات ، ومن خلال كل طبقات الناس لكي يعارض جهلهم باعتباره عمقاً في التفكير أكثر من أفكاره نفسها » (٣) .

وكان سقراط يتجاهل أمام محاوريه لزعزعة معرفتهم بالثوابت وهي « قمة التحرر من قيود المعارف والمدركات المتواضع عليها » (٤) .

إنّ هذا المصطلح الذي ورد على لسان أحد محاوري سقراط كان طريقة معينة في المحاورة لاستدراج شخص ما حتى يصل الى الاعتراف بجهله .

أما النص المترجم الذي وردت فيه هذه الكلمة في كتاب الجمهورية ، فمن الملاحظ أن المترجم لم يترجمها مفارقة ، وإنما سماها « الاتّضاع التهكميّ » ، وأما الشخص الذي وردت على لسانه أثناء محاورته سقراط فهو ثراسيماخس إذ قال أثناء المحاورة :

« يا لهرقل ، إنها إحدى مظاهر الاتّضاع التهكميّ المتمكنة من نفس سقراط ، ولقد عرفت ذلك فيك ، وقلته لمن حولي ، أعني أنك لا تجيب عن مسألة ألبتة إذا سُئلت بل تتجاهل »(٥) .

---

(١) نبيلة ابراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ١٩٦ .

(٢) عبد القادر الرباعي ، نماذج من المفارقة في شعر عرار ، ضمن كتاب « بحوث عربية » تحرير حسين عطوان ومحمد حور ، دار المناهج ، عمان ، ط ١، ١٩٩٦ ، ص ٢٩٧ .

(٣) The New Encyclopedia Britannica , 6 / 390

(٤) خالد سليمان ، نظرية المفارقة ، ص ٦٢ .

(٥) أفلاطون ، الجمهورية ، توجمة حنّا خباز ، دار القلم ، بيروت ، ص ٢١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالاتضاع التهكمي المحاط بإطار من التجاهل هو الشكل الأوليّ للمفارقة ، إذ يعتمد على فكرة تجاهل العارف من أجل استدراج الخصم لابداء رأيه بحماس يظهره بمظهر الضحيّة .

وتبرز فكرة التجاهل بوضوح أكبر حين يبرز سقراط نفسه في مظهر الجاهل الذي يستحقّ القصاص ، فحين يسأله ثراسيماخس عن القصاص الذي يستحق يجيب سقراط :

« قصاص الجاهلين ، وهو أن يتعلموا من الحكيم ، هذا هو القصاص الذي أرى أني أستحقه مع زملائي »(١) .

أما أرسطو فقد وردت هذه الكلمة لديه أيضاً في كتاب « الأخلاق » وعنى بها « الاستخدام المراوغ للغة ، وهي عنده شكل من أشكال البلاغة يندرج تحتها المدح في صيغة الذم والذم في صيغة المدح » (٢) .

أما المتواضع eiron فهو « الشخص الذي يحطّ من قدر نفسه على عكس الدعيّ ، ويجعل مثل هذا الشخص نفسه غير قابل للتجريح ، ومع أن أرسطو لا يرضى عنه ، غير أنه لا شكّ ماضٍ في سبيله إلى أن يكون فناناً مثلما أنّ الدعيّ ماضٍ في سبيله ليكون ضحية للمتواضع » (٣) .

أما لفظة Irony الانجليزية « فهي مشتقة من الكلمة اليونانية eironeia التي تعني ـ كما تقدّم ـ الجهل الكاذب أو التظاهر بالجهل » (٤) .

« ولم تظهر كلمة Irony في الانجليزية إلا بعد عام ١٥٠٢ م ، كما أنها لم تدخل الاستعمال الأدبي إلا في بداية القرن الثامن عشر » (٥) .

وفي نهاية هذا القرن وبداية القرن التاسع عشر باتت تتخذ عدداً من المعاني الجديدة في ألمانيا وبعض البلدان الأوروبية الأخرى(٦) .

---

(١) أفلاطون ، الجمهورية ، ص ٢٢ .
(٢) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ١٩٧ .
(٣) نورثروب فراي ، تشريح النقد ، ترجمة محمد عصفور ، منشورات الجامعة الأردنية ، عمّان ، ١٩٩١ م ، ط١ ، ص ٤٩ .
(٤) Academic American Encyclopedia , 11 / 279
(٥) خالد سليمان ، نظرية المفارقة ، ص ٦٢ .
(٦) عبد القادر الرباعي ، نماذج من المفارقة في شعر عرار ، ص ٢٩٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وإذا كانت المفارقة قد نشأت « مع الشخص الذي يبدو ساذجاً ويسأل أسئلة ، ويقول أقلّ مما يعرف »(١) : فإنها حين تُرجمت الى الانجليزية باتت تشير الى ذلك « الأسلوب البلاغي الذي يكون فيه المغزى في تعارض حادّ مع المعنى الحرفيّ »(٢) .

إنها الصيغة البلاغية التي تعني « قول المرء نقيض ما يعنيه ، أو أن نقول شيئاً ونقصد غيره(٣) » ، أو « هي نظام من الكلمات يتجنب القول الصريح وينكر المعنى الواضح لما يقول »(٤)

من الضروري إذاً ملاحظة الفرق الجوهري بين ما كانت تعنيه الكلمة اليونانية eironeia ، إذ كانت « وسيلة فنية يُظهر فيها الشخص نفسه أقلّ مما هي عليه ، (٥) وبين ما آلت إليه إذ باتت وسيلة « لقول أقل ما يمكن وتحميل ذلك القول أكبر ما يمكن من المعنى »(٦) .

ومع بداية القرن التاسع عشر بدأ هذا المفهوم يكتسب أبعاداً ومفاهيم جديدة ، وإن كان ما يزال يحتفظ بمعانيه القديمة ، فبدلاً من أن يُنظر الى المفارقة على أنها مجرد أداة أو وسيلة كما هو الأمر في مفارقة سقراط ؛ بات يُنظر اليها على أنها التزام واعٍ ، فهي إجبارية حركيّة جدليّة (٧) .

لقد كان يُنظر الى المفارقة قبل القرن التاسع عشر على أنها أساساً مقصودة ومؤثرة ، فيلجأ أحدهم للمفارقة لإدراك غرضه باستعمال اللغة من مدح أو ذم ، أما بعد ذلك فبات يمكن النظر الى المفارقة على أنها شيء غير مقصود ، شيء يمكن ملاحظته (٨) .

وانبنى على مثل هذا الاستنتاج إمكانية تعميم المفارقة ليصار الى النظر إلى العالم أجمع على أنه مسرح ذو مفارقة ، والبشر جميعاً محض ممثلين (٩). وهو ما

---

(١) Academic American Encyclopedia , 11 /279

(٢) نفسه .

(٣) خالد سليمان ، نظرية المفارقة ، ص ٦٢ .

(٤) نورثروب فراي ، تشريح النقد ، ص ٥٠ .

(٥) نفسه ، ص ٥٠ .

(٦) نفسه ، ص ٥٠ .

(٧) دي . سي . ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، دار المأمون ، بغداد ، ط١ ، ص ٣١ .

(٨) نفسه ، ص ٣١ .

(٩) نفسه ، ص ٣١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ترتّب عليه الانتقاص من المفارقة الهجائية بوصفها رخيصة مبتذلة ، والمفارقة التشكيكية بوصفها قاسية جارحة أو شيطانية (١) .

ومما لحق بهذا المفهوم من تطور كذلك « النظر الى المفارقة لا من زاوية من يمارسها ، بل من زاوية من يقع ضحية المفارقة ، وبذلك يتحول الاهتمام من الإيجابي الى السلبيّ » (٢) .

ومن تطوراتها أنْ بات لدينا شخص يتصف بالمفارقة ، وهو الذي تنطلي عليه المفارقة فيتصّف بها .

ومما طرأ عليها من تطور أيضاً « التوسع الدلالي فيها حتى وصلت إلى أنّ أيّ تجاور في السياق الطبيعي بين إنسان عاقل وقرد مضحك يعدّ مفارقة » ، (٣) فمن الأمثلة على مثل هذه المفارقة وجود وردة رائعة في حقل أشواك ، أو إنسان رثّ بين متأنّقين ، أو كما قال جوته : « أيّ مفارقة مبكية أن يقوم قصر قبالة كوخ » (٤) .

ثمّ حدث تطور جوهري آخر على مفهوم المفارقة وطبيعتها حين تمّ التوسع في هذه المفارقات ، والارتفاع بمفارقة الأحداث Irony of Events إلى قوى ما وراء طبيعية ، حتى ليتخيّل المرء وراء هذه الأحداث قوة قدريّة خارقة ، ساخرة مزاجية مادية أو غير مبالية (٥) .

ولم تكن هذه التطورات بمنأى عن مهاد فلسفي نشأت فيه المفارقة ، وظلت ملازمة له حتى يومنا هذا .

والمهاد الفلسفي للمفارقة - كما تعرّفه نبيلة إبراهيم في بحثها عن المفارقة - هو « المهاد الذي كان لا بد أن يتناول حركة فكر الإنسان من مجال يعيشه ويعرفه ويعجز عن الوصول فيه الى حقيقة مقنعة لذاته ؛ إلى مجال آخر يبحث فيه عن معرفة أخرى ليست محقّقة » (٦) .

---

(١) دي . سي . ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ٣١ .
(٢) نفسه ، ص ٣١ .
(٣) نفسه ، ص ٣١ .
(٤) نفسه ، ص ٣١ .
(٥) نفسه ، ص ٣٣ .
(٦) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ٢٠٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنه إذاً المهاد الذي يتعلق بإشكاليات هذا العصر ، وموقف الإنسان منها ، إذ يفتقد الإنسان الحقيقة المطلقة ، والقيم القصوى ، إثر شيوع قوانين الاحتمالات ، وكسر العلاقة المؤكدة بين السبب والمسبَّب ، وهو ما أدى إلى فقدان الحقيقة الكلية والفصل الواضح بين قيم الخير والشرّ ، وحلّ محلّه منطق آخر تتضارب معه القيم » (١) وتسود قوانين النسبيّة ، وهو ما جاءت المفارقة لتعبّر عنه أنسب تعبير ، بتلك البنية اللغوية غير المستقرة التي تشير إلى أكثر من احتمال صانعة بذلك بنى مفارقية لا مطلقة .

وإذا كانت الشرارة الأولى للمفارقة قد انطلقت في حقل فلسفي من خلال أفلاطون وأرسطو ؛ فإن الفلاسفة المحدثين هم الذين أرسوا دعائم المفارقة في البلاغة والنقد الحديث ، إذ إنّ « أفكار كلّ من شليجل وكير كجورد تُعَدّ المهاد الحقيقيّ للبحث في صميم المفارقة الأدبيّة ، أي تلك التي تتحقّق عملياً في التعبير الأدبيّ (٢) .

وتتعقب نبيلة إبراهيم في بحثها دور كل منهما في شيوع المفارقة ، إذ ترى أن شليجل هو « صاحب المفهوم الرومانسي للمفارقة ، وكان مدخله إليها جمالياً بطبيعة الحال » (٣) .

وقد بنى شليجل وجهة نظره « على رؤية فلسفية ترى أنّ الطبيعة ليست مجرد وجود ، بل هي صيرورة ، وأنها - أي الطبيعة - عملية جدلية قانونها الخلق المتواصل والإفناء المستمر في الوقت نفسه ، والإنسان فيها ليس سوى شكل مخلوق يطاله هذا القانون القائم على الخلق والإفناء » (٤) .

أما كير كجورد فقد اهتمّ « بإبراز العلاقة بين صانع المفارقة ولغته ، وكثيراً ما عبّر عن انبهاره بالمفارقة بوصفها تخطيطاً دقيقاً لاستراتيجيّة الوعي » (٥) .

ولا بُدّ لتحقيق المفارقة من الموضوعية الكاملة والسموّ فوق الذات ، لأنّ المفارقة « هي الوعي الشديد بالتناقض داخل الذات بقدر ما هي الوعي الشديد بالتناقض خارجها ، ولهذا فإنّ المفارقة لا يمكن أن تتمّ لكاتب متحيّز ، بل لا بُدّ أن يجاوز الإنسان تحيّزه الذاتي حتى يستطيع أن يناور فيلعب على الشيء ونقيضه ، والشيء وما يعارضه بمهارة فائقة (٦) .

---

(١) نبيلة ابراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ٢٠٦ .
(٢) نفسه ، ص ٢٠٦ .
(٣) نفسه ، ص٢٠٦ .
(٤) خالد سليمان ، نظرية المفارقة ، ص ٦٣ .
(٥) نفسه ، ص ٢٠٤ .
(٦) خالد سليمان ، نظرية المفارقة ، ص ٢٠٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثانياً : في التراث العربي :

المفارقة - شأنها شأن معظم المصطلحات النقدية الحديثة - تثير سيلاً من الأسئلة ، والسؤال الذي يفرض نفسه بقوة على دارس المفارقة هو : هل عرف تراثنا النقدي والبلاغي هذا المصطلح ؟ .

لقد اقتضى منّي مثل هذا الموقف العودة الى كتب التراث بين نقد وبلاغة ولغة ، مستعرضاً المصطلحات البلاغية والنقدية ، مقارباً بينها وبين مصطلح المفارقة ، ومحاولاً - قدر ما سمح به البحث - أن أقيم جسور التواصل بين هذا المصطلح ، والدراسات البلاغية العربية ، دون مبالغة أو تحيّز للوصول الى نتيجة .

وما تنبغي الإشارة إليه بادئاً هو أنّ عدم وجود المفارقة مصطلحاً لا يعني عدم وجودها مفهوماً ، أو نوعاً .

وإذا كانت المفارقة الإنسانية الأولى قد ارتبطت بقصّة آدم وحوّاء أو هابيل وقابيل ، فإنّ المفارقة الشعرية العربية الأولى قد ارتبطت « بأوّل من قصّد القصائد ، وذكر الوقائع المهلهل بن ربيعة التغلبي في قتل أخيه كليب وائل »(١) ، تلك القصائد الأولى التي عبّرت عن مفارقة إنسانية كبرى تدور حول ظلم ذوي القربى .

وما دام مصطلح المفارقة في أساسه ترجمة لمصطلح غربي ، فإننا لا نتوقع أن نجد هذا المصطلح في تراثنا العربي ، وذلك لأنّ الذين ترجموا المصطلح لم يبحثوا عن مقابل تراثي لهذا المصطلح ، ومن هنا فإنني ألتمس العذر لمن أضنى نفسه بالبحث عن المصطلح في كتب التراث ثم لم يعثر عليه .

يقول محمد العبد في كتابه « المفارقة القرآنية » : « ولم أجد فيما وقع بين يدي من مصادر عربية قديمة : لغوية وبلاغية من ذكر مصطلح المفارقة »(٢). وتقول نبيلة إبراهيم عن فن المفارقة إنه « فن بلاغي لم يعرفه بلغاء العرب على هذا النحو من التحديد الحديث له » (٣) .

أما أنا فأقول : سواء أكان هذا المصطلح موجوداً أم غير موجود فإنّ الأمر سيّان ، إذ ليس الأمر منوطاً بوجوده أو عدمه ، إنما المعوّل على ما إذا كان المفهوم أو النوع البلاغي الذي تشير إليه المفارقة بمفهومها الحديث موجوداً في التراث أم لا .

---

(١) ابن سلاّم الجمحي ، طبقات فحول الشعراء ، ج١ ، تحقيق محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة ، ص ٣٩ .

(٢) محمد العبد ، المفارقة القرآنية ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٤ ، ص ٢٣ .

(٣) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ٢١٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فمصطلح الرواية مثلاً كان موجوداً في التراث لكنه مطلقاً لم يكن يشير الى هذا النوع الأدبي الحديث ، وكذلك مفهوم القصّة ، فالتعويل على وجود المصطلح أو عدمه قد يوقع في مغالطات تؤدي إلى سوء الفهم وضياع الجهد هباء .

من هنا كان البحث عن روح مصطلح المفارقة في التراث العربي أجدى من البحث عن ثوب قد يتغير بين حين وآخر .

وهذه الروح ، روح المفارقة لم تبارح يوماً تراثنا البلاغي ، فقد أحسّ أجدادنا « بخصوصية الكلام الذي يراوغ ويهرب من تحديد المعنى أو يقول شيئاً ويعني شيئاً آخر » (١) .

وبالرغم من أنّ « الجدل في شعرنا العربي لم يكن في الغالب إلا بين الشاعر / الصوت والجمهور / الأذن ، أي أنه كان تفاعلاً شفاهياً تشكل الأذن والشفة طرفيه الحاسمين »(٢) ؛ غير أنّ هذا الجدل كان ينقلب أحياناً إلى حوار العقول والقلوب ، فيختبر ذكاء القارئ ، ويمتحن تفكيره ، ويشركه معه في البحث والاستنتاج ، ومن هنا جاء احتفال أجدادنا شعراء وبلاغيين بمصطلحات بلاغية تقترب وقد تتطابق أحياناً مع المفارقة .

وقد كفانا أحمد مطلوب مؤنة البحث في كتب متفرقة ، حين وضع كتابه « معجم المصطلحات البلاغية »(٣) ، فجمع المصطلحات البلاغية وعرّفها وأحال إلى مصادرها .

والفنون البلاغية التي تمثّل انحرافاً ، وتحمل وظيفة مزدوجة للغة كثيرة ومتعددة ، ولكن ليس كل ازدواج دلاليّ يُعَدّ في باب المفارقة ، فالاستعارة تؤدي دلالة ثنائية ، كما أنّ « المجاز هو تعبير يعني شيئاً آخر ، أو شيئاً أكثر مما يقوله التعبير » . (٤) لكنّ ذلك لا يعني أنهما يدخلان في باب المفارقة ، ذلك أنها أكثر خصوصية من المجاز .

---

(١) نبيلة ابراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ٢١٨ .
(٢) علي العلاق ، الشعر والتلقي ، دار الشروق ، عمان ، ط١ ، ١٩٩٧ ، ص ٦٧ .
(٣) أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية ، طبعة المجمع العلمي العراقي ، ١٩٨٧ م .
(٤) Academic American Encyclopedia , 8 / 76

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ الحديث عن الاستعارة ، يعني الحديث عن شيء معار ، فيبقى منفصلاً عن جسد الحقيقة اللغوية ، والاستعارة « أن يُستعار للشيء اسم غيره أو معنى سواه » (١) ، وحين الحديث عن الاستعارة ، لا بد من القفز عن البناء المجازي للوصول الى الحقيقة التي يسهم المجاز في كشفها وتوضيحها ، في حين أنّ المفارقة يسهم بناؤها المجازي في تشعّب الدلالات وتعدّدها ليصبح الوصول الى الدلالة مسالة قرائن وذكاء وخبرة .

من هنا كان اقتصاري من الفنون البلاغية على ما يقترب من المفارقة حدّ المطابقة ، حتى لا أبدو كمن يلوي عنق المصطلح أو يقوّل بلاغيّينا ما لم يقولوه ، فامكن لي أن أحصي من أشكال المفارقة ما يلي :

(١) التهكّـم :

وهو مصطلح بلاغي يرد في العديد من مصادر البلاغة العربية ، ويجعله محمد العبد المقابل الدقيق لمصطلح المفارقة إذ يقول : « وما نجده فيها - يعني المصادر العربية - مقابلاً للمفارقة استنتاجاً من النماذج المتمثل بها في المضمون العام والمغزى هو اصطلاح التهكم ، وقد ذكره البيانيون وعنوا به إلى حدّ ما » (٢) .

ويقول في موقع اخر : « ومن هنا يجوز لنا القول إن ظاهرة المفارقة التي يهتم بها اليوم علماء الدلالة والأسلوب ، قد عرفت طريقها - على نحو ما - الى البحث البلاغي العربي القديم وبعض المباحث اللغوية اليسيرة تحت مصطلح « التهكم ». (٣)

وليس من الحكمة أن يُجعل هذا المصطلح المقابل الوحيد والدقيق لمصطلح المفارقة ، ففي ذلك غضّ من قيمة المباحث البلاغية الأخرى ، غير أنه يمكن عدّ التهكم من أبرز الأنواع البلاغية العربية التي تقترب الى حد كبير من المفارقة . « والتهكم في الأصل التهدّم ، يُقال: تهكمت البئر إذا تهدّمت ،وتهكم عليه إذا اشتدّ غضبه » (٤) .

وأما اصطلاحاً فهو « عبارة عن الإتيان بلفظ البشارة في موضع الإنذار ، والوعد في مكان الوعيد ، والمدح في معرض الاستهزاء »(٥) .

---

(١) ثعلب ، قواعد الشعر ، شرح محمد الخفاجي ، الدار المصرية اللبنانية ، القاهرة ، ط ، ١٩٩٦ ، ص ٢٧ .
(٢) محمد العبد ، المفارقة القرانية ، ص ٢٣ .
(٣) نفسه ، ص ٢٣ .
(٤) ابن حجة الحموي ، خزانة الأدب وغاية الأرب ، المجموعة الخاصة ، الجامعة الأردنية ، ص ١٢٢ .
(٥) ابن حجة الحموي ، خزانة الأدب ، ص ١٢٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويعترف ابن حجة الحموي بأنّ هذا الضرب البلاغي من مخترعات ابن أبي الإصبع ، ويورد مجموعة شواهد عليه ، ومنها قوله تعالى : « وبشّر المنافقين بأن لهم عذاباً أليماً » (١) ، فالبشارة هنا بمعنى الإنذار .

وقوله تعالى : « ذق إنك أنت العزيز الكريم » (٢) على سبيل التهكم .

وأورد صاحب « أنوار الربيع في أنواع البديع » (٣) في باب التهكم عدداً من الأمثلة التي تقترب من باب المفارقة اللفظية ، ومنها بيت لابن الرومي يقول فيه :

« فيا له من عمل صالح يرفعه الله إلى أسفل »

وقول المتنبي في كافور :

« من علّم الأسود المخصّي مكرمة أقومه البيض أم آباؤه الصّيدُ »

وإذا شئنا التفريق بين التهكم والمفارقة قلنا : إنّ الثانية تقتضي بنية لغوية ذات شروط معينة ، فهي أخصّ من التهكم في اشتراط عنصر الضدية الذي يخلو منه التهكم في حالات معينة » (٤) ، وهذه البنية الضدية قد تثير شيئاً من التهكم ، وقد تحقق هدفاً آخر ، فالتهكم يمسي هدفاً من أهداف المفارقة ، وأداة من أدواتها ، وليس كل تهكم ناتجاً من بنية مفارقة ، ولا كل بنية مفارقة عليها أن تثير تهكماً ، غير أنّ الذي يهمّ هو أن أمثلة التهكم عند بلاغيينا تصلح الآن بامتياز لتكون أمثلة على المفارقة ، فالبنية اللغوية للآية الكريمة : « ذق إنك أنت العزيز الكريم » ، تطلب إلينا أن نعيد إنتاجها دلالياً بما يناقض الدلالة الأقرب لتمسي : « ذق إنك أنت الحقير الذليل » ، وهذا هو مفهوم المفارقة .

وبالرغم من حرصي في هذا البحث على إثبات الصلة بين التهكم والمفارقة ، غير أن هذا الحرص لا يمنع من إبداء ملاحظة حول صنيع صاحب « المفارقة القرآنية » إذ يحاول اصطناع المفارقة في نصوص تخلو منها ، فهو يحاول ليّ عنق البنية اللغوية - أحياناً - لإقناعنا بوجود مفارقة قد لا تكون موجودة .

فمن ذلك ما أورده من رأي خلال حديثه عن مفارقة الإبهام في قوله تعالى : « قد يعلم الله المعوقين منكم والقائلين لإخوانهم هلم إلينا »(٥) . إذ يرى - وله الحق أن يرى - أنّ هذه الآية تشتمل على مفارقة بصنعها حرف « قد » مع المضارع فيفيد التقليل - والأصح التشكيك - أي تقليل وقوع الفعل - كما يقول - (٦) ، ليستنتج من ذلك أنّ « قد » استعملت للتهكم .

---

(١) سورة النساء ، ١٣٨ .
(٢) سورة الدخان ، ٤٩ .
(٣) علي صدر الدين ، أنوار الربيع في أنواع البديع ، تحقيق شاكر هادي ، ج٣ ، ط١ ، مكتبة العرفان ، العراق .
(٤) محمد العبد ، المفارقة القرآنية ، ص ٢٥ - ٢٦ .
(٥) سورة الأحزاب ، آية ١٨ .
(٦) انظر رأيه بالتفصيل في كتابه « المفارقة القرآنية » ، ص ١١٢ - ١١٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(٢) التّـــوريـــة :

« ويُقال لها الإيهام والتوجيه والتخيير ، والتورية أولى في التسمية لقربها من مطابقة المسمى لأنها مصدر وريت الخبر تورية إذا سترته . وأظهرت غيره كأن المتكلم يجعله وراءه بحيث لا يظهر » (١) .

وهي « أن يراد من لفظ له معنيان أبعدهما ، إما لقرينة عقلية كقوله تعالى : « الرحمن على العرش استوى » ،أو لقرينة لفظية كقول بعض القضاة في ربيع بارد :

« كأنّ كانون أهدى من ملابسه لشهر تموز أنواعاً من الحُلَل

أو الغزالة من طول المدى خرفت فما تفرّق بين الجدي والحَمَلِ » (٢)

ويزيد صاحب خزانة الأدب (٣) البيان والتفصيل في أمرها بقوله :

« وهي في الاصطلاح أن يذكر المتكلم لفظاً مفرداً له معنيان حقيقيان ، أو حقيقة ومجاز ، أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة ، والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفيّة ، فيريد المتكلم المعنى البعيد ، ويورّي عنه بالمعنى القريب ، فيتوهم السامع أول وهلة أنه يريد القريب وليس كذلك ، ولأجل هذا سمي هذا النوع إيهاماً .

ومن الأمثلة التي يوردها ابن حجة الحموي ، وتصلح حقاً أن تقف بين التورية والمفارقة قول المعري :

« وحَرْفٍ كنونٍ تحت راء ولم يكن بدالٍ يؤمّ الرسم غيّره النقط »

فالمعنى القريب لهذا البيت يتشكل من حقل دلالة يرتبط بحروف هجاء ورسم لغوي ، في حين أن الدلالة البعيدة يومئ إليها حقل دلالة مختلف تماماً يمسي فيه الحرف ناقة تشبه حرف النون لتقويسها ، والراء اسم فاعل من رأى إذا ضرب الرئة ، والدال اسم فاعل من دلا يدلو إذا رفق في السير ، والرسم أثراً للدار ، والنقط المطر(٤) .

---

(١) ابن حجة الحموي ، خزانة الأدب ، ص ٢٩٥ .

(٢) محمد العرجاني ، الاشارات والتنبيهات ، تحقيق عبد القادر حسين ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ص ٢٧١ .

(٣) ابن حجّة الحموي ، خزانة الأدب ، ص ٢٧١ .

(٤) نفسه ، ص ٢٩٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومعنى هذا البيت أنّ هذه الناقة لضعفها وانحنائها مثل نون تحت رجل يضرب رئتها ، ولم يرفق بها في السير فهو غير دالٍ ، وهو « دليل على ضعف الناقة لأنها لو كانت قوية لما احتاجت الى ضرب رئتها وإلى الرفق بها مع شدّة شوقه إلى ديار أحبابه ، وذلك باعث على شدّة السّير » (١) .

يتضح من هذا المثال مدى التقارب حدّ التطابق ما بين التورية والمفارقة ، فثمّة بنية لغوية تحتمل ازدواجية في التأويل ، والمعنى البعيد الذي قد لا يخطر بالبال إلا عند القارئ الحصيف هو المقصود ، وهو ما يُنتظر من المفارقة أن تحقّقه في البنية .

ومن الجدير ذكره أنّ القدماء قد تنبّهوا لأهمية مثل هذه الأساليب ومكانتها في النفس ، وهو ما حدا بصاحب الخزانة لأن يقول (٢) :

« فإن التورية من أغلى فنون الأدب وأعلاها مرتبة ، وسحرها ينفث في القلوب ، ويفتح بها أبواب عطف ومحبّة » .

ولعل مثل هذا القول ينسحب على المفارقة .

ويرى بعض البلاغيين أنه « لا يحسن استخدام التورية إلا إذا دعا داعٍ بلاغي يقتضيه حال المتلقي ، وهذا الداعي مما يُقصد لدى أذكياء البلغاء ، كإخفاء المراد عن العامّة وإشعار الخاصة من طرف خفيّ ، وكالتعبير عن المقصود بكلام يتأتى معه الإنكار عند الحاجة إليه ، وكاختبار ذكاء المتلقي والتأثير في نفسه بما يعجبه من أداء فني يستخدم فيه الأسلوب غير المباشر حتى الإلغاز » (٣) .

وإذا كانت التورية تقترب من شبيهتها المفارقة في هذه اللغة المراوغة ، وفي ازدواجية المعمولات ، وفي الموقف من القارئ ودوره في عملية القراءة ؛ فإنها تختلف عنها في عدم اشتراطها ضدية المعنيين البعيد والقريب ، وفي كونها متحققة في مفردة بذاتها لا في السياق اللغوي أو البنية اللغوية كاملة .

---

(١) ابن حجة الحموي ، خزانة الأدب ، ص ٢٩٥ .
(٢) نفسه ، ص ٢٩٥ .
(٣) عبد الرحمن الميداني ، البلاغة العربيّة ،ج٢ ، دار القلم ، دمشق ، ط١ ، ١٩٩٦ م .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويذكر ابن حجة الحموي « باب التوهيم » ويرى أن من حقه الإتباع بباب التورية ، ويذكر مثالاً عليه قول الله ـ تعالى ـ : « والنجم والشجر يسجدان » بعد قوله : « الشمس والقمر بحسبان » ، فإنّ ذكر الشمس والقمر يوهم السامع أنّ المراد بالنجم أحد النجوم ، والمراد به النبت الذي لا ساق له » (١) .

(٣) في عكس الظاهر :

ورد هذا الفن البلاغي في كتاب « المثل السائر » ، ويعرّفه ابن الأثير بانه « نفي الشيء بإثباته » (٢) ، ويرى أنه « من مستظرفات علم البيان ، وذاك أنك تذكر كلاماً يدلّ ظاهره أنه نفي لصفة موصوف وهو نفي للموصوف أصلاً » (٣) .

ومن أمثلته عليه قول علي بن أبي طالب في وصف مجلس رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ « لا تُنثى فلتاته » أي لا تذاع سقطاته ، (٤) « فظاهر اللفظ أنه كان ثمّ فلتات غير أنها لا تذاع ،وليس المراد ذلك ، بل المراد أنه لم يكن ثمّ فلتات فتُنثى » .

ويبدو أنّ ابن الأثير قد تنبّه إلى غرابة هذا الباب وقلّة استعماله ، وعزا ذلك الى « أنّ الفهم يكاد يأباه ولا يقبله إلا بقرينة خارجة عن دلالة لفظه على معناه ، وما كان عارياً عن قرينة فإنه لا يفهم منه ما أراد قائله » (٥) .

ويرى أن القرينة في قول علي « هي أنه قد ثبت في النفوس ، وتقرّر عند العقول أنّ مجلس رسول الله ـ صلى الله عليه وسلم ـ منزّه عن فلتات تكون به ، وهو أكرم من ذلك وأوقر ، فلما قيل : « إنه لا تُنثى فلتاته » فهمنا أنه لم يكن هناك فلتات أصلاً » .

وينبغي ألا يدهشنا حديث ابن الأثير عن غرابة هذا الباب وقلّة استعماله في الشعر إذ يقول :

« ولقد مكثت زماناً أطوف على أقوال الشعراء قصداً للظفر بامثلة من الشعر جارية هذا المجرى فلم أجد إلا بيتاً لامرئ القيس »(٦) ،أقول : ينبغي ألا يأخذنا العجب

(١) ابن حجة الحموي ، خزانة الأدب ، ص ٤٧٩ .
(٢) ابن الأثير، المثل السائر ، مكتبة محمود توفيق ، ط١ ، ١٩٣٥ ، ص ١٩٢ .
(٣) نفسه ، ص ١٩٢ .
(٤) انظر لسان العرب ، مادة نثا .
(٥) ابن الأثير ، المثل السائر ، ص ١٩٢ .
(٦) نفسه ، ص ١٩٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لقولته تلك ، ذلك أن العرب تحبّ أن يخرج الكلام مطابقاً لمقتضى الحال ، حتّى عدّت ذلك جامعاً لشروط البلاغة ، ولما كان هذا الباب وسواه مما أحصيت من أبواب خارجة على مقتضى ظاهر الحال ، ولم يكن الكلام فيها على قدر معانيها ، كان هذا الباب وأشباهه مما يقلّ في كلامهم ، لكنه مع ذلك لم يفت نقادهم التنبّه له .

أما بيت امرئ القيس الذي ذكره في حديثه فهو :

« على لاحبٍ لا يُهتدى لمناره

إذا ساقه العود النياطي جرجرا »

« فقوله لا يُهتدى لمناره ، أي أنّ له مناراً ، إلا أنه لا يُهتدى به (١) ، وليس المراد ذلك ، بل المراد أنّه لا منار له يُهتدى به » . ويورد ابن الأثير مثالاً ثالثاً ، بيتاً من الشعر له يقول فيه :

« أدنيْن جلباب الحياء فلن يُرى لذيولهنّ على الطريق غُبار » (٢)

ويعلّق عليه بقوله :

« وظاهر هذا الكلام أنّ هؤلاء النساء يمشين هوناً لحيائهنّ ، فلا يظهر لذيولهنّ غبار على الطريق ، وليس المراد ذلك ، بل المراد أنهنّ لا يمشين على الطريق أصلاً أي أنهنّ مخبّآت لا يخرجن من بيوتهنّ ، فلا يكون إذاً لذيولهن على الطريق غبار » .

ويقترب هذا الباب الذي ذكره ابن الأثير بقوة من باب المفارقة بتلك البنية اللغوية التي تعني شيئاً ، وتريد سواه ، وبحاجة القارئ ليصل الى المعنى البعيد الى قرينة ليست لفظية ، وإنما قرينة سياقية ، وبحاجة المتلقي كذلك إلى إعادة بناء التركيب وإنتاج الدلالة الأولية له .

---

(١) ابن الأثير ، المثل السائر ، ص ١٩٢ .
(٢) نفسه ، ص ١٩٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(٤) تجاهل العارف :

وهو فرع من فروع البلاغة العربية يُقصد به « إخراج ما يُعرف صحته مخرج ما يُشك فيه ليزيد بذلك تاكيداً » (١) ، أو هو « سوق المعلوم مساق المجهول لنكتة تقصد لدى البلغاء » (٢) .

وقد جعل له البلاغيون أغراضاً يخرج إليها فمنها (٣) :

أ ـ التوبيخ : كقول ليلى بنت طريف :

« أيا شجر الخابور مالك مورقاً كأنك لم تجزع على ابن طريف »

ب ـ المدح : كقول البحتري :

« ألمعُ برقٍ سرى أم ضوء مصباح أم ابتسامتها بالمنظر الضاحي »

جـ ـ الذم : كقول زهير :

وما أدري وسوف إخال أدري أقومٌ آل حصنٍ أم نساء »

ويضيف سواه (٤) أغراضاً أخرى مثل :

د ـ التدله في الحبّ : كقول بعض العرب :

« بالله يا ظبيات القاع قلن لنا ليلاي منكن أم ليلى من البشر » (٥)

هـ ـ الإيناس : كقوله تعالى :

« وما تلك بيمينك يا موسى » (٦)

ووجه التقابل بين هذا المصطلح والمفارقة ما ذهب إليه خالد سليمان من أنّ مصطلح تجاهل العارف « أقرب ما يكون الى المصطلح الغربي

---

(١) أبو هلال العسكري ، الصناعتين ، تحقيق علي البجاوي ، ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب، ط١ ، ١٩٥٢ ، ص ٣٩٦ .

(٢) الميداني ، البلاغة العربية ، ص ٣٩٦ .

(٣) محمد الجرجاني ، الإشارات والتنبيهات ، ص ٢٨٦ .

(٤) انظر الميداني ، البلاغة العربية ، ص ٣٩٦ .

(٥) ورد في « الصناعتين » أنّ هذا البيت للعرجي أو المجنون أو ذي الرمة أو الحسين بن عبد الله .

(٦) سورة طه ، ١٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المفارقة السقراطية Socratic Irony ، إذ كان سقراط يتبنى في محاوراته صورة الرجل الذي يدّعي الجهل بأشياء لا يفتأ يسأل الآخرين عنها بهدف إثارة الشكوك لديهم فيما ظلوا يعتقدون به » (١) .

إن البنى اللغوية الاستفهامية في هذه الأمثلة جميعاً لا تسأل بقدر ما تتجاهل لغرض من الأغراض التي ذكرت ، غير أنّ ما قد يباعد بين المصطلحين - أعني تجاهل العارف والمفارقة - هو أنّ المفارقة لا بد لها من تقديم ضحية على مذبح التجاهل ، أي لا بد أن يقع المخاطب أو القارئ في فخ التجاهل فلا يكتشف هذه الخدعة إلا ريثما تنطلي عليه ، لكننا في الأمثلة السابقة لا نجد مثل هذه الضحية ، فنحن نعرف تماماً أن الكاتب لا يجهل ، ولكنه يتجاهل ، وبالتالي فإننا نقفز من البنية اللغوية ونتجاوزها دون المرور من خلالها الى مفارقة حقيقية ، إننا نعامل مثل هذه الأمثلة كما نعامل الاستعارة والكناية والمجاز .

ففي حين تمثل هذه الألوان قشرة الفكرة التي لا بُدّ من نزعها لإدراك المعنى الخالص ، فإنّ المفارقة تمثل جوهراً ومعنى منافساً للمعنى الأصلي ، إذ لا بُدّ من المرور به - لا للتخلص منه - بل للوصول الى الدلالة الحقيقية وهو ما لا نجده هنا .

إذ يقتضي تجاهل العارف ألا يكون الضحيّة على اطلاع على مكيدة العارف وتجاهله ، وإلاّ أخذ حذره وتجنّب السقوط في فخ المفارقة .

غير أنه يمكن عدّ مثل هذا النوع البلاغي شكلاً أولياً من أشكال المفارقة الحديثة .

(٥) باب المقلوب :

وأورده ابن قتيبة في كتابه « تاويل مشكل القرآن » (٢) ، وسماه الزمخشري « فن التعكيس » (٣) وعرّفه الأوّل بقوله :

« أن يوصف الشيء بضدّ صفته » .. « كما تقول للرجل تستجهله : يا عاقل ! وتستخفّه يا حليم » .

---

(١) خالد سليمان ، نظرية المفارقة ، ص ٦٦ .

(٢) ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن ، تحقيق أحمد صقر ، دار إحياء الكتاب ، ص ١٤٢ .

(٣) أساس البلاغة ، مادة جَدَى ، حَرَسَ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهذان المثالان اللذان يوردهما ابن قتيبة ، بالإضافة إلى أمثلة أخرى سنوردها بعد قليل ، ينطبق عليها تماماً مفهوم المفارقة اللفظية وشروطها ، وقد ورد شبيه هذه الأمثلة في معظم تعريفات المحدثين للمفارقة .

وبالإضافة لما يتوافر لمثل هذه الأبنية اللغوية من عناصر هي نفسها عناصر المفارقة بمفهومها الحديث ، كالبناء اللغوي المراوغ مزدوج الدلالة ، ووجود ضحية ، وصانع المفارقة ، ومتلقٍ يعيد إنتاج الدلالة ، بالاضافة لكل ذلك ، نجد أنّ الدلالتين اللتين تحملهما البنية متضادتان وعلى طرفي نقيض ، فالدلالة المعطاة تعني عكسها تماماً ، وهو ما يبرز المفارقة في أوفر عناصرها .

ولا يكتفي ابن قتيبة (٢٧٦ هـ) بإيراد الأمثلة بل يحاول تعليل مجيء مثل هذه الأبنية ليخرج بالأغراض التالية وأمثلتها :

١ ـ للتطير والتفاؤل : كقولهم للديغ : سليم ، تطيراً من السقم ، وتفاؤلاً بالسلامة ، وللعطشان : ناهل ، أي سينهل ، يعنون : يُرْوى ، وللفلاة مفازة : أي منجاة ، وهي مهلكة .

٢ ـ للمبالغة في الوصف : كقولهم للشمس جَوْنة لشدّة ضوئها ، وللغراب أعور لحدّة بصره .

٣ ـ للاستهزاء : كقولهم للحبشيّ : أبو البيضاء ، وللأبيض : أبو الجون . ومنه قول قوم شعيب له « إنك لأنت الحليم الرشيد » (١) .

ويبدو أنّ هذا الباب الذي ذكره ابن قتيبة على علاقة وطيدة بدرس الأضداد ، وهو درس لغوي ذو شأن في العربية ، ومعنى التضاد هو « أن يعبّر اللفظ عن معنيَيْن ضدّين دلالة مستوية مع قرينة تحدّد أيهما أراد المتكلم » (٢) ، « يقال : قد وثب الرجل إذا استوى قائماً أو قفز ، ووثب الرجل إذا قعد » (٣) .

---

(١) سورة هود ، ٨٧ .

(٢) عبد الواحد حسن الشيخ ، البلاغة وقضايا المشترك اللفظي ، مؤسسة شباب الجامعة ، الاسكندرية ١٩٨٦ ، ص ١٠٩ .

(٣) الأصمعي والسجستاني وابن السكيت ، ثلاثة كتب في الأضداد ، د. أوغست هفنر ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، ص ٤٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن أمثلتها مما ورد في القرآن الكريم قوله تعالى : « والذين يظنون أنهم ملاقو ربهم وأنهم إليه راجعون » (١) يظنون هنا بمعنى يستيقنون .

وكذلك قوله تعالى : « إني ظننتُ أني ملاقٍ حسابيه » (٢) ، اي « بمعنى تيقنت لا بمعنى شككت ، فلو كان شاكاً لم يكن مؤمناً » . (٣)

ومما أورده السجستاني من شعر شاهداً على الأضداد قول أبي ذؤيب يذكر موت بنيه ، فجعل « إخال » يقيناً إذ كانت في معنى أظنّ :

« فبقيتُ بعدهم بعيش ناصبٍ وإخال أني لاحقٌ مُستتبع »

وقد لجأت العرب إلى مثل هذه اللعبة اللغوية إذ « أوقعت الحرف أو الكلمة على معنيين متضادين ليدلّوا على اتساعهم في كلامهم الذي لا تضيق مذاهبه وطرقه عليهم » . (٤)

ويرى أحد الدارسين (٥) أن « علاقة الضدية هذه منها ما هو أصيل فيُعدّ فعلاً من الأضداد ، ومنها ما هو دخيل في حيّز المجاز ، ولا يُعدّ من الأضداد »، ويُعدّ المقلوب الذي ذكره ابن قتيبة « ليس من الأضداد إلا على سبيل المجاز وذلك لعدول المتكلم عن المعنى الأصلي للفظ الى سياق آخر هادفاً من وراء ذلك إلى معنى معين يستشفّ من خلال كلامه » .

وليس المهم هنا أكان المقلوب من باب الأضداد حقيقة أم مجازاً ، غير أنّ من المهم الاعتراف بالأواصر القوية بينهما من جهة ، وبينهما وبين المفارقة من جهة أخرى ، فالأمثلة المسوقة في أمثلة الأضداد تصلح لتوظيفها في إنتاج المفارقة اللفظية ، إذ يقدّم بناء لغوي ويراد نقيض دلالته اللغوية ، ومما قد يضعف مفارقات الأضداد هو أن باب الأضداد يعالج مفردات كل مفردة على حدة ، في حين نكون في إنتاج المفارقات بإزاء سياقات باكملها، وكلما اختصّ الأمر بمفردة بعينها ضعف البناء المفارقي فيها ، ومن هنا يمكن أن يكون تضاد المفردة الواحدة خطوة أولى نحو بناء المفارقة في سياق باكمله ، وهي مرشحة لأن تكون مفارقة حقيقية إذ ترتبط بدلالتين متضادتين .

---

(١) سورة البقرة ، ٤٦ .
(٢) سورة الحاقة ، ٢٠ .
(٣) الأصمعي والسجستاني وابن السكيت ،ثلاثة كتب في الأضداد ، ٧٢ .
(٤) عبد الواحد حسن الشيخ ، البلاغة وقضايا المشترك اللفظي ، ١١٧ .
(٥) نفسه ، ص ١٥٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(٦) مخالفة الظاهر :

ورد هذا الباب عند ابن قتيبة ، وتابعه فيه السيوطي الذي يرى أنّ « من سنن العرب مخالفة ظاهر اللفظ معناه ، كقولهم عند المدح : قاتله الله ما أشعره ! ، فهم يقولون هذا ، ولا يريدون وقوعه ، وكذا هوت أمّه وهبلته وثكلته ، وهذا يكون عند التعجب من إصابة الرجل في رميه أو في فعل يفعله » (١) .

« ومن ذلك الدعاء على جهة الذم لا يراد به الوقوع » . (٢)

كقول الله - عزّ وجلّ - « قتل الخرّاصون » (٣) ، و « قتل الإنسان ما أكفره » (٤) ، و « قاتلهم الله أنى يؤفكون » . (٥)

ومن أمثلة التعجب التي يوردها ابن قتيبة : « قاتله الله ما أحسن ما قال » و « أخزاه الله ما أشعره » ، و « لله درّه ما أحسن ما احتجّ به » .

ويورد بيتاً لامرئ القيس في وصف رامٍ أصاب قال فيه :

« فهو لا تنمي رميّته ما له لا عُدَّ من نفره »

فجملة « لا عُدَّ من نفره » تعني حرفياً أماته الله ، لكنها هنا للتعجب فكأنه قال : لله درّه ! .

وقد يكون من المفيد الذهاب إلى أنّ مثل هذه الأبواب التي تعني اللغة وتميزها كانت مثار اتهام وتشكيك في لغة العرب ، وهو ما اضطر السيوطي في « مزهره » إلى أن ينبري للدفاع عنها إذ يقول : « ويظن أهل البدع والزيغ والازدراء بالعرب أنّ ذلك كان منهم لنقصان حكمتهم ، وقلّة بلاغتهم ، وكثرة الالتباس في محاوراتهم عند اتصال مخاطباتهم » (٦) ، ثم يردّ عليهم بقوله :

« إنّ كلام العرب يصحّح بعضه بعضاً ، ويرتبط أوّله بآخره ، ولا يعرف معنى الخطاب منه إلا باستيفائه واستكمال جميع حروفه ، فجاز وقوع اللفظة الواحدة على

---

(١) السيوطي ، المزهر في علوم اللغة ، ج١ ، المكتبة العربية ، بيروت ، ١٩٨٦ ، ص ٣٣١ .
(٢) ابن قتيبة ، تأويل مشكل القرآن ، ص ٢١٣ .
(٣) الذاريات ، ١٠ .
(٤) عبس ١٧ .
(٥) التوبة ٣٠ .
(٦) السيوطي ، المزهر ، ص ٣٩٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المعنيين المتضادين ، لأنها تتقدمها ، ويأتي بعدها ما يدلّ على خصوصية أحد المعنيين دون الآخر ، فلا يراد بهما في حال التكلم والإخبار إلا معنى واحد » .

وهذا الدفاع عن فن بلاغي يقتضي التمويه والمراوغة فيما يشبه المفارقة ينبئ عن وعي متقدم عند السيوطي بالبنية المفارقة ودورها في اللغة والأدب .

ولست أرى في هذا الباب الذي ذكرت إلا أمثلة ساطعة على المفارقة كما نفهمها الآن .

(٧) المدح في معرض الذم والعكس :

وقد وردا في بابين منفصلين عند ابن حجّة الحموي ، غير أن الميداني ينظمهما في باب واحد يسميه (تأكيد الفكرة بما يشبه تقرير ضدّها ، ويمتدح عنوانه بقوله : « والعنوان الذي وضعته أولى » .(١)

غير أن القارئ لهذا الباب عنده يلاحظ أنه يخلط بين البابين ، ففي تعريفه لهذا الباب ، إنما يعرّف أحد الأوجه الواردة عند بلاغيينا القدماء ويهمل الوجه الآخر .

وبعبارة أكثر تفصيلاً ، فإنّ الميداني عندما يعرّف ما يسميّه « تأكيد الفكرة بما يشبه تقرير ضدّها » إنما يعرّف ما سمي عند القدماء « ذكر المدح في معرض الذم »(٢) ولا يلتفت لما سمي عندهم « ذكر الهجو في معرض المدح » (٣) ،فهو يقول في تعريفه :

« وهي أن يأتي المتكلم بكلام يتضمن مدحاً أو ذماً أو إثبات صفة أو حدث أو نفي صفة أو حدث ويتبعه بكلام يبدؤه بما يشعر باستثناء أو استدراك على كلامه السابق ، (٤) فإذا به يأتي بما يتضمن تأكيد كلامه السابق » .

ومن أمثلته عليها قوله تعالى : « لا يسمعون فيها لغواً ولا تأثيما إلا قيلاً سلاماً سلاماً » (٥) ، وقول ابن الرومي :

« ليس به عيب سوى أنه لا تقع العين على مثله »

فليس هذا مما يُعاب عليه .

---

(١) الميداني ، البلاغة العربية ، ص ٣٩٢ .
(٢) انظر ابن حجة الحموي ، خزانة الأدب ، ص ٥١١ .
(٣) نفسه ، ص ١٤٦ .
(٤) الميداني ، البلاغة العربية ، ص ٣٩٢ .
(٥) سورة الواقعة ، ٢٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهذه إشارة قيّمة تستحق التنويه ، إذ تدعو في دراسة فنون البلاغة الى النظر بعينين اثنتين : عين على البنية اللغوية وحقول المفردات ، والعين الأخرى على النتاج الدلالي ومدى مطابقته أو مخالفته للبنية ، فهذه المطابقة أو المخالفة هي ما يولّد عدداً من أبواب البلاغة وأفنانها وبخاصة تلك التي تقترب مسافة تطول أو تقصر من المفارقة .

(٨) الهزل الذي يراد به الجدّ :

وهذا الباب مما يُتجنب فيه الحديث المباشر ، إذ يلجأ الكاتب أو القائل الى بنية لغوية مراوغة ومزدوجة الدلالة ، ويعجز فيها الضحية عن إعادة إنتاجها فيقع ضحيتها ، وهي إذ تبدو للجمهور هزلاً بحتاً ، وللضحية جداً بحتاً ، فإنها تبدو للمراقب الذكي المطلع هزلاً يراد به الجدّ ، ولا بدّ من إعادة إنتاجه للوصول الى المعنى الحقيقي .

فمنه قوله ـ صلى الله عليه وسلم ـ لعجوز سألته عن دخولها الجنة :

« لا يدخل الجنّة عجوز » (١) ، فالرسول هنا هو صانع المفارقة ، إذ قدّم بنية لغوية تحتمل دلالتيْن .

والعجوز التي بكت حين سمعت العبارة هي ضحية هذا النوع من المفارقة لأنها حملت العبارة على محمل الجدّ ، واكتفت في تفسيرها بالبنية الدلالية الظاهرة ، فاستقرّ في رُوعها أنْ لن يدخل الجنة من كان عجوزاً في الدنيا .

أما المراقب ، أو القارئ الذي يقوم بإعادة إنتاج الدلالة في سياق من الهزل الذي يُراد به الجدّ ، فإنه سيصل الى الدلالة الأبعد ، وهي أنّ كل عجوز لا بدّ أن يعود شاباً في الجنّة ، وبالتالي فلا يدخل الجنة عجوز ، وهذا القارئ سترتسم على شفتيه ابتسامة بدلاً من البكاء كما حدث للضحيّة .

ولنلاحظ كيف انطبق هذا الباب تمام الانطباق على مفهوم المفارقة حتى باتا شيئاً واحداً بغضّ النظر عن معركة المصطلحات .

---

(١) ابن قيم الجوزية ، الفوائد ، تصحيح محمد النعساني ، مطبعة السعادة ، مصر ، ط١ ، ١٣٢٧ هـ ، ص ١٦٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبهذه الألفان البلاغية التي ذكرت يتبين مدى احتفال أجدادنا بمصطلحات تقترب إلى حدّ كبير من فن المفارقة كما نفهمه الآن ، ولأنني لا أريد أن أدّعي لهم ما ليس لهم فقد تجنبتُ ذكر عدد آخر من الأبواب ، فلم أذكر باب المغالطة وباب الإلغاز (١) وسواهما من أبنية اللغة المراوغة التي قد تُعد من هذا الباب ، ولكن من بعيد ، ذلك أنّ القليل يغني عن الكثير ، والمثال يقوم مقام الكلّ ، وحسبي أنني قدّمت شيئاً ذا بال يكون أساساً من أسس دراسة المفارقة العربية .

(١) انظر ابن قيم الجوزية ، الفوائد ، ص ١٢٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المبحث الثاني
تعريفها وعناصرها

أولاً :تعريفهـا :

يمكن القول بادئاً إن المفارقة انحراف لغوي يؤدي بالبنية الى أن تكون مراوغة وغير مستقرة ومتعددة الدلالات ، وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع للتصرف وفق وعيه بحجم المفارقة .« إنها لعبة لغوية ماهرة وذكيّة بين طرفين : صانع المفارقة وقارئها ، على نحو يقدّم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي ، وذلك لصالح المعنى الخفيّ الذي غالباً ما يكون المعنى الضدّ ، وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة يرتطم بعضها ببعض ، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل الى المعنى الذي يرتضيه ليستقرّ عنده »(١) .

وبذلك تسمى المفارقة « نوعاً من اللبس في الفكرة » (٢) لكنّ هذا اللبس يحمل معه من القرائن ما يكفي لإشعال وعي القارئ بالمفارقة والوصول بالتالي الى التخلص من اللبس أو سوء الفهم .

إنها نوع من التضاد بين المعنى المباشر للمنطوق والمعنى غير المباشر ، (٣) أو بين المعنى ومعنى المعنى على وفق تعبير عبد القاهر الجرجاني ، (٤) وهي « رفض للمعنى الحرفي للكلام لصالح المعنى الآخر ، أو بالأحرى المعنى الضد الذي لم يعبّر عنه » (٥) ، فهي إذاً « لغة اتصال سرّي بين الكاتب والقارئ » (٦) ، وترتكز أساساً على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما تعتمد على العلاقة النفعية أو التشكيكية . (٧)

---

(١) نبيلة إبواهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ١٩٨ .
(٢) عدنان خالد عبد الله ، النقد التطبيقي التحليلي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ط١ ، ١٩٨٦ ، ص ٢٧ .
(٣) محمد العبد ، المفارقة القرآنية ، ص ١٥ .
(٤) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تعليق محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، لبنان ، ١٩٨٤م ، ص ٢٠٢ .
(٥) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ٢٠٢ .
(٦) نفسه ، ص ١٩٨ .
(٧) نفسه ، ص ١٩٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والمفارقة عند ميويك « طريقة في الكتابة تريد أن تترك السؤال قائماً عن المعنى الحرفي المقصود ، فثمة تأجيل أبديّ للمغزى ، فالتعريف القديم للمفارقة ـ قول شيء والإيحاء بقول نقيضه ـ قد تجاوزته مفهومات أخرى ، فالمفارقة قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيراً واحداً ، بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات » . (١)

والمفهوم الجديد للمفارقة لا يلغي المفهوم القديم لها ، بقدر ما يعزّزه ويطوّره ، من هنا كانت المفارقة « تعبيراً عن موقف على غير ما يستلزمه ذلك الموقف » (٢) ، و بغضّ النظر أكان البناء اللغوي يفرز دلالتين ضديتين أم أكثر من ذلك من دلالات .

ويبدو أنّ هذا التفاوت في التعريفات كان له اليد الطولى في فرز أنواع وأشكال مختلفة للمفارقة ، فبات التعريف الأبسط للمفارقة ، وهو أن تقول شيئاً وتعني شيئاً آخر ، تعريفاً للمفارقة اللفظية فقط ، غير أنّ هذا التعريف الأبسط والأقدم ظل الخيط الخفي الذي ينتظم التعريفات اللاحقة جميعها مهما تطورت أو تعدّدت .

فمن معاني المفارقة مثلاً (٣) :

١ ـ التظاهر بالجهل : ونجده في المفارقة السقراطية ، إذ مارس سقراط هذا النوع لإرباك الخصم .

٢ ـ استخدام اللغة بوظيفة مزدوجة : إذ تعطي معنى وتويد العكس .

٣ ـ الاستخدام الهزلي للمدح ليتضمن في داخله الإدانة أو الاحتقار .

٤ ـ التناقض بين الحدث المتوقع والحدث الداخلي للأحداث .

٥ ـ تناقض نتيجة الأحداث بغير الزمان المتوقع .

وأعود الآن إلى كلمة « مفارقة » لأتحرّاها من ناحية جذرها العربي ، ولفحص إمكاناتها اللغوية ، وعلاقتها بالمصطلح الغربي .

وأحب أن أشير بادئاً إلى أن عبد القادر الربّاعي في بحثه عن المفارقة في شعر عرار ، يرى أنّ « المفارقة مصدر ميمي من الفعل فارق بمعنى باين » (٤) .

---

(١) دي. سي . ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ٤٢ .

(٢) نصرت عبد الرحمن ، في النقد الحديث ، مكتبة الأقصى ، عمان ، ١٩٧٩ ، ط١ ، ص ٦١ .

(٣) Lesley Brown , The New shorter Oxford English Dictionary Historical Principles , Volum I (A-M) , page 1417 .

(٤) عبد القادر الرباعي ، نماذج من المفارقة في شعر عرار ، ٢٠٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولست أدري ما الذي أغرى الرباعي بقول ذلك ، هل لوجود الميم في بداية هذا المصدر ؟ وهل كل مصدر ابتدأ بالميم كان مصدراً ميمياً ؟ .

من المعروف صرفياً أنّ ما كان على وزن « فاعَل » من الأفعال جاء مصدره الصريح على وزن « مُفاعلَة » ، مثل : سامح : مسامحة ، وقابل : مقابلة ، ومن هذه الأفعال ما جاء مصدره الصريح على وزنين « مفاعَلة » و« فِعال » مثل : قاتل : مقاتلة وقتال ، ودافع : مدافعة ودفاع وهكذا :

أما « فارق » فهي من النوع الثاني الذي يأتي مصدره الصريح على وزنين هما : « مفارقة » و « فِراق » ، وهذا يعني أنّ كلمة مفارقة مصدر صريح ، لا مصدراً ميمياً .

ولم ترد كلمة « مفارقة » في القرآن الكريم مطلقاً ، ولكن ورد المصدر القياسي الآخر « فِراق » مرتين في القرآن الكريم . قال تعالى : « قال هذا فِراق بيني وبينك » (١) ، وقال : « كلا إذا بلغت التراقي ، وقيل مَنْ راق ، وظن أنّه الفِراق » (٢) .

أما الفعل الرباعي المزيد بألف المشاركة ، وهو ما اشتقت منه « المفارقة » ، فقد ورد في الكتاب الشريف مرّة واحدة في قوله تعالى : « فامسكوهن بمعروف أو فارقوهن بمعروف » . (٣)

ومما يجدر ذكره أنّ مشتقات الجذر « فَرَقَ » ، قد وردت اثنتين وسبعين مرّة في القرآن الكريم ، كلها جاءت في عكس معنى الجمع .

وإذا كان الجمع يوافقه الإجماع والتوحد والتلافي ، فإن عكسه يوازيه التشتت والتفرق وعدم الاتفاق ، ومن هذه المعاني الأخيرة أخذ معنى المفارقة ، قال تعالى : « فانفلق فكان كل فِرق كالطود العظيم » . (٤)

فانفلاق البحر يعني انتقاله من التوحد إلى التعدد ، وانفلاق المعنى كذلك انتقاله من التوحد - أي أن يكون للتركيب معنى واحد واضح - الى التعدد - أي أن

---

(١) سورة الكهف ، ١٨ .
(٢) القيامة ، ٢٦ .
(٣) الطلاق ، ٦٥ .
(٤) الشعراء ، ١٢٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يكون للتركيب أكثر من معنى -، وهذا قريب من معنى المفارقة . « والفرْق خلاف الجمع ، فَرَقه يفرقه فرْقاً ، وفارق الشيء مفارقة وفراقاً : باينه ، وفارق فلان امرأته مفارقة وفراقاً : باينها » (١) .

« وفرقتُ بين الشيئين أفرق فرقاً وفرقاناً ، وفرّقت الشيء تفريقاً وتفرقة فانفرق وافترق وتفرّق ، والفرقة : الاسم من فارقته مفارقة وفراقاً » والمفرِق والمفرَق : وسط الرأس ، وهو الذي يُفرَق فيه الشعر ، وكذلك مفرِق الطريق ومَفْرَقه للموضع الذي يتشعب منه طريق آخر ، وفرق له الطريق : أي اتجه له طريقان »(٢) .

« ووقفته على مفارق الحديث : أي على وجوهه الواضحة » (٣) .

« والفاروق عمر بن الخطاب لأنه فرق بين الحق وبين الباطل » (٤) .

يتبين من كل هذا أنّ جذر المفارقة يشير إلى الفصل والتعدد والتفرع وخير ما يعبّر عن المفارقة فيما سبق قولهم : فرق له الطريق : « أي اتجه له طريقان » ، فالمفارقة ترسم للقارئ أكثر من طريق ، وتطلب إليه أن يوظف وعيه وحدسه لسلوك الطريق المؤدية إلى المعنى الحقيقي ، أما الطرق الأخرى فهي الكفيلة بأن توقع بسالكها ضحيّة من ضحايا المفارقة .

وثمّة من يلتفت الى ضرورة التفريق بين مصطلحين يبدوان متقاربين الى حدّ بعيد ، غير أنّ واقع الأمر أنهما مختلفان ، وإن كانا يلتقيان في بعض الوجوه ، وهذان المصطلحان هما المفارقة Irony و التناقض Paradox وقد عرفنا المفارقة ، فما هو التناقض ؟ .

تبدو مسألة التناقض في أصلها فلسفية منطقية ، ثم انتقلت الى ساح الأدب ككثير من المسائل الأدبية ومن بينها المفارقة (٥) .

---

(١) لسان العرب ، مادة « فَرَق » .
(٢) الجوهري ، الصحاح ، مادة فَرَقَ .
(٣) الزمخشري ، أساس البلاغة ، مادة فَرَقَ .
(٤) الفيروز آبادي ، القاموس المحيط ، مادة فَرَقَ .
(٥) انظر مثلاً : « فريد زيداني ، « مفارقات ثابت الاستلزام » ، رسالة ماجستير » جامعة الجزائر ، معهد الفلسفة ، ١٩٩٦ م .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« والتناقض عند الفلاسفة وأصحاب المنطق هو اختلاف تصورين أو قضيتين بالإيجاب والسلب مثل قولنا : (ب) و (لا ب) أو قولنا (ب) صادقة و (ب) غير صادقة : أي كاذبة ، ومن ثم فإنّ التناقض صفة غير مرغوب فيها لأنها تتنافى مع العقل » (١) .

أما التناقض في الأدب فهو تناقض ظاهري فحسب ، إذ نقصد به أن تبدو مقولة ما في ظاهرها متناقضة أو غير معقولة ولكنها تظهر بعد التفحص سليمة ومنطقيّة (٢) ، فحين تقول لسائق مندفع : تمهل لأصل مبكراً ، يحسب سامعك أنك وقعت في تناقض حقيقي ، فالبكور في الوصول يتطلب سرعة السير لا التمهل ، ولكنه إذا فتّش العبارة وجد أن السرعة تقود إلى المعاطب ، وأية معطبة تؤدي إلى تأخير الوصول . (٣)

وبهذا فإن التناقض الذي يعنيه نقاد الأدب ليس هو الذي يتحدث عنه المناطقة والفلاسفة في تحديداتهم الدقيقة . (٤)

فإذا كان تناقض المناطقة عيباً من عيوب البناء لأنه يختلف مع العقل ؛ فإنّ التناقض الظاهري في الأدب ميزة من ميزات اللغة المراوغة ، وفرع من فروع المفارقة « فالعالِم هو الذي تحتاج حقائقه لغة بارئة من كل أثر من آثار التناقض ، أما الحقيقة التي ينطق بها الشاعر ، فيبدو أنه لا يتوصل إليها إلا عن طريق التناقض » (٥) . « إنه ليقول الأشياء تصريحاً ، مباشرة ، ببساطة في لغة « معانيها مصرّحة » ، والشعر يعبّر عن نفسه بطريق المتناقضات والمفارقات بنحو غير مباشر ، بالمواربة في اللغة التي تخلق معانيها أثناء مضيّها وحركتها » . (٦) من هنا يمسي التناقض في الأدب ليس تناقضاً حقيقياً بالمعنى الدقيق ، وإنما هو ضرب من التضادّ . (٧)

---

(١) منى الساحلي ، التضاد في النقد الأدبي ، جامعة قاريونس ، بنغازي ، ١٩٩٦ ، ص ٥٤ .
(٢) عدنان خالد عبد الله ، النقد التطبيقي التحليلي ، ص ٢٦ .
(٣) نصرت عبد الرحمن ، في النقد الحديث ، ص ٦١ .
(٤) منى الساحلي ، التضاد في النقد الأدبي ، ص ٥٩ .
(٥) ديفد ديتشس ، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق ، ترجمة محمد يوسف نجم ، مراجعة إحسان عباس ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧ ، ص ٢٤٩ .
(٦) نفسه ، ص ٢٥٥ .
(٧) منى الساحلي ، التضاد في النقد الأدبي ، ص ٧٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وحين يلتفت المرء إلى التراث النقدي والبلاغي ، فإنه لن يعدم وجود مصطلح التناقض في مؤلفاتهم ، لا سيما من تاثر منهم فلاسفة اليونان ومناطقتهم . إذ نجد - على سبيل المثال - في كتاب « نقد الشعر » لقدامة بن جعفر مثالاً على التناقض . غير أنّ ما يلفت في هذا المثال أنه جاء في سياق الحديث عن « عيوب المعاني » ، وبالتالي فهو عيب على الشاعر أن يتخلص منه ، لا ميزة عليه أن يوفّرها لشعره ، وهو ما يكشف لنا عن أن مفهوم التناقض عند قدامة ظل يحمل هويته المنطقية والفلسفية ، ولم يرق ليصل إلى مستوى التناقض الأدبي الذي يقترب من مفهوم المفارقة دون أن يكونها .

يقول قدامة بن جعفر : (١)

« ومما جاء في الشعر من التناقض عن طريق الإيجاب والسلب قول عبد الرحمن بن عبد الله :

« أرى هجرها والقتل مثلين فاقصروا ملامكم فالقتل أعفى وأيْسَرُ »

ثم يعلق منتقداً بقوله : « فأوجب هذا الشاعر الهجر والقتل أنهما مثلان ، ثم سلبهما ذلك بقوله : إن القتل أعفى وأيسر ، فكأنه قال : إن القتل مثل الهجر وليس هو مثله » .

ثم يورد مثالاً آخر ليزيد بن مالك الغامدي وهو :

« أكفّ الجهل عن حلماء قومي وأعرض عن كلام الجاهلينا

إذا رجل تعرّض مستخفّاً لنا بالجهل أوشك أن يحينا »

ثم يقول :

« فقد أوجب هذا الشاعر في البيت الأول لنفسه الحلم والإعراض عن الجهّال ، ونفى ذلك بعينه في البيت الثاني بتعدّيه في معاقبة الجاهل إلى أقصى مراتب العقوبات وهو القتل » . (٢)

---

(١) قدامة بن جعفر ، نقد الشعر ، تحقيق كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط٣ ، ص ٢١١ .

(٢) نفسه ، ص ٢١٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبالرغم من هذه الالتفاتات الذكية لقدامة بن جعفر ، فإنه ظل ملتزماً بالبحث عن تناقض المناطقة ليجعله من عيوب معاني الشاعر ، دون أن يلتفت إلى ذلك التناقض الظاهري الذي يُعَدّ وجهاً من وجوه المفارقة ، وعاملاً إيجابياً من عوامل بناء القصيدة .

ثانياً : عناصرهـــا :

لا شك في أنّ أي عمل أدبي لا بد أن يتوافر له ما ذكره أي ، إيه ريتشاردز من عناصر وهي : المرسل والمتلقي والرسالة .

وهـذه العناصر ذاتها ما ينبغي توافره للمفارقة حتى تتحقق ، غير أنّ هذه الأخيرة لا تكتفي بذلك ، إذ لا بُدّ لها من عناصر إضافية تحوّل البنية الأدبية إلى بنية مفارقة بتوفير مزيد من الانحراف والتمويه لهذه البنية اللغوية .

ويمكن ترجمة هذه العناصر العامّة إلى عناصر مفارقة كما يأتي :

المرسـل ⟵ صانع المفارقة

المستقبل ⟵ متلق واعٍ حذرٌ يعيد إنتاج الرسالة

الرسالة ⟵ البنية المفارقة / تخضع لإعادة تفسير

إنّ المسافة المفترضة بين لغة العلم ولغة الأدب ينبغي أن تتضاعف لنصل من خلال ضعفها الجديد إلى النص المفارق ، وبذلك تمسي المفارقة انحرافاً عن الانحراف ، أو إكمال نصف الدائرة الآخر لذلك الانحراف ، لكنّ ما يميّز انحراف المفارقة أنّه لا يدوم طويلاً إلا ريثما يتلقى القارئ الصدمة الأولى للمفارقة ، ثم يشرع بإعادة الأمور إلى نصابها من خلال إعادة إنتاج المعنى ، في حين تظل الانحرافات الأدبية المعتادة كالاستعارة والتشبيه والكناية تحتفظ بهويّتها بما تمارسه على القارئ من تفسير إجباري لا يمكن تجاوزه ، مما يطيل في عمرها أضعاف ما تعيشه المفارقة .

ومن خلال تعريفات المفارقة السابقة يمكن التوصل إلى عناصر المفارقة لتكون على النحو التالي :

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١ ـ وحدة البناء وتعدّد الدلالة :

إذ لا بد من خلق بنية لغوية تشعّ بدلالات متعددة ، أو في الأقلّ بدلالتين ترتبطان غالباً بعلاقة الضدّ ، ليتسنّى للقارئ أن يقوم بدوره الاستئنائي في إدراك النصّ الغائب بعد تنحية النص الحاضر والمباشر ، وذلك « إثر إحساسه بتضارب الكلام » . (١)

٢ ـ القرينة أو المفتاح :

إنّ صانع المفارقة الذي يقوم بإغلاق البنية أو بالأحرى فتحها على أكثر من احتمال ، لا بدّ أن يقدّم لقارئه المفترض مفتاحاً ليتمكن من العثور على المعنى المخبّأ في ثنايا البناء ، وهذه المفاتيح عادة ما تكون قرائن سياقية لا قرائن لفظيّة ، فليس من مهام صانع المفارقة أن يقدّمها لجمهوره على طبق من فضّة بل عليه أن يترك له حرّية الاختيار ، ومن يدري ؟ فلربما يقع هذا القارئ ضحية إضافية من ضحايا المفارقة ، أمام قارئ أشدّ ذكاء وأكثر « خبثاً » .

٣ ـ ضحية المفارقة :

فمقابل ذلك المتلقي شديد الوعي بالمفارقة ، ثمّة من تنطلي عليه لعبة المفارقة ، فلا يفلح في فكّ « الشيفرة » الخاصة بها ، فيقع ضحية لها ، والذي يحدّد دور الضحية هو زاوية نظر الكاتب الذي يكتشف أنّ صنّارته غمزت ، والقارئ مكتشف المفارقة الذي قد ينظر الى الضحية نظرة المتعاطف أو الساخر أو كليهما .

وقد تبدو الضحية وهي تدّعي لنفسها ما ليس لها مما هو مبالغ فيه على سبيل الافتراض وحسب ، « وهو ما يجعلها هشّة غير محصّنة ، ومعرّضة للهجوم ممن هو أعلى منها ... أو معرّضة للتسليم لما هو أقوى منها .. » (٢) .

ويبدو أن خالد سليمان في بحثه عن المفارقة ، قد وضع صاحب البصيرة والضحية في سلة واحدة ، (٣) فجعل الضحية Victim أحياناً صاحب بصيرة ، أو جعل صاحب البصيرة ضحية ، وهو ما لا يتفق ودور الضحية المفترض .

---

(١) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ٢٠١ .
(٢) نفسه ، ص ٢٠١ .
(٣) خالد سليمان ، نظرية المفارقة ، ص ٦١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وليس للضحية طرف واحد يمثلها فقد « تكون أنا الكاتب هي الضحية ، وقد تكون الضحية الـ « أنت » أو الآخر » . (١)

وثمة سؤال يُطرح هنا ، فهل يدرك الضحية أنه كذلك ؟

الواقع أنه لا يدرك حقيقته ، بل يدركه المراقب ، أو صانع المفارقة ، ومتى أدرك ضحية المفارقة أنه كذلك ، كفَّ عن التصرّف بوصفه ضحيّة ، بالرغم من أنه يتحوّل ضحية أمام نفسه فقط ، ولفترة وجيزة .

٤ ـ عـدم الإجمـاع :

وهذا يقتضي أن تفسّر رسالة المفارقة تفسيرات متفاوتة ومتباينة ، وهذا التفاوت هو ما يولّد أشكالاً مختلفة من التلقي يتفاوت أصحابها ما بين قارئ متميز وغافل غرير .

ويبدو أن عدم الإجماع ضروري كذلك ليمكن تمييز طبيعة المفارقة عن سواها من الأجناس البلاغية .

فالاستعارة مثلاً تقدّم بنية لغوية لا تعطي دلالة مباشرة ، وكذلك الكناية ، « فكثير الرماد » بنية لغوية تصرّح بمضمون وتوحي بسواه ، لكنها ليست مفارقة ، والسّبب ـ برأيي ـ هو تحقق الإجماع حولها ، واستحالة وقوع ضحيّة لها ، فقد باتت هذه البنية تصرّح بالمضمون البعيد دون المرور بالمعنى القريب الذي تلاشى بفعل الزمن والاستعمال ، ولو لم يكن ثمّة إجماع حول هذه العبارة لجاز أن يقع ضحيّة غافل في سوء الفهم لتنقلب إلى مفارقة حقيقيّة .

---

(١) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ٢٠١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المبحث الثالث
صفاتها وأشكالها

أولاً :صفاتها :

لِمَ يلجأ الكاتب بالرغم من رغبته بإيصال رسالته الى القارئ، إلى وضع العراقيل والعقبات أمامه ، وإيهامه ببنية دلالية معينة من خلال البناء اللغوي الذي يدل عليها ، وهو في الواقع يريد للقارئ أن يصل إلى المعنى النقيض ؟ .

ولماذا يصرّ الكاتب على إغلاق الأبواب أمام القارئ ، لكنه يدلّه -ربما شفقة عليه- على مكان المفاتيح ؟ وكيف يمكن لنا أن ندرك حرص الكاتب على عدم إفهام القارئ ، ثم حرصه على إفهامه بالقدر نفسه ،وبالترتيب ذاته لكي تتحقق المفارقة ؟ .

كيف يجرؤ المرء على التعبير عن معنى ما بكلمات لا توصل إلى هذا المعنى ، بل قد توصل الى نقيضه ، ولماذا ؟ .

تلك أسئلة مشروعة تدور في نفس باحث المفارقة ، يحسنُ به أن يحاول الإجابة عنها .

ثمّة خيط جامع ينتظم جميع ضروب البلاغة ، ويوحّد ما بينها ، وهو بحدّ ذاته هدف تسعى إليه هذه الأنواع البلاغية ، إنه خيط اللامباشرة والانحراف والمراوغة ، وممارسة مثل هذه الفنون البلاغية يُعَدّ « انتقالاً من الآلية المباشرة والحرفيّة إلى الحركية والتعبيرية وشدّ عرى الخطاب » (١) .

فالمفارقة إذاً ضرب من الكذب الجمالي ، وهي « تقاوم صدق معناها » (٢) بقوة ، حين تتحقق في « قول نقيض الشيء المقصود قوله فعلاً ... والمخاطب يرفض المعنى الظاهر للمقال لأنه يدرك تناقضه أو عدم تكافئه مع السياق » (٣) ، ولهذا يقوم المتلقي بإعادة إنتاج الخطاب ليكون ملائماً للسّياق .

فالمعنى الحقيقي للمفارقة « يُقصد له أن يُستنبط إمّا مما يقوله صاحب المفارقة أو من السياق الذي يقوله فيه » . (٤)

ولذا فإنّ القيمة الفنية للمفارقة تكمن « فيما تثيره في القارئ من بحث دؤوب عن المعنى يجعله يسير عبر خطوط النص ويخترقه جيئة وذهاباً محاولاً الوصول إلى إقامة علاقات بين ظاهر اللفظ ومحمولاته الدلالية ، لكنه في حركاته هذه محكوم بالسياق ، لأنّ الدلالة المفارقية نابعة من اللفظ محدّدة بالسّياق » . (٥)

---

(١) محمد العبد ، المفارقة القرآنية ، ص ٣٥ .
(٢) وليم راي ، المعنى الأدبي من الظاهراتية الى التفكيكية ، ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز ،دار المأمون ،بغداد ، ط١س ،١٩٨٧م ،ص ٢٢٦ .
(٣) محمد العبد ، المفارقة القرآنية ، ص ٢١ .
(٤) دي. سي. ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ٤٦ .
(٥) محمد سالم الأمين ، اللغة المفارقة في رواية شرف ، ص ٥٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« وليس كل طريقة في قول شيء ليعني غيره تعدّ مثالاً على المفارقة »(١) فلا بد من النظر الى المفارقة على أنها « صنعة لغوية ماهرة ، يلتقي فيها صانعها ومستقبلها » (٢) ، يلتقيان ليتفقا على ميثاق شرف يشبه ميثاق السيرة الذاتية ، لتتشكل بينهما لغة اتصال سريّ ، يعبّر الدالّ من خلالها « عن مدلول يخفي مدلولاً آخر متناقضاً معه ، ويبدو المدلول المختفي معبراً عن حقيقة القول ، ولكنه يظل ملتبساً ، إذ إنّ قصدية المتكلم يمكن التشكيك فيها ، ولا تتضح إلا من خلال سياق فكري ثقافي مشترك بين منتج القول ومتلقيه » . (٣)

وكما ترتبط المفارقة بالسياق اللغوي ، فهي ترتبط كذلك « بالمقام الاجتماعي المنجب لها ، ولذا يتنوع توظيفها وطرق فهمها بحسب قدرة الكاتب على بنائها ، وحذق القارئ في فكّ رموزها » . (٤)

ويبدو قارئ المفارقة وهو يملك ما يفعله إزاء هذه البنية الضدّية « حين يوبط نفسه بالآخر ، بما عنده من محتوى دلالي يودّ أن يقيم به اتصالاً »(٥) . وحين يعجز القارئ عن القيام بمثل هذه المهمة ، فإنه سينظر للمفارقة آنئذٍ على أنها إساءة استخدام للغة على حدّ تعبير أحد دارسي الاستعارة (٦) .

وعلى المفارقة أن تتفرد وتتميز عن سواها من فنون البلاغة بمفهومها ، ودورها ، وملامحها . ومن هنا كان لا بدّ من عقد مقارنات عدّة بينها وبين ما يقترب من وظيفتها ليتحقق هذا التفرد وتتضح ملامحها وصفاتها .

والمفارقة بادئاً تشبه الاستعارة وتختلف عنها . تشبهها في هذه البنية ذات الدلالة الثنائية ، وتختلف عنها في أنّ المفارقة تشتمل على علامة marker توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم . (٧)

---

(١) دي. سي. ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ٤٥ .
(٢) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ٢٠٦ .
(٣) أمينة رشيد ، المفارقة الروائية والزمن التاريخي ، فصول ، مجلد ١١ ، ع٤ ، ١٩٩٣ ، ص ١٥٧ .
(٤) محمد سالم الأمين ، اللغة المفارقة في رواية شرف ، ص ٥٢ .
(٥) محمد العبد ، المفارقة القرآنية ، ص ٣٦ .
(٦) يوسف أبو العدوس ، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث ، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمان ، ط ١ ، ١٩٩٧ ، ص ١٦ .
(٧) سيزا قاسم ، المفارقة في القص العربي المعاصر ، فصول ، مجلد ٢ ، ع٢ ، ١٩٨٢ ، ص ١٤٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والمعنى الاستعاري يضارع المعنى المفارقي ، غير أنّ صانع الاستعارة لا يعني ما يقوله حرفياً ، بل يعني شيئاً أكثر منه ، في حين يعني صانع المفارقة نقيض ما يقوله . (١)

وبالرغم مما تفرزه الاستعارة من مراوغة والتفاف حول المعنى ، فإنها مع ذلك تشير إلى دلالة واحدة لا تقبل تعدّد الاحتمالات ، كما هو الأمر في المفارقة التي تفرز أكثر من دلالة من خلال بنية لغوية واحدة .

وإذا كان المطلوب من القارئ أن يسلّط عيناً على المعنى ، وعيناً أخرى على جماليات اللغة في الاستعارة ؛ فإن المطلوب منه في المفارقة أن يسلّط كلتا عينيه على المعنى الظاهر لاكتشاف المعنى الآخر النقيض .

ويتساوى لدى المتلقي أكانت الاستعارة مقروءة أم مسموعة ، في حين أنّ ما قد يُعَدّ مفارقة في الكلام المسموع قد لا يكون كذلك في النص المقروء ، ليمكن التعويل في صنع المفارقة على النبر والإيقاع والتنغيم ولهجة الصوت .

وينبغي الالتفات في هذا المقام إلى أنّ المفارقة - كما الاستعارة - يصيبها الهرم ثم الموت ، وإذا كان القدماء قد التفتوا إلى قضية موت الاستعارة ؛ فمن الأجدر القول : إنّ الاستعارة محصّنة ضدّ الموت أكثر من المفارقة بسبب احتفاظها بمعنى واحد ، فالفرق بين الاستعارة الجديدة والاستعارة الميتة هو أنّ الأولى تقف بالقارئ على المعنى من خلال البنية الجمالية والفنية ، في حين أنّ الثانية تجعل القارئ يقفز مباشرة من اللغة إلى المعنى دون المرور بالبنية المجازية الجمالية ، وهو ما يجعل موت الاستعارة مجازياً وجمالياً لا دلالياً .

أما المفارقة فإنّ موتها يعني تجاوز البنية اللغوية المراوغة ودلالتها الظاهرة ، والقفز مباشرة إلى المعنى الضدّي المقصود ، وما يقتل المفارقة هو تكرار قراءتها أكثر من مرّة ، إذ إنها تحقق أثرها لدى القراءة الأولى ، وحين تُعاد قراءتها ، فإنها تفقد كثيراً من سحرها وتأثيرها ، إذ يكون القارئ قد أعاد تفسير المفارقة في القراءة الأولى ، وحين يعيد قراءتها ثانية يتبادر لذهنه التفسير الأبعد دون المرور بالمعنى القريب .

---

(١) محمد العبد ، المفارقة القرآنية ، ص ٣٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولأنّ المفارقة ليس همّها إلغاء معنى ظاهر لصالح معنى بعيد ، بقدر ما هي رؤية للمعنيين معاً في لحظة واحدة ، في بنية لغويّة واحدة ، فإن التقاط المعنى الحقيقيّ دون المرور بالمعنى الظاهر يعني موت المفارقة . فالمفارقة يضعف تاثيرها وقد يتلاشى كلما ارتفع منسوب المواءمة والمصالحة بين البنية والرؤية أو ببساطة بين الشكل والمضمون .

ولتحسين أداء المفارقة وإطالة عمرها يقترح دي سي. ميويك عدداً من المبادئ التي قد تحقق هذا الغرض ومنها : (١)

١ ـ مبدأ الاقتصاد :

ويقصد به التعبير مفارقياً بتوظيف أقلّ الإشارات البلاغية ، كالمحاكاة الساخرة ، والتحجيم حدّ التفاهة ، والموافقة بأسلوب المفارقة ، والنصح والتشجيع والسؤال البلاغي .

٢ ـ مبدأ التضّاد العالي :

ويريد به « الإشارة الى الفرق بين ما ينتظر حدوثه ، وما يحدث فعلاً ، وكلما ازداد هذا الفرق كبرت المفارقة .

وأمثلتها أن يُسْرق السارق ، أو يغرق مدرّب السّباحة .

وتزداد حدّة المفارقة في مثل هذه الأمثلة لأنّ هذا الأمر نادر الحدوث .

ويمكن تصعيد المفارقة كذلك « بزيادة الظلم وتوسيع الفرق بين الذنب والثواب غير المستحقّ ، وبتضخيم ثقة المتبجّح العمياء أو ما يبديه من حذر لمحاولة تجنّب القضاء المحتوم ، أو بعرض المتبجّح لا في هيئة المطمئن أو القلق وحسب ، بل بتصويره يتصف بهاتين الصفتين بالذات » .

٣ ـ موقع الجمهور :

فالمفارقة ـ في رأيه ـ ستكون أعمق أثراً إذا كان موقف الجمهور كموقف الضحية في جهلها بالحقيقة .

« ويمكن تصعيدها أكثر إذا كانت كلمات الضحية تنطبق لا على الوضع كما يراه هو وحسب ، بل كذلك كما يراه القارئ أو يعرفه الجمهور » ، أي أن يشارك

(١) دي . سي . ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ٦٣ ، ٦٤ ، ٦٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الجمهور الضحية جهلها بالأحداث فتنطلي المفارقة على الضحية وعلى الجمهور الذي يمسي بدوره ضحيّة للمفارقة .

وكما فرّقت بين الاستعارة والمفارقة ، يمكن التفريق كذلك بين النكتة والمفارقة ، ففي حين يبدو الضحك هو مقياس نجاح النكتة واستجابة المتلقي لها ، فإنّ « المفارقة تنطوي على المضحك والمبكي في آن واحد ، ولهذا فهي قد تدفع القارئ الى البسمة التي تختفي بمجرد أن ترتسم على الشفاه » . (١)

والضحك « ردّ فعل حماسيّ على عيب من عيوب التكيّف مع الحياة ، ووظيفته فيما يبدو إعادة الثقة بالحياة التي هدّدها مشهد التصلّب الآلي في لحظة ما » . (٢) والضحك في النكتة يختص بالفم والأسنان في حين أنه في المفارقة ضحك الفم وبكاء القلب .

وكذلك فإنّ النكتة التي تمثل قمة الفكاهة في صيغتها اللغوية « تُعَدّ هجوماً ساخراً على الشخص الثاني ، ولهذا فإنّ راوي النكتة الذي يُعَدّ الشخص الأوّل يكون في حاجة إلى الشخص الثالث ، وهو المستمع الذي يعلن إعجابه بصنعة الهجوم المفاجئة له عندما ينفجر في الضحك » . (٣)

أما المفارقة فإنها لا تحتاج الى شخص ثانٍ يهاجم على نحو سافر بل ثمة ما يحتاج إلى التأمل وإلى الرثاء الممتزج بالضحك . (٤)

وتقتضي النكتة أن يكون الانتقال من المعنى الظاهر إلى المعنى المقصود خاطفاً وسريعاً لا يتّسم بلبث أو مكث ، وهو الأدعى الى الشعور بالتناقض المفاجئ مما يثير الضحك . أما المفارقة فبسببٍ من طبيعتها التأمليّة ، وطبيعة قارئها ، فإنها تطلب إليه ألاّ يتسرّع في ذلك الانتقال إلاّ حين ينقله التفكر والتأمل الى الاحتمال الأقوى .

وفي حين تمنح المفارقة القارئ كل الوقت ليختار احتماله ومعناه ؛ فإنّ النكتة لا تمنحه إلا ثواني معدودات ، فإذا فشل في الوصول إلى قصد المتكلم باتت بنية النكتة مجرد سخافة لا تثير إلاّ الازدراء بقائلها أو متلقيّها .

---

(١) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ٢٠٢ .
(٢) صلاح فضل ، أساليب الشعريّة المعاصرة ، دار الآداب ، بيروت ، ط١ ، ١٩٩٥م ، ص ١٠٢ .
(٣) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ٢١٥ .
(٤) نفسه ، ص ٢١٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي المقابل فإنّ الحديث عن السخرية والمفارقة لا يعني ترادفهما ، ولكنّ المفارقة تستدعي السخرية وتدلّ عليها ، (١) ولذلك فالمفارقة قادرة على توليد السخرية ، غير أنّ السخرية ليست بالضرورة ناتجة عن بنية مفارقة .

ويرى كلينث بروكس (٢) أن « السخرية Sarcasm » هي أكثر أنواع المفارقة شيوعاً ووضوحاً ، غير أنه ينبغي الالتفات إلى أنّ للسخرية طرقاً عدّة ليست المفارقة إلا واحدة منها .

والفرق بين السخرية والمفارقة - كما ترى نبيلة إبراهيم - أنّ الأولى « هجوم متعمد على شخص بهدف سلبه كل أسلحته ، وتعريته من كل ما يتخفّى فيه ويتحصّن وراءه »(٣) ، وتضرب مثالاً لذلك سخرية الجاحظ من بخلائه . أما المفارقة فإنها تأتي « لتقرع الحقائق بعضها ببعض ، دون أن تتمكن إحداها من أن تزيح الأخرى ، لتتربع وحدها على عرش الظاهر والباطن معاً » (٤) ، من هنا يمسي صاحب المفارقة شريكاً كاملاً للضحية في مأساتها ومحنتها ، لا خصماً لها كما هو الأمر في السخرية .

لغة المفارقة :

حين يصف « كلينث بروكس » و « وردزورث » بأنه « يفضل الهجوم المباشر ، ويصر على البساطة ، ولا يثق بكل ما يبدو معقّداً » (٥) ، فهو إنما يريد أن ينفي عن شعره الاتّصاف بالمفارقة التي تتطلب لكي تتحقق نفي مثل هذه الصفات . فلغة المفارقة عنده هي « تلك اللغة التي يلعب فيها المعنى الإيحائي دوراً عظيماً ، كما يلعب المعنى الحقيقي المعجمي على حدّ سواء » . (٦)

ومن المهم أن يُنظر الى مثل هذا الأمر - كما نظر إليه بروكس - على أنه « توسع في لغة الشعر المألوفة وليس إساءة لها » (٧) ، فالشعر - في نظر صلاح فضل - هو انتقام المبدع والمتلقي من آلية اللغة (٨) . إذ إنه ليس هناك أكثر خضوعاً للآلية من اللغة في سياقاتها المعتادة المتصلبة ، ولا أشدّ نسفاً لهذه الآلية من الإبداع الشعري » . (٩)

---

(١) محمد سالم الأمين ، اللغة المفارقة في رواية شرف ، ص ٥٠ .

(٢) Robert .W.Stallman , Critiques and Essays of Criticism , New york , Ronald press, 1949, page 59

(٣) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ٢١٠ .

(٤) نفسه ، ص ٢١٠ .

(٥) كلينث بروكس ، لغة المفارقة في الشعر ، الزمان ، العدد ٢٥٧ ، لندن ، ١٩٩٩ ، ص ٩ .

(٦) نفسه ، وانظر كذلك ديفد ديتشس ، مناهج النقد الأدبي ، ص ٢٥٣ .

(٧) نفسه ، ص ٩ .

(٨) صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، ص ١٠٢ .

(٩) نفسه ، ص ١٠٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولغة المفارقة هي « اللغة التي لا تساعد على اختزال الفكرة ، ولا تساعد على استمرارية الحدث وتواصله ، (١) إنها « لغة منعزلة لأنها تتعمد أن تكون خارج الموضوع ، كما أنها تتعمّد عدم الإفهام على نحو مباشر ، وهي لغة تجعل الأشياء تهرب بمجرد أن نقترب نحوها » (٢) .

وينبغي النظر الى لغة المفارقة على أنها صورة من إيمان العصر المهزوز بكل القيم والحقائق ، فالحقيقة النسبية تولّد لغة نسبيّة، والمعادلة التي تحتمل وجهات نظر عدّة ينبغي أن يعبّر عنها بلغة مراوغة تقبل وجهات النظر المختلفة ، وتتداخل فيها الأضداد ، وتتسع فيها مساحة الاجتهاد للقارئ .

من هنا كانت المجالات المهمة التي سرعان ما تثير المفارقة هي تلك التي يودع فيها أكبر رصيد عاطفي : الدين والحب والأخلاق والسياسة والتاريخ . (٣)

ويعزو دي. سي. ميويك ذلك إلى أنّ هذه المجالات تتميز « بانطوائها على عناصر متناقضة : كالإيمان والحقيقة ، والجسد والروح ، والعاطفة والعقل ، والذات والآخر ، وما يجب وما هو واقع ، والنظرية والتطبيق ، والحرية والحاجة » (٤) ، وهي المجالات التي لم يُحسم فيها الصراع بعد ، وكانت البنى المفارقة البيئة المناسبة لترعرعها .

غير أنّ نبيلة إبراهيم ترفض هذه المرجعيّة العاطفية للمفارقة محتجّة بانّ المفارقة « لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرة داخل الذات ، فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي ،ولكنها تصدر أساساً عن ذهن متوقد ووعي شديد للذات بما حولها » .

وأما رأيي ، فقد يوفق بين الرأيين ، فالمفارقة كي تتحقق لابد من أن تمر بآلة العقل الذي يتامل ويفكر ، ثم يدرك المفارقة ، وحالما يتحقق أثر المفارقة لدى القارئ ، فإنه يتحقق عاطفياً فيثير استجابة عاطفية معينة ، فالمفارقة مذبحها العقل إذ يتعامل مع الأشياء خارج الذات ، ومنتهاها أثر ما يتركه تضاد المعاني على العاطفة .

ولأن الموسيقا ترتبط أكثر ما ترتبط بالعاطفة ، والمفارقة يبدأ تعاملها أولاً مع الذهن المتوقّد ، فإنّ « الأدب عندما يكون في ذروة الموسيقا - كما في الشعر الغنائي - يكون بوجه عام أقل اتّصافاً بالمفارقة » (٥) .

---

(١) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ٢١٦ .
(٢) نفسه ، ص ٢١٧ .
(٣) دي . سي . ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ٦٦ .
(٤) نفسه ، ص ٦٦ .
(٥) نفسه ، ص ١٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثانياً : أشكالهـــا :

المفارقة شانها شان المصطلح البلاغي تتبدل أشكالها وتتغير باستمرار ، وإن كانت خلال هذا التغير تحتفظ بهويتها الخاصة بها . وثمّة معايير خاصة تمارس دوراً مهماً في تحديد أشكال المفارقة ، ومما يسهم في تفاوت مستويات المفارقة وأشكالها « درجة شفافية صاحبها وذكاؤه وسرعة بديهته .. وقدرته على أن يتحرر من تحيّزه الذاتي ، وأن يقف على بُعد من الواقع بحيث يشرف عليه ولا يلتصق به » (١) .

وقد التفت دي . سي. ميويك إلى أنّ ثمة معايير للتمييز بين أنواع المفارقة المختلفة ، وحاول تحديدها بما يلي : (٢)

١ ـ **الموقف من ضحية المفارقة** : وقد يتراوح هذا الموقف بين درجة عالية من التجرد الى درجة عالية من التعاطف .

٢ ـ **مصيـر الضحيـة** : انتصار أو اندحار .

٣ ـ **مفهـوم الحقيقـة** : ويعني وجهة نظر المراقب ذي المفارقة من الحقيقة فيما إذا كان يعتقد أنها تعكس قيمه أم أنها معادية لجميع القيم البشرية .

ويستنبط ميويك من هذه المعايير المفارقات التالية :

١ ـ **حقيقة تعكس قيم المراقب** :

أ ـ المفارقة الكوميدية : نهايتها سعيدة ، وتكشف انتصار ضحية متعاطف ، فحين تندحر توقعاته الكئيبة الراسخة يمسي وضعه كوميدياً .

ب ـ المفارقة الهجائية : تكشف اندحار ضحية غير متعاطف .

٢ ـ **حقيقة معادية لجميع القيم البشريّة** :

جـ ـ المفارقة المأساوية : يشيع فيها التعاطف مع الضحية .

د ـ المفارقة العدميّة : يشيع فيها تجرّد هجائي غير أنه يوازي التعاطف لأن المراقب يسهم بالضرورة بمصيبة الضحية .

هـ ـ المفارقة المتناقضة : تجمع النقيضين فيما يخصّ التعاطف ، فقد يكون فيها ضحيتان متعاطفتان بالدرجة نفسها لينتج اندحار هو نفسه انتصار ، والحقيقة هنا نسبية قد تعكس القيم البشرية وقد لا تفعل .

---

(١) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ٢٠٨ .
(٢) دي . سي . ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ٦٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويبدو أن معظم الأنواع التي يذكرها « ميويك » للمفارقة تسود في الأعمال الدرامية ولا سيما المسرح ، حين تتكئ المفارقة على أحداث تمارسها شخوص ذات موقع واضح للجمهور ، وهو ما لا يوجد في الشعر إلا نادراً .

لقد تباينت اجتهادات كتّاب المفارقة حول أشكالها ، ففي حين يجعلها أحدهم تزيد عن ثمانية أشكال ، (١) يكتفي سواه بذكر أشكال ثلاثة لها (٢) .

من هنا جاء تحديد أشكال المفارقة في هذا البحث محاولة لايجاد القاسم المشترك بين هذه الاجتهادات من جهة ، والتركيز على الأشكال التي يمكن أن توجد أكثر من سواها في الشعر من جهة ثانية ، وهذه الأشكال هي :

(١) المفارقة اللفظيّة :

يبدو أن المفارقة اللفظية Verbal Irony تحظى بنصيب الأسد من تعريف المفارقة بشكل عام ، ولذلك ليس من الغريب أن تبدو كالقاسم المشترك بين جميع من كتبوا عن المفارقة وأشكالها ، فهي الشكل الأبرز والأشهر من أشكال المفارقة ، واحتلّت مساحة لا بأس بها في دراسات المفارقة وأبحاثها .

والمفارقة اللفظية « انقلاب في الدلالة » ـ كما يقول ميويك ـ (٣) . وبالتالي فهو انقلاب غير زمني في حين أنّ مفارقات الأحداث هي مفارقات زمنية لأنها « انقلاب يحدث مع مرور الزمن » .

ويعرّف محمد العبد المفارقة اللفظية بقوله : « هي شكل من أشكال القول يُساق فيه معنى ما ، في حين يُقصد منه معنى آخر ، يخالف غالباً المعنى السطحي الظاهر » (٤) . إنها إذاً التناقض بين المعاني الحرفية للكلمة وبين ما يقصده المؤلّف (٥) .

وتتكون المفارقة اللفظية حين يؤدي الدالّ مدلولين نقيضين : أحدهما قريب نتيجة تفسير البنية اللغوية حرفياً ، والآخر سياقي خفيّ يجهد القارئ في البحث عنه واكتشافه .

---

(١) عدنان خالد عبد الله ، النقد التطبيقي التحليلي ، ص ٢٧ ـ ٢٨ .
(٢) انظر مثلاً : عبد القادر الرباعي ، نماذج من المفارقة في شعر عرار ، ص ٢٠٢ .
(٣) دي . سي . ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ٢٢ .
(٤) محمد العبد ، المفارقة القرآنية ، ص ٧١ .
(٥) عدنان خالد عبد الله ، النقد التطبيقي التحليلي ، ص ٢٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويميّز - ميويك - بين نمطين من المفارقة اللفظية (١) وهما : المفارقة الهادفة ، والمفارقة الملحوظة ، ويرى أنّ صاحب المفارقة في النمط الأول « يقول شيئاً من أجل أن يُرفض على أنه زائف مُساء استعماله من جانب واحد » ، غير أنّ صاحب المفارقة الملحوظة يبرز شيئاً يتصنّف بالمفارقة ، ليبدو مما يمكن ملاحظته مستقلاً عن العرض .

وصاحب المفارقة الملحوظة هو المرء الذي تضطره الظروف لأن يقول ما يعرف أنه سيُساء فهمه لا محالة ، ويؤدي إلى عواقب وخيمة » (٢) .

ومعظم المفارقات الملحوظة يصلنا جاهزاً ، إذ تتم ملاحظته من جانب شخص آخر « فتقدّم إلينا بشكلها المكتمل ... ليصبح دور الجمهور أو القارئ أقلّ فاعلية من دور القارئ تتحداه لعبة التفسير من جانب صاحب مفارقة هادف » (٣) .

والمفارقة الملحوظة أشدّ قرباً من المفارقة الهادفة الى الصفة الدرامية أو المسرحية إذ تشترط وجود مراقب ، بل إنّ تنفيذها يشترط إقامة « مسرح ذهني نقوم فيه بدور المراقب غير المراقب ، لنرى الموقف بوضوح كما هو عليه ، ونشعر بعض الشيء بقوة اللاوعي المطمئن لدى الضحيّة » (٤) .

أما المفارقة الهادفة - في رأيه - فإنّ صاحب المفارقة والتظاهر بالمفارقة صفتان أساسيتان فيها دون المفارقة الملحوظة ، التي قد ترتبط بشكل ما بالمفارقة القدريّة « عن طريق الإيمان بقوة خارقة أو قدر أو حياة أو حظّ تجسّد بشكل معادٍ » (٥) .

ومن أمثلتها الواقعية التي أوردها « ميويك » أنّ أحدنا يميل الى القول وهو يهمّ بالخروج على عجل فينقطع رباط حذائه : « هذا بالضبط ما يُنتظر حدوثه » (٦) .

ولا نستطيع عدّ هذه مفارقة هادفة ، وذلك لعدم وجود صاحب مفارقة بالرغم من أنها تبدو « كما لو أنّ أحداً قد تعمّد إحداث تنافر صارخ » (٧) .

---

(١) دي. سي. ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ٦٧ .
(٢) نفسه ، ص ٣٩ .
(٣) نفسه ، ص ٥٣ .
(٤) نفسه ، ص ٨٠ .
(٥) نفسه ،ص ٤٧ .
(٦) نفسه ، ص ٤٧ .
(٧) نفسه ص ٤٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وينبغي لإدراك المفارقة اللفظية النفاذ من الحدث اللغوي أو اللفظي إلى حدث المغزى ، ومن القول إلى مقصد القائل (١) .

وتسهم المفارقة اللفظية في تقوية النص ومنحه مزيداً من الترابط والعمق حين تعمل على دفع القارئ أو السامع للبحث عن المعنى الحقيقي القابع وراء النصّ . (٢)

وتتطلب هذه الحيلة البلاغية التي تعبر عن معنى يتضاد مع معنى أخر مستقرّ في الذهن . (٣) قارئاً فذاً يقوم بإعادة إنتاج الدلالات للوصول الى المعنى الحقيقي كما يريده صاحب المفارقة ، وإنّ عدم وصوله الى المعنى أو عدم وعيه بوجود بنية مفارقة سيسقطه ضحية أخرى من ضحايا المفارقة .

ومن أمثلة المفارقة اللفظية ما نجده في عبارات الذم بما يشبه المدح كان نقول : « أحسنت » أو « يا للبراعة »لمن قام بفعل أحمق . ومنها قوله تعالى للكافر : « ذق إنك أنت العزيز الكريم » (٤) ، فالسياق يبوح بما يناقض هذه البنية اللغوية فكأنه قال : « ذق إنك أنت الذليل الحقير » . (٥)

ويسمي « ميويك » مثل هذا الأسلوب الذي يقوم على إبراز هدف المفارقة ويعلي وتيرتها بأسلوب الإبراز ، وهو أحد أساليب المفارقة اللفظية .

أما الأسلوب الثاني فهو الإغراق أو النقش الغائر الذي يقوم على النيل من الذات (٦) ، وتخفيف القول بدلاً من المبالغة فيه ، « فيتداخل هذا النمط من المفارقة بالمفارقة السقراطية أو « مفارقة الاستخفاف بالذات » . (٧)

ويتم تقديم هدف المفارقة في مثل هذا النمط من المفارقات اللفظية لا من خلال الصدع بمثل هذا الهدف وإبرازه والمبالغة فيه ، بل عن طريق النيل من الذات والاستخفاف بها . (٨)

---

(١) محمد العبد ، المفارقة القرآنية ، ص ٧٢ .
(٢) عبد القادر الرباعي ، نماذج من المفارقة في شعر عرار ، ص ٣٠٢ .
(٣) نفسه ، ص ٢٩٨ .
(٤) سورة الدخان ، ٤٩ .
(٥) لمعاينة مزيد من الأمثلة انظر « المفارقة القرآنية » من ص ٨٧ ـ ١٠٨ .
(٦) دي . سي . ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ٦٧ .
(٧) خالد سليمان ، نظرية المفارقة ، ص ٧١ .
(٨) نفسه ، ص ٧١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(٢) المفارقة الدراميّة :

تعتمد المفارقة الدرامية Dramatic Irony على بنية العمل أكثر من اعتمادها على علاقة الكلمات بدلالاتها (١) ، ولذلك فقد ارتبطت هذه المفارقة أساساً بالمسرح ، وكانت تسمى أحياناً « مفارقة سوفوكليس » Sophocleas Irony نسبة إلى المسرحي المعروف (٢) . وتتحقق هذه المفارقات في المسرحيات من خلال وعي الجمهور بالمصير المجهول والمحزن الذي ستؤول إليه الشخصيات من حيث لا تعلم هي بمصيرها فتسقط ضحية للمفارقات (٣) . ليحدث التنافر والتناقض بين ما يظهر ، وما يتوقع ظهوره .

فالمفارقة الدرامية إذاً يحقّقها كلام شخصية « لا تعي أنّ كلامها يحمل إشارة مزدوجة ، إشارة إلى الوضع كما يبدو للمتكلم ، وإشارة لا تقل عنها ملاءمة إلى الوضع كما هو عليه ، وهو الوضع المختلف تماماً عما جرى كشفه للجمهور »(٤) .

ومن أمثلتها ما جاء في مسرحية اليكترا ، إذ يقول إيكيشوس :

« لا شك يا ربّ أنّ هنا مثالاً

على جزاء عادل »

وهو لا يدري أن الجثة أمامه هي جثّة زوجته لا جثّة عدوّه كما يظن .

ويعرّف أحد الباحثين العرب (٥) المفارقة الدرامية أو المسرحية كما يسميها « بانها حالة يُفترض فيها أنّ النظارة يعلمون من أحداث المسرحية ما لا يعلمه شخوصها الرئيسيون » .

وهذا غير كاف لتعريف المفارقة الدرامية ، فلا بُدّ من علاقة ما بين ما تعلمه الشخوص وما يعلمه الجمهور قائمة على شيء من التضاد أو الحرج ، ولذا يخالط مشاعر الجمهور نحو الشخصية شيء من الخوف والترقّب والتعاطف .

---

(١) The New Encyclopedia Brittanica , 6 / 390

(٢) خالد سليمان ، نظرية المفارقة ، ص ٧٢ .

(٣) The New Encyclopedia Brittanica , 6 / 390

(٤) دي . سي . ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ٤٠ .

(٥) عدنان خالد عبد الله ، النقد التطبيقي التحليلي ، ص ٢٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ التضاد الذي نصادفه بين البنية اللغوية والدلالة في المفارقة اللفظية يعني أكثر تخصصاً في المفارقة الدرامية حين « تنطق الشخصية المسرحية بقول له عندها وعند الشخصية الأخرى التي تخاطبها معنى ما ، ولكنّ هذا المعنى الذي تنطق به له عن النظارة معنى مختلف تماماً (١) .

إنّ الشخصية التي تحقق المفارقة الدرامية تتصرّف بما ينمّ على جهلها بما يدور حولها من أحداث ، وهذه الرؤية متناقضة تماماً مع حقيقة الأحداث الدائرة (٢) .

ويرى خالد سليمان (٣) « أنّ التناقض بين الإنسان بآماله ومخاوفه وأعماله وبين القدر العنيد الذي يحيط به يوفّر مجالاً واسعاً للكشف عن هذا النمط المميز من المفارقة .

ويمثّل عليها بقصة سيدنا يوسف - عليه السلام - إذ يقوم باستضافة إخوته بعدما تآمروا عليه دون معرفتهم لأخيهم ، مع معرفة القارئ بذلك .

وينبغي التفريق بين المفارقة الدرامية ومفارقة الأحداث Irony of Events ففي الأخيرة يساير جهل الضحيّة جهل عند الجمهور الذي يشارك الضحية غفلتها ، وحين تتكشف الحقيقة للضحية والجمهور تتولد مفارقة الأحداث دون أن يلاحظ نفس درامي لدى الجمهور .

ويضرب « ميويك » مثالاً على مفارقة الحدث بالطالب الذي يظن أنّه أحسن التقدم للامتحان ، ويعبّر بذلك أمام الأستاذ ، ثم يكتشف الطالب ومعه الجمهور أنّه راسب .

فالجمهور الذي كان يجهل أثناء تأكيد الطالب على نجاحه فيما إذا كان الطالب نجح أم رسب لن يشعر بوجود مفارقة إلا بعد ظهور النتيجة وبالتالي فإنه يعيد إنتاج ما كشفه الطالب / الضحيّة .

من هنا كان لا بد لكي تتحقق المفارقة الدرامية من شروط إضافية يلخصها خالد سليمان بما يلي (٤) :

---

(١) محمد العبد ، المفارقة القرآنية ، ص ١٥ .
(٢) خالد سليمان ، نظرية المفارقة ، ص ٧٢ .
(٣) نفسه ، ص ٧٢ .
(٤) خالد سليمان ، نظرية المفارقة ، ص ٧٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١ - توافر التوتر في العمل من خلال وضع شخصية تتّسم بالغفلة في مقابل أخرى أقوى منها .

٢ - أن تكون الشخصية الأولى غافلة جاهلة بالظروف التي حولها مما يولّد التناقض بين المظهر والحقيقة .

٣ - أن يكون الجمهور على علم تام بالوضع الحقيقي للشخصيّة الغافلة التي هي ضحية المفارقة ، إذ كلما كان الجمهور على علم سابق بما سوف تكتشفه الضحية فيما بعد ازداد تأثير المفارقة فيه .

وأكثر ما نجد المفارقة الدرامية في الفنون الدراميّة التي ترتفع فيها وتيرة الحدث ، وترتبط أكثر ما ترتبط بالفنون النثرية ، ونادراً ما نجد المفارقة الدرامية في الشعر إلاّ إذا كان ذا بناء درامي ، وهذا يعني أنّ الشعر الغنائي أكثر التصاقاً بالمفارقات اللفظية .

(٣) المفارقة الرومانسيّة :

وتُعرف المفارقة الرومانسية Romantic Irony بأنها « نوع من الكتابة يقوم فيه الكاتب ببناء هيكل فنّي وهمي ، ثم يحطّمه ليؤكد أنّه خالق ذلك العمل وشخوصه وأفعالهم » (١) .

وفيها يعمد الكاتب إلى « خلق وهم illusion جمالي على شكل ما وفجاة يقوم بتدمير هذا الوهم وتحطيمه من خلال تعبير أو انقلاب في النبرة أو الأسلوب أو من خلال ملاحظة ذاتية سريعة وعابرة أو من خلال فكرة عاطفية عنيفة ومناقضة . (٢)

ويمكن النظر إلى قصيدة « شيطنة » لابراهيم نصر الله (٣) ، على أنها مثال جيّد على مثل هذا النوع من المفارقات ، فهو يبني عالماً قائماً على الوهم ، يطيب للشاعر فيه كل شيء ، إذ تتكرر لازمة « يطيب لنا » على امتداد القصيدة ، ثم يقوم الشاعر بنقض ما بناه من خلال الاستدراك الذي ختم به القصيدة إذ يقول :

---

(١) عدنان خالد عبد الله ، النقد التطبيقي التحليلي ، ص ٢٨ .
(٢) خالد سليمان ، نظرية المفارقة ، ص ٧٥ .
(٣) إبراهيم نصر الله ، حطب أخضر ، دار الشروق للنشر والتوزيع ، عمان ، ط١ ، ١٩٩١ ، ص ٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« ولكنها مدن مقفلة

شمسها مقصله

وابتساماتها في العروق وحول »

فهو إذاً لا يطيب له شيء .

وينظر الرومانسيون الى العالم على أنه عالم تكتنفه المتناقضات ، وهو ما يجعل خير نظرة إلى هذا العالم هي تلك النظرة المفارقة التي تجمع المتناقضات . (١) وهو ما جعل المفارقة الرومانسية حاضنة للثنائيات المختلفة على حدّ قول خالد سليمان (٢) .

ومن هنا يمكن الاستنتاج أنّ المفارقة ليست طارئة على الحركة الرومانسية بقدر ما هي « حجر الأساس لكثير من الأفكار والمبادئ التي قامت عليها الحركة الرومانسية بشكل عام » (٣) .

(٤) المفارقة السُّقراطيّة :

وسميت بذلك نسبة إلى اسم الفيلسوف اليوناني « سقراط » الذي سبق أن أشرت إليه في حديثي عن نشأة المفارقة ، فقد كان يلجأ إلى إخفاء شخصية العالم ، فيتظاهر بالجهل والسذاجة ، و « يخلق خصومات تفضح وتكشف اضطراب الناس ، ومفاهيمهم الزائفة من خلال الأسئلة البسيطة الخادعة الموجهة لهم » (٤) .

إنّ كاتب مثل هذه المفارقات إذ يقلّل فيها من قيمة عامه وذاته لدى الخصم ، فإنما يقوم بذلك « كي يكشف خطط الخصم وأهدافه » (٥) الذي تأخذه العزّة بالعلم فيقوم باستعراض عضلات علمية غالباً ما تكون زائفة سرعان ما يكتشفها المتجاهل .

ويتسمّ هذا النوع من المفارقات بإظهار نقيض الشخصية ، والحماس للتعلّم والاستعداد لقبول الطرف الآخر الذي يظهر بعد التمحيص والجدل ذا رأي خاطئ (٦) .

---

(١) خالد سليمان ، نظرية المفارقة ، ٧٥ .
(٢) نفسه ، ص ٧٦ .
(٣) نفسه ، ص ٧٥ .
(٤) Academic American Encyclopedia , 11 / 279
(٥) عبد القادر الرباعي ، نماذج من المفارقة في شعر عرار ، ص ٢٠٩ .
(٦) عدنان خالد عبد الله ، النقد التطبيقي التحليلي ، ص ٢٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(٤) المفارقة البنائيـة :

وتسمى المفارقة التركيبيّة ، وهي « توظيف شخصية ساذجة في المسرح أو متكلم بالنيابة في المقالة أو القصة استخداماً يؤدي بالقارئ أو السامع إلى تصحيح ما تقوله تلك الشخصية » . (١)

والمفارقة البنائية Structural Irony تعتمد على معرفة الجمهور لمقصد المؤلف الساخر ، مع جهل المتكلم نفسه بهذا المقصد (٢) .

وهي كالمفارقة اللفظية وسيلة من وسائل توكيد ظهور دلالتين ضديتين إحداهما ظاهرة والأخرى باطنة ، غير أنّ المفارقة البنائية تحتمّ جهل المتكلم بما ينبغي على القارئ معرفته من معنى خفيّ .

(٥) مفارقة السُّلوك الحركيّ :

وهي مفارقة ليست لغوية وإنما حركية ، فهي « ترسم صورة للسلوك الحركي لمن تقع منه أو عليه عناصرها ومكوّناتها ، وهي حركة عضوية أو حركة جسميّة عامة تبرز فيها عناصر خاصة مثيرة للغرابة والسخرية » (٣) .

ويضرب محمد العبد أمثلة عدّة على هذا النوع من المفارقة من القرآن الكريم ، ومنها قوله تعالى : « يجعلون أصابعهم في آذانهم من الصواعق حذر الموت » (٤) ، وكذلك قوله تعالى : « وإذا لقوكم قالوا آمنّا ، وإذا خلوا عضّوا عليكم الأنامل من الغيظ » (٥) .

فهاتان الآيتان ترسمان مشهداً حركياً ينجح في رسم صورة تثير ضرباً من المفارقة والسخرية من هؤلاء .

ومن المهم الالتفات هنا لما لم يلتفت له محمد العبد من أنّ هذا الضرب من المفارقات يحتاج إلى مراقب خفيّ لا يتنبه لوجوده الشخص ضحية المفارقة ، الذي لن يقوم بمثل هذه الحركات لو علم بمن يراقبه .

---

(١) عدنان خالد عبد الله ، النقد التطبيقي التحليلي ، ص ٢٨ .
(٢) محمد العبد ، المفارقة القرآنية ، ص ١٤١ .
(٣) نفسه ص ١٩٨ .
(٤) البقرة ، ١٩ .
(٥) آل عمران ، ١١٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبما أنّ الله ـ تعالى ـ في مثل هذه الآيات هو المراقب لمثل هؤلاء ، فإنه القادر على رسم حركاتهم دون أن يعلموا ، وعدم إيمانهم بوجود الله أوقعهم ضحية لمثل هذه المفارقات التي ترد في القرآن الكريم (١) .

(٧) مفارقة النغمة :

وتعني مفارقة النغمة Irony of tone أداء المنطوق ـ على الكلية ـ بنكهة تهكمية ، يعوّل عليها في إظهار التعارض أو التضاد بين ظاهر المنطوق وباطنه ، بين سطحه وعمقه ، بحيث تقتلع هذه النغمة التهكمية محتوى ذلك الظاهر لمصلحة الباطن المضادّ . (٢)

ويبدو أنّ المفارقة النغمية تقترب إلى حدّ كبير من المفارقة اللفظية ، فلا تختلف عنها إلا في أمرين : الأول : أن القرينة في المفارقة اللفظية سياقية أما في مفارقة النغمة فهي نبرة المتكلم وطريقة تعبيره التي تشي بعدم جدّية المتكلم فيما يقول ، مما يؤدي إلى إعادة تفسير كلامه من جديد .

والثاني هو أنّ المفارقة اللفظية تنحصر في بنية محدودة تبدأ بالكلمة الواحدة وتنتهي بعدّة كلمات ، في حين تبدو مفارقة النغمة ناتجة من الكلام المنطوق بأجمعه مهما بلغ عدد الكلمات فيه .

وإذا كان التهكّم ضرباً من ضروب المفارقة ؛ فإنّ مفارقة النغمة تبدو « نوعاً من التهكّم sarcasm الذي يبدو ذمّاً في ثوب المدح »(٣) .

تلك هي أهم أشكال المفارقة كما وردت ـ متناثرة ـ في أبحاث الدارسين ، ولعلّ جلّها يزداد وضوحاً من خلال الدراسة التطبيقية لاحقاً .

---

(١) انظر القيامة ٢١ ـ ٢٣ ، الطور ١٣ .
(٢) محمد العبد ، المفارقة القرآنية ، ص ٥٢ .
(٣) نفسه ، ص ٥٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المبحث الرابع
وظيفتها ودورها

أولاً : وظيفتها :

إنّ السؤال الذي يلحّ دوماً على دارس المفارقة هو : ما دام الكاتب يريد لقارئه أن يفهم ، فلماذا يحجب عنه المعنى بقدر طاقته ، ولماذا يموّه ويراوغ ويوحي بنقيض ما يريد قوله ؟ هل يتم ذلك لفحص قدرات القارئ وإمكاناته ؟ أم بدافع من الجبن الادبي أو السياسي أو الاجتماعي في مجتمعات الكبت ؟

إنّ المفارقة التي أتحدث عنها هي مفارقة الفن والأدب ، وليس مفارقات الحياة عموماً ، ولذلك فإن الدافع الفني والجمالي هو الذي يمارس الدور الأكبر من ضغوط صنع المفارقة ، فكل ممنوع عند القارئ مرغوب ، والأبعد هو الأجمل ، والغامض هو ما يسعى القارئ إلى اكتشافه ، من هنا يُعمل القارئ معوله في جدار البنية اللغوية بحثاً عن كنز المعنى ،ولا شكّ في أنّ فرحته لا تُوصف حينما يعثر على المعنى المفقود .

إنّ الصغار شغوفون بلعبة إخفاء شيء ما « كالسِّير » مثلاً ، ثم القيام بعمليات واسعة للبحث عنه ضمن توقيت معيّن بمتعة وفرح ، وهو إخفاء مقصود وجمالي كإخفاء المعنى تماماً في المفارقة .

والشاعر يجازف في أثناء مقاربته للالوان المجازية المتعددة بأن يقول المعنى « بشكل جزئي أو غامض » غير أنّه في المفارقة « يخاطر بأن لا يقوله على الإطلاق ، والمخاطرة واقعة على كل حال ، فالعبارة المباشرة تقودنا الى التجريد ، وتأخذنا خارج الشعر » (١) .

وحتى عدم إدراك المعنى في المفارقة ، فقد يولّد شكلاً أكثر مفارقة إذ « إنّ كثيراً من الفكاهات ذات الأصل اللغوي تنجم كعقوبة على عجز الإنسان عن إدراك المعاني المجازية ، والتشبّث بآلية التسمية الحرفية للاشياء » (٢) .

من هنا كان الشعر جديراً بأن يقوم « برد الثقة بحياة اللغة وطابعها الخلاّق » . (٣)

---

(١) Cleanth Brooks , Irony as Principle of Structure , page 59

(٢) صلاح فضل ، أساليب الشعرية المعاصرة ، ص ١٠٢ .

(٣) نفسه ، ص ١٠٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« والشاعر إذ يختبر رؤياه بإخضاعها لنيران المفارقة على أمل أن تصفيها النيران » فإنّ ما يمكن « أن يكون ورطة لا مخرج منها عالم مفهوم تماماً ، فهو بمعنى من المعاني يكون عالماً ميتاً » . (١)

غير أنّ هذا الأمر ينبغي ألاّ يأخذنا بعيداً ليعني لزوم المفارقة في كل عمل فنّي ، فذلك غير ممكن ، « وثمّة مناسبات في الحياة والفن لا تكون المفارقة فيها مطلوبة » (٢) ، ولذلك فإن تشبيه المفارقة بذرّة الملح التي تجعل الطعام مقبولاً لا تصلح لجميع الأطباق . (٣)

وليست المفارقة محسّناً بلاغياً طارئاً على القول ، ولا هي « مجرد شكل جميل ذي نكهة معينة » (٤) ، إنها « منهج معرفي بلاغي فلسفي لإشراك القارئ في متعة الملاحظة ، واختراق العوالم المتحدّث عنها » حين الكشف عن « المعاني المتلفّعة خلف المفارقات والصيغ البلاغية المراوغة » . (٥)

للمفارقة إذاً وظيفة إصلاحية في الأساس « فهي تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة أو سائرة بخط مستقيم ، تعيد الى الحياة توازنها عندما تحمل على محمل الجدّ المفرط ، أولا تُحمل على ما يكفي من الجدّ » (٦) .

وإنّ من أهم من تحدّث عن « توازن الفنّان » هو آي . إيه . ريتشاردز في كتابه « مبادئ النقد الادبي » (٧) إذ يقول :

« إذا كان أول شيء يميز الشاعر هو قدرته على استرجاع تجاربه الماضية ؛ فإن ثاني مميزاته هو ما يمكننا أن نسمّيه هنا توازنه Normality » .

---

(١) دي . سي. ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ٣٥ ، ٣٧ .
(٢) نفسه ، ص ١٦ .
(٣) نفسه ، ص ١٦ .
(٤) خالد سليمان ، نظرية المفارقة ،ص ٧٦ .
(٥) محمد سالم الأمين ، اللغة المفارقة في رواية شرف ، ص ٥١ .
(٦) دي. سي. ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ١٦ .
(٧) آي . ايه ، ريتشاردز ، مبادئ النقد الادبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، وزارة الثقافة والإرشاد ، مصر ، ص ٢٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتوازن الفنان أو المرء يعني في نظره « أن يكون المرء معياراً ، ولكنّ هذا لا يعني أن يكون المتوسط ، طالما كانت الأمور كما هي ، وكما هو من المرجح أن تظلّ » . (١)

ووسيلة الفنان لتحقيق التوازن هو « فهم التناقضات التي يقوم عليها العالم » (٢) ، وهو ما يؤدي إلى « الحفاظ على نوع من التوازن في عمله الفنّي بين اليقين العاطفي والتحفظ المشوب بالشكّ » . (٣)

وإذا كان من سمات العصر الأساسية أنه يذر الانسان في فوضى الاحتمالات ، فلا أرض صلبة يقف عليها ؛ فإن المفارقة معنية هي الأخرى بإحداث التوازن من خلال السِّمة نفسها ، إذ لا تهدف المفارقة إلى جعل الناس يصدّقون ، بقدر ما تجعلهم يعرفون ، « وهم لا يعرفون حقائق بقدر ما يعرفون احتمالات لحقائق ، ومن شان الاحتمالات أنها لا تدع للإنسان أرضاً صلبة يقف عليها » . (٤)

« إنها تمثل منطقة العبور من المحدود إلى اللامحدود ، ولا تصل الذات إلى هذه الحالة إلا بعد أنّ تمرّ بمراحل من الوعي الذي تراجع فيه نفسها حتى إذا ما افتقدت الحقيقة ، إذا بها تسعى إلى ذات تجريبية أخرى في عالم أكثر جدّة وأكثر إشراقاً ، لانه عالم لا يقيده قيد السببية ، ولا يقيّده زمان أو مكان » . (٥)

وما دام ثمّة عجز في الرمزيّة المألوفة ، وثمة شكوكية عامة في العالم لا يمكن التقليل من شانها ، وثمّة تشويه واستنزاف للّغة نفسها ، عبر الفنون الواسعة المنتجة ؛ فإنّ المفارقة تعسي استراتيجية لا غنى عنها لإنسان هذا العصر (٦) .

ولذلك فإنّ من الضروري النظر إلى المفارقة على « أنّها شيء واحد ، لا أشياء عديدة ، أنها شيء ذو قيمة لدينا ، لانها بوصفنا جمهوراً - مفسرين أو مراقبين - توفر لنا متعة بعينها ، لا أنواعاً من المتعة المختلفة » . (٧)

---

(١) أي ، ايه ، ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، ص ٢٥٥ .
(٢) خالد سليمان ،نظرية المفارقة ، ص ٧٧ .
(٣) نفسه ، ص ٧٧ .
(٤) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ٢٠٢ .
(٥) نفسه ، ص ٢٠٧ .
(٦) Cleanth Brooks , Irony as aprinciple of Structure , page 59
(٧) دي . سي . ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ٥٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وليست المفارقة مجرد ظاهرة سياقية فحسب ، بل هي - إضافة الى ذلك - « أداة أسلوبية فعّالة في تنمية قوى التماسك الدلالي للنص ، وذلك باعتبار بنية المفارقة جزءاً من بنية نصيّة أكبر ، إنها أداة لإعلاء دور السياق ذاته ، الذي يكون المخاطب جزءاً ضرورياً منه » . (١)

ويلاحظ أنّ المعنى الذي أعاد القارئ إنتاجه في المفارقة سيمسي أكثر إقناعاً وتاثيراً مما لو قدّمه الكاتب لقارئه على طبق من لغة ، فالإنسان يحبّ ما يكتشفه ويُؤْثره ويقتنع به ، بل يسعى لإقناع الآخرين به ، هذا عدا ما تقوم به المفارقة من دور في إثراء لغة الشعر ، إذ تعمل على « إعادة نشاط اللغة المنهكة والمستنزفة ، وتمكن الشاعر من نقل المعاني مرّة أخرى بقوّة وفاعلية » (٢) .

وفي ظل التعددية العلمية ، وكثرة الاحتمالات ، فما على الشاعر إذا أراد أن يكون مخلصاً لشعره ، فلا يحدّد الأشياء بصفات معينة ، إلاّ أن يلجأ إلى المفارقة (٣) .

وعلى النقيض مما قد يُفهم من هذا القول ؛ فإنّ المفارقة ليست تأكيداً على ضغوط السّياق ، بل « إنّ التحصّن بالمفارقة هو استقرار للسّياق ، إذ تتوازن فيها الضغوط الداخلية ، ويدعم بعضها بعضاً ، وهو ما يقيم أود الشعر الذي يمسي فيه مبدأ الهجوم ونظيره وسائل استقرار في القصيدة » (٤) .

وحالما « يومئ السياق الى استحالة التفسير الظاهري للكلام ، فإنه يومئ في الوقت نفسه الى ضرورة تفسيره تفسيراً باطنياً » (٥) .

غير أنّه إذا ما أريد للمفارقة أن تتحقق ، فلا بد من عرض المعنى « الزائف » الذي أدركنا زيفه على أنه حقيقي (٦) .

---

(١) محمد العبد ، المفارقة القرآنية ، ص ٤٨ .

(٢) Cleanth Brooks , Irony as aprinciple of Structure , 59

(٣) كلينث بروكس ، لغة المفارقة في الشعر ، ترجمة قاسم البريسم ، الزمان ، ع ٣٥٨ ، لندن .

(٤) Cleanth Brooks , Irony as aprinciple of Structure , 59

(٥) محمد العبد ، المفارقة القرآنية ، ص ٢١ .

(٦) دي . سي . ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ٥٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويرى عدنان خالد عبد الله (١) أن توظيف المفارقة في الشعر يجعلها تحقّق أغراضاً ثلاثة :

١ - تباغت القارئ وتجفله وبالتالي تثير انتباهه .

٢ - تحفز القارئ على التفكير والتأمل في موضوع المفارقة .

٣ - تمتّع القارئ « انفعالياً » لأنها تمنحه حساً باكتشاف علاقات خفيّة في القصيدة .

أما نبيلة إبراهيم فإنها حدّدت بعض أهداف المفارقة بلغة لا تخلو من مجاز فرأت أنها يمكن « أن تكون سلاحاً للهجوم الساخر ، أو تكون أشبه بستار رقيق يشفّ عما وراءه من هزيمة الإنسان ، وربما أدارت المفارقة ظهورها لعالمنا الواقعي وقلبته رأساً على عقب ، وربما كانت المفارقة تهدف إلى إخراج أحشاء قلب الانسان الضحية لنرى ما فيه من متناقضات وتضاربات تثير الضحك » . (٢)

ويذكر مصطفى السعدني أنّ المفارقة تعبّر عن « موقف مخالف بطريقة غير مباشرة ، لخداع الرقابة أو إخفاء النوازع غير المرضية » . (٣)

ومن غير الحكمة الغضّ من شان هذه الأهداف التي تحقّقها المفارقة أثناء تحقّقها في العمل الأدبي ، وقد تكون من تحصيل الحاصل ، غير أنّ المفارقة لم توجد فجاة في ساح الأدب بقدر ما كانت صدى لوقعها في الحياة ، فإذا وقفنا على أهداف وجودها في الحياة ، كانت أهدافها في الأدب متحقّقة تلقائياً .

ثانياً : دورهـــا :

سأتحدث عن دور المفارقة وآلية عملها من خلال دور الشخوص التي تسهم في إنتاجها وهي : صانع المفارقـــة ، وقـارئ المفارقـة ، وضحية المفارقة . ولكل من هؤلاء

---

(١) عدنان خالد عبد الله ، النقد التطبيقي التحليلي ، ص ٢٧ .
(٢) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ١٩٨ .
(٣) مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشاة المعارف ، الاسكندرية ، ص ٢١٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

دور مركزي يسهم في إقامة البناء المفارق . وإذا كانت المفارقة ترتكز أساساً إلى اللغة المفارقة ؛ فإنني آثرت أن يكون الحديث عن لغة المفارقة ضمن الحديث عن صفات المفارقة ، ليكون الحديث عن دورها مقتصراً على شخوصها .

أ - دور صانع المفارقة :

إذا كنا نتفق مع نبيلة إبراهيم على أن المفارقة الأولى ترتبط بقصة آدم وحواء ونزولهما من الجنّة بسبب أكلهما الثمرة المحرّمة ؛ فإن صانع المفارقة الأولى هو الله - سبحانه وتعالى - لأنه العليم القدير المحيط المطلق ، لا يحدّه حدّ ، « لا تدركه الأبصار ، وهو يدرك الأبصار » و « المثل الأعلى للضحيّة على النقيض من ذلك ، إذ يُرى متورطاً مغموراً في الزمن والمادة ، أعمى ، طارئاً ، محدداً ، غير طليق ، مطمئناً في عدم وعيه بما يقبع فيه من ورطة » (١) .

وبهذا المعنى يقابل خالق الكون صانع المفارقة الأولى خالق النصّ ومبدعه وصانع مفارقته ، « فهو كائن أسمى ، والكائنات الأسمى تنظر الى الحياة على أنها كوميديا ، وإقامة مثل هذه الكوميديا يتطلب ممارسة المفارقة » (٢) .

وتتحدد مهمة صانع المفارقة بأن « يوصل الضحيّة إلى جهلها بالحقيقة وبخداعها بالمظهر ، فلا يتركها إلا بعد أن تكون قد فقدت كل رؤية واضحة في الحياة » (٣) .

وبالنظر الى خصوصية مهمة صانع المفارقة ودقّتها فإنّ عليه أن ينفصل عن خطابه ويكفّ عن الدوران حول ذاته ، ويحلّق بعيداً ليتمكن من صنع المفارقة ، فيقول شيئاً لا يعبّر عنه ، ويقدّم خطاباً لا يعني سوى نقيض ما يعنيه .

---

(١) دي . سي . ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ٥٩ .
(٢) نفسه ، ص ٧١ .
(٣) نبيلة إبراهيم ،فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ٢٠٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ صاحب المفارقة إذ يخبّئ معناه خلف نقيضه فإنما يهدف إلى بلوغ أقصى درجات الوضوح ، وهو يحاول الوصول إلى أقصى درجات القبول لما يبدو أنه سيقوله » (١) .

وإذا كان لنا أن نتساءل حول شيء ما فيما إذا كان قد قيل ليحقّق مفارقة ما ؛ فإنه ليس من حقّنا أن نناقش حقّ أيّ كان - مراقباً أو صانع مفارقة - في رؤية المفارقة في أي شيء ، لينحصر التساؤل عندئذٍ في ذوقه أو حسّه (٢) .

ومن هنا فإن صانع المفارقة « المتطور جدلياً ، المليء الذهن ، لا يقصّر في رؤية المفارقة في أي شيء إذا أراد ذلك ، فثمّة سياق من التناقض دوماً في مكان أو آخر ، وهكذا يغدو دور المراقب ذي المفارقة أكثر نشاطاً وإبداعاً مما توحي به كلمة « مراقب » (٣) .

وحين يتطور دور المراقب ليشمل إعادة تشكيل الأشياء المتناقضة فنياً ، فإنه يتحوّل إلى صانع للمفارقة ، فالمراقب هو إنسان لمّاح ذكيّ عثر على مفارقة في الحياة أو في النص ، وصانع المفارقة هو من استثمر هذه المفارقة فنياً فأعاد إنتاجها في نصّه الأدبيّ .

ولذلك فإنّ حسّ المفارقة لا يشمل فقط القدرة على رؤية المتناقضات في المفارقة ، بل يشمل كذلك القدرة على إعادة تشكيلها ، كما يشمل « قدرة المرء إذ يواجهه أي شيء على الإطلاق أن يتخيل أو يتذكّر أو يلاحظ شيئاً يشكل النقيض على مستوى المفارقة » (٤) .

والمفارقة بهذا المعنى « لا تقع إلا في مجال الاحتمال من الظاهرة ، وهي لا تتحقق إلا عندما يتمثلها المراقب ذو المفارقة لنفسه ، أو يقدّمها للآخرين كاتب ذو مفارقة » (٥) ، وهو العمل الذي يتطلب منه الخبرة الواسعة في الحياة ، بالإضافة إلى الحكمة الدنيوية والمهارة التي يدعمها ظرف ، ليرى الأشباه في أشياء مختلفة ، ويخالف بين ما يبدو متشابها (٦) .

---

(١) دي . سي . ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ٧٩ .
(٢) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ٥٥ .
(٣) نفسه ، ص ٥٥ .
(٤) دي . سي . ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ٥٤ .
(٥) نفسه ، ص ٥٣ .
(٦) نفسه ، ص ٥٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولذلك تختلف رؤية صانع المفارقة عن رؤية سواه ، بل تتناقض الرؤيتان وتصطدمان ، ليمسي صانعها وهو يبشّر بها كنبيّ يحتاج إلى معجزة كي يقنع الآخرين بها . إنه يدرك أنّ هذا الشيء يمكن أن يُرى على أنه نقيضه ، أي « نقيض ما كان يبدو للوهلة الأولى لعين أقلّ نفاذاً ، وذهنٍ أقلّ اطّلاعاً » (١) .

إنّ ما يحرّض صانع المفارقة على رؤية الأشياء بهذا المنظور هو إحساسه بالتشيؤ إثر حالة من عدم الثقة يعيشها جرّاء نقص شديد في الحريّة لديه ، وبعد أن تنفصم عرى الاتصال بينه وبين واقعه ، وينتابه اليأس من إصلاحه ، يجد حريته الكاملة في المستوى اللغوي ، فيعبث باللغة كيف يشاء ، ويرسل من علياء الذات ضحكات ساخرة هادئة على ألسنة ضحاياه ، وهو يتمركز في وسطهم ، كأنه واحد منهم (٢) .

وبهذا يتضح مدى أهمية الدور الذي يقوم به صانع المفارقة ، إذ هو المبادر إلى اكتشافها ، وإعادة تشكيلها ، ليغدو دوره هو الفعل الذي ينتظر ردود فعل متوقعة من القارئ الذي عليه أن يقوم بدوره على أكمل وجه .

(ب) دور القارئ :

إنّ الرسالة التي يودّ الكاتب إيصالها الى القارئ من خلال المفارقة ، لا بد أن تمرّ بمراحل عديدة من التحولات ، ووعي الكاتب بوجود مفارقة فيما يطرح من رؤى هو الذي يحضّه على إدخالها إلى آلة المفارقة ، التي تخرجها من الجانب الآخر مختلفة الملامح على هيئة شيفرة .

وحالما تصل الشيفرة الى القارئ فإنه يشرع بالبحث عن المفتاح السرّي الذي يمكنه من تفكيكها ، إذ يدرك بوعيه أنّ الكاتب قد خبّأه في مكان قريب ، ليشرع بعدها بإعادة إنتاج ما يقرأ ليصل إلى الفكرة كما كانت عليه قبيل إدخالها آلة المفارقة كما يلي :

المعنى العقيلي ← صانع المفارقة ← [آلة المفارقة] ←شيفرة ← القارئ ← المعنى العقيلي

---

(١) دي . سي ، ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ٥٢ .
(٢) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ٢٠٧ ، ٢١٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يتبين مما سبق عظم الدور الذي يمارسه القارئ في لعبة المفارقة ، فهو لا يقل أهمية عن دور صانعها ، و« مالم يتم تفسير رسالة المفارقة كما أريد لها ، فإنها تبقى أشبه بيدٍ واحدة تريد أن تصفّق » (١) .

ولن يستطيع القارئ وحده القيام بهذه المهمة إذا لم يقدّم له الكاتب العون من خلال القرينة المناسبة ، وهو ما « يعينه على اكتشاف المستوى الكامن للكلام الذي يقف على بعد من المستوى الأوّل » (٢) .

وبغير ذلك فإنه لن تكون هناك مفارقة ، وهو ما يعني « أنّ القارئ شريك أساسي في صنع المفارقة » (٣) .

من هنا كانت المفارقة اختباراً لذكاء القارئ الذي إن أدركها كما أرادها الكاتب ، كان قارئ مفارقة نموذجياً ، وإلا فقد وقع في سوء فهم يصعب التخلص منه ، وهو ما قد يشكل مفارقة أخرى ضحيتها القارئ نفسه .

ولذلك فلا بد من ميثاق يعقده صانع المفارقة مع قارئها ، يوحي بأنّ ما يعتقده القارئ « لا يمكن أن يكون هو كل ما في الأمر ففي عملية الفهم ثمّة دائماً شيء أكثر ، شيء أبعد ، ينبغي أن نفهمه (٤) .

وهذا الميثاق يسهم في إنجاح عملية التوصيل التي لا بُدّ لنجاحها من أن « يشترك الموصل والمستقبل في عدد من الدوافع والمنبهات التي تثير هذه الدوافع ، كما أنهما لا بد أن يشتركا في الطرق العامّة التي تعدّل بها الدوافع بعضها من البعض الآخر » (٥) ، وهذا الاشتراك لا يمكن أن يكون كلياً غير أنه « يمكن التغلّب على الفروق إلى حدّ ما عن طريق الخيال » (٦) .

وبقدر هذه المشتركات بينهما تكون سرعة استجابة القارئ للمفارقة وحل رموزها ، فقد تقدّم المفارقة لقارئ لا يوثق في قدرته تماماً ، وقد يُترك للقارئ

---

(١) دي. سي. ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ٤٩ .
(٢) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ٢٠١ .
(٣) نفسه ، ص ٢٠١ .
(٤) وليم راي ، المعنى الأدبي ، ص ٢١٠ .
(٥) أي . إيه ، ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي ، ص ٢٥١ .
(٦) نفسه ، ص ٢٥١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

البحث عن المفارقة في ثنايا النص وقد تتطلب المفارقة من القارئ أن يكون بمهارة الغواص ، فيجد الدرّة داخل الصدفة في الأعماق ، وقد يضيع جهده هباء فتكون من نصيب سواه ممن كانوا أكثر ذكاء وأنمى ذوقاً .

فالمفارقة إذاً لا تتكشف إلا « لقارئ يستطيع التقاط المعاني وإدراك طرق إجراء الكلام ، فخيبة انتظار المؤلف هي أن يعجز قراؤه عن إدراك مغزى مفارقاته وصيغه البلاغية لأنّها - في الحقيقة - جزء من لغة الاتصال بين الكاتب والقارئ » (١) .

وهذا القارئ لم يضطلع بدور معقّد ومهم كما يفعل الآن ، إذ بات « يتعامل مع الأعمال الحديثة المفرقة في المفارقات ، فصار شريكاً أساسياً في خلق العمل الفني من حيث إنه هو الذي يعيد إليه نظامه عندما يجمع شتاته في حُزمة فكرية موحّدة ومؤتلفة » (٢) .

وعلى القارئ أن يكون على وعي تام « بأنّ العمل الأدبي بصفة عامّة وفي أعمال المفارقة بصفة خاصة لا يحاكي الواقع أو يمثّله ، وإنما هو كشف وإضاءة لجانب من جوانب الحياة التي يختلط بعضها ببعض ، ويتضارب بعضها مع بعض ، ولا بد أن يكون القارئ مدرّباً على قراءة النصوص اللغوية حتى يتكوّن لديه حسّ ما بشفافية اللغة ، وهو أساس العلاقة بين القارئ والنصّ » (٣) .

وكما لصانع المفارقة شروطه على القارئ ، فالقارئ كذلك لا يقل حزماً إزاء صانع المفارقة ، فمن شروطه عليه « ألاّ يبالغ في التعقيد ، وأن يفرّق بين التعقيد وعدم الرغبة في التحديد ، فقد يعطل التعقيد عملية المشاركة في القراءة بين الكاتب والقارئ في حين أنّ عدم التحديد يفتح له المجال لتعدد التأويلات » (٤) .

ويطلب إليه كذلك « ألاّ يسلّم نفسه للمفارقات اللفظية السّطحية التي لا طائل وراءها ، لأنه عندما يصبح مدرّباً على قراءة فن المفارقة يسعد باكتشاف الخبء من الأفكار الجديدة » (٥) ، ويشعر بأنّه هو الذي انتجها من جديد وليس البناء اللغوي .

(١) محمد سالم الأمين ، اللغة المفارقة في رواية شرف ، ص ٥١ .
(٢) نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ٢١٧ .
(٣) نفسه ، ص ٢١٦ .
(٤) نفسه ، ص ٢١٨ .
(٥) نفسه ، ص ٢١٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتقارب نبيلة إبراهيم علاقة القارئ بالنصّ ، فترى أنّ درجات تكوين هذه العلاقة تمرّ بالمراحل التالية (١) :

١ - وصول النبرة (الشيفرة) التي يرسلها صانع المفارقة إليه من خلال اللغة ، مثال : نبرة الاستخفاف والتحدّي ، التذمر والشكوى ، السخرية ... إلخ .

٢ - يقين القارئ بانّ بعض العبارات ، أو النصّ كله ، لا يمكن أن يصبح مقبولاً للفهم إلا بعد رفض ما يُقال ظاهرياً .

٣ - البحث عن بديل ، ويتصل هذا البديل بإشارات لغوية في النص من جهة ، وياتلف مع وجهة نظر صانع المفارقة من الناحية الفكرية والعقديّة من جهة ثانية .

٤ - الوصول إلى صياغة موضوعية متكاملة جديدة لما سبق ، من خلال تقويم الانحراف اللغوي الذي صنعه صاحب المفارقة .

(جـ) دور الضحيّة :

يختلف دور الضحية عن دوري كل من صانع المفارقة وقارئها ، بانّه دور قَدَريّ لا إرادة للضحية فيه ، إذ يبدو دور الضحية تابعاً واستجابة لدور صانع المفارقة ، إنه لا يحقق أفعالاً بقدر ما يبدي ردود فعل على أفعال سابقة ، واستجابته للمفارقة ليست باكثر من استجابة الطيور لشباك الصيّاد ، وكلما ازدادت غفلة الضحية وجهلها وعدم إدراكها للأمور - على النقيض من صفات صانع المفارقة - ازداد تاثير المفارقة وعمقها ونجاحها .

وضحية المفارقة هي « الهدف الذي تريد المفارقة إصابته ، أو هي الشخص الذي أخفق في إدراك المفارقة » (٢) .

« وعند إضفاء فكرة المفارقة على غرير غافل يقع ضحية مفارقة لفظية أو ضحية شكل أخر من المفارقات يغدو بالإمكان وصف ذلك المرء بالمفارقة ، أي انّه على غفلة منه صار ضحية ظروف أو أحداث تتخذ في الغالب صفة شخصيّة » (٣) .

---

(١) نبيلة ابراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، ص ٢١٧ .
(٢) دي. سي. ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ٣١ .
(٣) نفسه ، ص ٣١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومما يعوّل عليه صانع المفارقة لتحقيقها « إغراق ضحيته بمخاوف أو آمال أو توقعات ، ليتصرّف على أساسها ، ويتخذ خطوات ليتجنّب شراً متوقعاً أو يفيد من خير منتظر ، لكنّ أفعاله لا تؤدي إلا إلى حصره في سلسلة من الأسباب تؤدي إلى سقوطه المحتوم » (١) .

إنّ صانع المفارقة أو مراقبها ذو وعيين : الوعي الأول وعيه بدوره مراقباً أو صانعاً للمفارقة ، وهو ما يحفزه إلى « تصعيد شعوره بالحرية واستنباط مزاج من القناعة والهدوء والمرح بل من الحبور » (٢) .

أما الوعي الثاني فهو وعيه بعدم وعي الضحية ، وهو ما يدفعه لأن « يرى الضحية مقيّداً أو متورطاً من حيث يشعر هو بالحريّة ملتزماً من حيث يشعر هو بالانفلات ، تتقاذفه العواطف والمضايقات والتعاسة في حين أنّ المراقب هادئ رائق ، بل مندفع للضحك » (٣) .

« وإذ يكون موقف المراقب موقف رجل يبدو عالمه حقيقياً ذا معنى يجد عالم الضحية وهمياً أو غير معقول » (٤) .

ويحدث أن نلمح تبادلاً للأدوار ما بين شخوص المفارقة ، ففي لحظة يمسي قارئ المفارقة ضحية من ضحاياها ، إذا هو عجز عن تلقي إشارات صانعها ، وفشل في الوصول إلى معناها الحقيقي ، وقد يمسي صانع المفارقة نفسه ضحيّة لمفارقته إذا هو لم يُشفع بناءه الذي يظن أنّه مفارق بخارطته السّريّة التي من دونها لن يصل حتى القارئ الذكيّ إلى وجود مفارقة .

عندئذ - وعلى سبيل « المعنى في قلب الشاعر » - تموت المفارقة في قلب صاحبها ، ويبقى النصّ يعاني من وقع العاديّة والحيرة .

---

(١) دي . سي. ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ص ٧٩ .
(٢) نفسه ، ص ٥٩ .
(٣) نفسه ، ص ٥٩ .
(٤) نفسه ، ص ٥٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفَصْلُ الثاني

دور المفارقة في بناء القصيدة العربية الحديثة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تمهيـــد

لم يخل الشعر العربي في أيٍّ من عصوره الأدبية من الأبنية المفارقة ، غير أنّ هذه الصيغ الأدبية غير المألوفة لم تكن تشكل هاجساً لدى الشعراء القدامى يحفزّهم على بناء قصيدة قائمة على المفارقة ، وإنما كان يتخلل قصائدهم بين الحين والآخر ضرب من المفارقات غير الهادفة ، أي تلك التي لم يوجّه الشاعر قصده نحو صناعتها وخلقها ، بل جاءت وسيلة توضيحية تؤدي الى جلاء الفكرة وتوضيحها والامتثال لها ، لأنّ المفارقة كما نفهمها الآن ، قد تعني عندهم تضليل القارئ أو عدم « مطابقة الكلام لمقتضى الحال » .

ولست أعني بقولتي تلك قلة المفارقات في شعرنا العربي القديم . فمن السهل العثور على مفارقة في أي قصيدة قديمة ، غير أنّ خلق المفارقة لم يكن هدفاً كتبت لأجله القصيدة .

أمّا في الشعر العربي الحديث ، فقد بات الفن بالمفارقة ضرورة من ضرورات البناء . وليس ترفاً أو تضليلاً للقارئ ، ذلك أن طبيعة الحياة التي نعيش تقتضي مثل هذه الانماط التعبيرية ، وأقصد بطبيعة الحياة ، تعدّد الاحتمالات ، واجتماع المتناقضات ، وتصالح الأضداد ، وصراع المتشابهات ، وفقدان خيط السببيّة ، إذ لا يعود ثمّة ربط بين سبب ومسبَّب أو سبب ونتيجة أو فعل وردّ فعل ، كل ذلك بسبب من تقارب العالم وانفتاحه لتتجانس فيه أشياء لم تكن لتقبل مجرد التعايش في يوم من الأيام .

من هنا وجد الشاعر العربي الحديث نفسه معنياً بالتعبير عن كل تلك التجليات للعالم ، فشرع يوظف قلمه لرصد الأشياء من هذا الباب ، فكان التناقض Paradox ملمحاً مهماً من ملامح البناء ، ولكنه تناقض من أجل التصالح ، أو تشخيص للمرض ـ بلغة الطب ـ من أجل العلاج .

ولما كانت محاولتي في تحليل بناء المفارقة في الشعر العربي الحديث بأجمعه مهمة في غاية الصعوبة ، إن لم تكن مستحيلة ، لأسباب عديدة ، ليس أخرها غزارة الإنتاج ، وكثرة الشعراء ، والتوظيف المكثف للمفارقة في شعرهم ؛ كان لا بد من الاكتفاء بدراسة نماذج من الشعر العربي الحديث ، لتكون الدراسة أكثر غوصاً في البناء المفارق ، وأكثر رصداً لأنماطها ووظيفتها في البنية الشعرية ، فكان الاختيار لمن ظننتهم الأكثر توظيفاً للمفارقة من الشعراء ، آخذاً بعين الاعتبار مكانتهم الشعرية .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وصنّاع المفارقة أولئك حين أعدت قراءة نتاجهم - وكنت قبلُ على تواصل دائم معهم - أيقنت بحكمة اختيارهم ، ذلك أنهم بلغوا شاواً مهماً في الاشتغال على المفارقة في قصائدهم بمقصدية واضحة وفنية عالية .

لقد استطاع هـؤلاء نتيجـة وعيهم بالمفارقة أن ينفصلوا عن ذواتهم (١) ، وأن يحلّقوا عالياً لمعاينة الأشياء من بعيد ، ورصد لحظات التقاطع والتناقض ما بينها ، فنجحوا في ذلك حتى بتنا نرى في شعرهم التناقض في أشياء لم نعتقد أنها يمكن أن تكون متناقضة .

ولما كان هؤلاء أكثر وعياً بالمفارقات التي تكتنف العالم ، فقد باتوا يحملون سلاح المفارقة معهم دائماً ، لكنهم لا يستعملونه إلا عند الضرورة كي يبقوا على تواصل مع قارئهم وإن بطريقة مختلفـة ، وكي لا يفقد سلاحهم فاعليته بفقدانه سريته .

ومن هنا كان الوصف الأدقّ لصناع المفارقة ما جاء على لسان أحدهم إذ يقول :

« كانوا طيبين وساخرين

لا يعرفون الرقص والمزمار

إلا في جنازات الرفاق الراحلين » (٢)

ولأنّ الرقص في الجنازة ليس من شيم الأسوياء ، فلا بد أن يبدو ذلك من قبيل الطيبة أو السخرية ، لكنه على كل حال سيقابل بالرفض والاستهجان ، ممن لم يسمعوا بالمفارقة من قبل ، الذين سيدينون الشاعر بتهم ليس أقصاها « عدم مطابقة الكلام لمقتضى الحال » ، ومن هنا تبرز جماليات اللغة في ثوب آخر مختلف تماماً عمّا يعهده القارئ .

---

(١) انظر على سبيل المثال رأي الشاعر سعدي يوسف في هذه القضية في حوار أجراه معه موسى برهومة ، مجلة أفكار ، العدد ١٣٧ ، وزارة الثقافة ، عمان ، ١٩٩٩ ، ص ٨٨ .

(٢) محمود درويش ، أرى ما أريد ، ط (١) ، دار توبقال ، المغرب ، ١٩٩٠ ، ص ٥٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقبيل الشروع بدراسة المفارقة في الشعر العربي الحديث أحب أن أبدي ملاحظتين أساسيتين لهما ارتباط مباشر بالشق التطبيقي من هذا البحث . أولاهما : العداء المستحكم بين المفارقة من جهة ، والتقليد والغنائية و « بعث النفس على سجيتها » من جهة ثانية .

ولهذا فليس غريباً أن تخلو بدايات الشاعر العربي أو تكاد من المفارقات لأن البدايات غالباً ما ترتبط بالتقليد الذي يتكئ الشاعر من خلاله عادة على سواه من الشعراء ، ويمتح من الذاكرة الشعرية ، وهو ما يقصيه عن رصد التفاصيل ، وإقامة الوشائج بين المتناقضات ، وإعمال الذهن والوعي فيما ينبغي أن تكون عليه الصورة النهائية لقصيدته ، لينحصر دوره في إطلاق تلك الدفقات الشعورية وصبّها في قوالب اللغة بذاتية مفرطة وغنائية عالية لا تمكنان الشاعر من الرؤية عن بُعْد .

وثانيهما : أنّ كشف المفارقة في شعر يقرأ لأوّل مرّة أيسر كثيراً من كشفه في القراءة التالية ، ذلك أن القراءة الأولى تجعل القارئ على تماس مباشر مع مفاجآت النص وتلمس تضاريسه ، غير أنها في القراءات الأخرى التالية تختفي تلك الرؤى المفارقة تحت جدار سميك من « عادات القراءة » ، وهو ما يرتبط بما أسميته « موت المفارقة » .

إنّ وجود المفارقة يرتبط بالتجربة والخبرة ، والإدراك الفلسفي والوجودي لقضايا الكون بما يكتنفه من متناقضات وأضداد ، وإننا إذ نجد الشاعر في بداياته صارماً حازماً واضحاً حريصاً على إيصال رسالته إلى القارئ ، بوضوح وأمانة ، فإنه لا يمكن أن يكون شاعراً ذا مفارقة ، وهو ما يجعل كثيراً من الشعراء يخجلون من بداياتهم أو يتبرّؤون منها ، فالعلاقة مع القارئ ينبغي أن تتغير بتغيّر أبعاد التجربة ، ورؤية كهذه الرؤية لا يمكن أن تكون قادرة على خلق مفارقة :

« أجمل الأشعار ما يحفظه من ظهر قلب

كل قارئ

فإذا لم يشرب الناس أناشيدك شربْ

قل : أنا وحدي خاطئ » (١)

---

(١) محمود درويش ، أرى ما أريد ،ج١ ، ط ٨ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨١ ، ص ٦٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والمفارقة بهذا المفهوم كالدواء الذي يتجرعه القارئ بالتدريج ، وشربه مرة واحدة مقتل له .

والإفراط في الغنائية بدوره ، بما تمثله الغنائية من اعتداد عالٍ بالذات ، والتصاق بالنص حتى لا تبارحه ، وارتفاع وتيرة الإيقاع ، والاستسلام للدفقات الشعورية ، كل ذلك يحدّ من قدرات الشاعر على التقارب مع البنى المفارقة وتوظيفها في نصّه :

« أنا من يلمّ صعيد النجوم

ويجمع من ثمر الفرقد

ومن يلمس البدر في أفقه

ومن يرتدي أنجم السرمد

ونهر المجرّة ألهو به

وأسبح في لُجّه المزبد

فإما أردتِ بلوغ السماء

فهاتي يداً للهوى في يدي »(١)

وبما أن من حقّ أي كان أن يرى المفارقة في أي شيء أو أي نصّ ، حتى في عدم وجود المفارقة ، فإنّ الباب يبقى مفتوحاً على وسعه أمام تعدد الآراء واختلافها .

---

(١) سعدي يوسف ، الديوان ، ج١ ، ط٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٨ ، ص ٥٤٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المبحث الأول
المفارقـة اللفظيـة

تُعَدّ المفارقة اللفظية من أوضح أشكال المفارقة وأبرزها في الشعر العربي الحديث ، إذ اشتغل عليها الشعراء كثيراً ، ابتداء بمفارقة اللفظة الواحدة ، وانتهاء بالنص الكامل ، وإذا نظرنا للمفارقة من منظارها الأوسع ، والأحدث ، فإنه سيندر أن نقرأ كتاباً شعرياً حديثاً دون أن نعثر في ثناياه - بعدد قلّ أو كثر - على أنماط من المفارقات اللفظية التي تشكل أحياناً عصب القصيدة الحديثة.

ولا بُدَّ أن أشير بادئاً إلى الدور الذي يكتسبه عنوان القصيدة في الكشف عن المفارقة اللفظية ، إذ يبدو العنوان في كثير من الأحيان وهو يوحي بصورة مصغّرة عن المفارقة اللفظية الكامنة في النص الشعري .

في قصيدة بعنوان « أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر » (١) ثمة إشارة مفارقة في العنوان ، تتمثل في كلمة « ساذجة » التي يصف الشاعر بها أغنيته ، وهذا الوصف يوحي للقارئ بأنّ ثمّة بنية غير ساذجة على القارئ أن يفتش عنها للتخلص من سذاجة الأغنية ، إنها إذاً السذاجة الفنيّة التي يقف وراءها قصد الشاعر في أن يقدّم للقارئ بنية مفارقة تخفي بنية نقيضة على القارئ أن يجدها ، وهو ما جعل النصّ زاخراً بمفارقات لفظية تتطلب إعادة التفسير :

« هل لكل الناس ، في كل مكان
أذرع تطلع خبزاً وأماني
ونشيداً وطنياً ؟
فلماذا يا أبي ناكل غصن السنديان
ونغنّي خلسة شعراً شجيّاً ؟
يا أبي ! نحن بخير وأمان
بين أحضان الصليب الأحمر »

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج١ ، ص ٢٠١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن نبرة التهكم تأخذ في العلوّ والتردد ابتداءً من مطلع القصيدة حتى منتهاها ، إذ تبدو الرؤية وهي تفيض بالشكوى المقترنة بالخوف من أنّ تحلّ منظمة للإغاثة محلّ الوطن بأسره ، وثمّة تفسير على القارئ أن يصل إليه من خلال القرائن الواردة ، وهذا التفسير هو نقيض ما تبوح به البنية في السطرين الأخيرين :

« يا أبي ! نحن بخير وأمان

بين أحضان الصليب الأحمر ! »

فالشاعر يريد أن يقول نقيض ذلك تماماً ، إذ لا يشعر مع أبيه أنهما بخير وأمان ، ما داما قد خسرا الوطن ، ومُنحا بدلاً منه منظمة الصليب الأحمر .

ويؤدي العنوان في قصيدة « بكائية الليل والظهيرة » (١) لأمل دنقل دوراً لا يقل أهمية عن سابقه ، إذ يعين في الكشف عن المفارقة اللفظية في عدد من مقاطع القصيدة التي تحظى بالبنى المراوغة ، ومن مقاطعها :

« يا آخر الدقات

قولي لنا .. من مات

كي نحتسي دمه

ونختم السهرات

بلحمه نقتاتْ »

من الواضح أن هذا المقطع منعزلاً عن سياقه وعنوانه مراوغ ومخادع ، حين يوهم بأنّ مَنْ مات قد يكون عدواً أو خصماً ، وهو ما يجعل احتساء دمه وأكل لحمه دليل حقد إضافياً عليه ، لكنّ مقاربة عنوان القصيدة تنشلنا من هذا الظنّ الذي ينحرف بالرؤية عن صوابها ، ويخرجها عن مسيرها ، فما دامت القصيدة « بكائية » فذلك يعني أنها تقترب من الرثاء ، ولا يرثي الشاعر عادة إلا من هو ذو مكانة في قلبه ، ليبدو الموت هنا غير مرغوب في الرؤية الشعرية ، لكنّه لا رادّ له ، وهو ما يجعل القصيدة بكائية أو مرثيّة ، ولكن كيف يحتسي الشاعر في سهرته دم من يحب أو يمضغ لحمه ؟

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، دار العودة ، بيروت ، ص ٢١٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن العثور على إجابة مقنعة لهذا السؤال ، يقتضي منّا عدم تفسير البنية تفسيراً ظاهرياً ، وإلا وقعنا في سوء الفهم والتجنّي على النص .

من هنا لا بد للقارئ من معاينة القرائن المتعددة ومنها عنوان النص للمقاربة ما بين البنية والرؤية من خلال استحضار النقيض لهذه التراكيب ، ليمسي احتساء دم الآخر يوازي حقن دمه ، وأكل لحمه ثورة مفارقة لتوفير لحمه وحفظه من أكلي اللحوم .

إنّ مثل هذه التفسيرات تمسي ضرورية للوصول إلى مقصد القائل وتحقيق الانسجام والتماسك بين هذه البنية الجزئية والبنية الكلية للنص .

ويُعَدّ فهم موقف الشاعر الكلي عاملاً مهماً في كثير من الأحيان في كشف المفارقة اللفظية ، إذ كثيراً ما ترتطم بعض العبارات أو حتى المفردات مع هذا الموقف الثابت ، وهو ما يؤدي بالقارئ الى الوقوف بحذر إزاء مثل هذه التراكيب التي تقتضي معالجةً ما لتنسجم وموقف الشاعر الكلي ورؤيته .

ويمكن للأمر أن يتضح أكثر حين تقسيم النص إلى حقول دلالات تتضمنها ثنائيات ضدّية في النص ، إذ يظهر أنّ موقف الشاعر ينحاز إلى الشق الإيجابي من أطراف الثنائيات ، وتتولّد المفارقة اللفظية أحياناً حين نجد الشاعر ينقلب على هذه المعادلة ، لنعثر في ثنايا البنية على تحيّز للطرف السلبيّ من الثنائية الضديّة .

فلو تناولنا مثلاً ثنائية [الحرية / القيد] عند محمود درويش لجزمنا بانّ الشاعر الذي ينطلق في نصّه من موقف سياسي وإنسانيّ واضح ينتمي للحرية ضدّ القيد في كل قصائده ، ومن هنا يظل علينا أن نفسّر بالوعي المفارق تحيّز الشاعر للقيد ضد الحرية ، للطرف السلبي من الثنائية ، ولن يقضي على مثل هذا التناقض الظاهر إلا إعادة تفسير البنية تفسيراً مفارقياً :

« لا تتركيني

حراً بحزني

بيدٍ تصبّ الشمس

فوق كوى سجوني

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتعودي أن تحرقيني

إن كنت لي

شغفاً باحجاري بزيتوني

بشباكي ... بطيني

وطني جبينك ، فاسمعيني

لا تتركيني » (١)

إننا حين نتجاهل هذه الأبنية المفارقة [لا تتركيني ، احبسيني ، تعودي أن تحرقيني ... » ، فلا شك في أننا واقعون ضحية سوء الفهم ، حين نؤول خطأ موقف الشاعر بأنّه ينحاز الى القيد على النقيض من موقفه الحقيقي القائم على الانعتاق والتحرّر .

وفي مقطع من قصيدة « إلى صديقة دمشقيّة » يقول أمل دنقل : (٢)

« إذا سباكِ قائد التتار

وصرتِ محظيّه

فشدّ شعراً منك مستعار

وافتضّ عذريّه

واغرورقت عيونك الزرق السماويه

بدمعة كالصيف ماسيّه

وغبت في الأسوار

فمن تُرى يفتح عين الليل بابتسامة النهارْ »

وينطلق الشاعر في قصيدته تلك من موقف واضح من قائد التتار الذي يمثّل منظومة القيم السلبيّة التي يحاربها الشاعر ويناضل للتفوق عليها ، ولهذا تأتي

(١) ديوان محمود درويش ، ج١ ، ص ٢٢٦ .

(٢) أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص ٥٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الأسطر الشعرية اللاحقة جميعاً لتجسّد موقف الشاعر من هذه القيم ، لكننا نفاجأ في سطر شعري واحد بانقلاب اللهجة واختلال المعادلة ، وهو ما يولّد مفارقة لفظية لا سبيل الى تجاوزها دون الوقوف عندها وإعادة إنتاجها ، وهي عبارة : « وصرت محظيّة » :

فهل من الحق أن تلك المرأة أو الحبيبة ستمسي محظيّة حين تقع في شباك قائد التتار الذي يشبه الصيّاد بشباكه وتشبه هي الفريسة بسقوطها ؟

من الواضح أنّ مثل هذه العبارة لا يمكن قراءتها من خلال المعنى السطحي والقريب ، بل ثمة معنى أعمق وأقرب الى جوهر الرؤية وإن كان بعيداً ، وهو المعنى النقيض ، وهنا تكمن المفارقة اللفظية ، التي يوظفها الشاعر بسخرية وتهكم من أولئك الذين ينظرون اليها على أنها ذات حظوة عند قائد التتار ، ومن ثم فإنهم لا يحركون ساكناً إزاءها ، لأنهم لا يشعرون بالورطة التي تقبع فيها .

وكما يحدد موقف الشاعر موقع المفارقة ، بمفرداتها وتراكيبها ويثبتها أو ينفيها ، فإنه كذلك يقترح البدائل التي على القارئ أن يختار إحداها بديلاً عن الصيغة المعطاة :

يا سيداتي ... سادتي

يا شامخين على الحراب

الساق تقطع والرقاب

والقلب يُطفأ ـ لو أردتم ـ

والسحابْ

يمشي على أقدامكم

والعين تسمل ، والهضاب

تنهار لو صحتم بها

ودمي المملّح بالتراب

إن جفّ كرمكم

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يصير الى شرابْ

....

لكنّ صوتي صاح يوماً

لا أهابْ

فلتجلدوه إذا استطعتم

واركضوا خلف الصدى

ما دام يهتف لا أهابْ » (١)

إنّ عبارة « سيداتي ... سادتي » ، لا يمكن أن تؤخذ على محمل القراءة الحرفية ، ذلك أن موقف الشاعر لا يحتمل مثل هذا الأمر ، وإنما يأتي النداء هنا على سبيل التهكم والسخرية من المنادى ، لأن النداء هنا لا يمكن أن يؤول على سبيل الإذعان والرضا كما نلمح لأول وهلة ، بل من منطلق التحدي الذي يظهر بوضوح في نهاية المقطع ، بعد الاستدراك بـ« لكن » التي تبشر بانقلاب اللهجة ، ليمسي طلب جلد الذات (فلتجلدوه) على سبيل التعجيز والتحدي والسخرية ، خارج إطار الطلب الحقيقي .

ونبرة التحدي هذه كثيراً ما تكون هي المسؤول الأول عن تأسيس أرضية للمفارقات اللفظية التي تفتح الباب واسعاً للتأويل أمام القارئ وتمنحه أكثر من صلاحيات القارئ العادي :

« أنا أحمد العربي ، فليأت الحصار

جسدي هو الأسوار ـ فليأت الحصار

وأنا أحاصركم

وصدري باب كل الناس ـ فليأتِ الحصار » (٢)

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج١ ، ص ٩١ .

(٢) نفسه ، ص ٥٩٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ طلب الحصار هنا ليس رغبة للشاعر بقدر ما هو ثورة عليه ومقتٌ له ، وإرادة في تحطيمه .

وفي قصيدة « وطن » يسعى درويش إلى تأطير قصيدته بالمفارقة اللفظية بدءاً وختاماً ، وهو ما يجسّد وعي الشاعر بالمفارقة اللفظية ، لتكون أول ما يصادف القارئ وآخر ما يقرأ ، تاركة أثراً قوياً في نفسه ، وهذا النمط من المفارقة اللفظية التي يمكن تسميتها بـ « مفارقة التحدّي » تنتشر بكثرة في قصائد درويش على هيئة خطاب بأفعال الأمر توجه عادة للآخر / الخصم ، لتعكس صورة التناقضات القائمة على أرض الواقع ، ليمتد أثرها الى بنية القصيدة :

« علقوني على جدائل نخله

واشنقوني فلن أخون النخله » (١)

ومن الجليّ أنّ الشاعر لا يقصد ما يقوله ، بأفعال الأمر هذه ، بقدر ما يقصد النقيض ، لتضيق المساحة تماماً بين الأمر بالفعل والنهي عن الفعل حتى تبلغ تلك المساحة صفراً ، وهو ما تتحقق معه المفارقة اللفظية .

وتوظيف فعل الأمر في بناء المفارقة اللفظية ليس توظيفاً ثانوياً أو صدفوياً ، فهو ينتشر على مساحات واسعة من أعمال الشعراء إذ يبدو الطلب وهو يلبس لبوس التهكم والسخرية ، وهو ما يجعله يعني النقيض تماماً :

« نم يا حبيبي ساعة

حتى يعود الروم ، حتى نطرد الحراس من أسوار قلعتنا

وتنكسر الصواري

نم ساعة ، نم يا حبيبي

كي نصفّق لاغتصاب نسائنا في شارع الشرف التجاري

نم يا حبيبي ساعة ، حتى نموت

هي ساعة للانهيار

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج١ ، ص ٢٣٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هي ساعة لوضوحنا

هي ساعة لغموض ميلاد النّهار » (١)

فهو بهذه البنية الطلبية أبعد ما يكون عن أن يطلب الى الآخر النوم في الساعات العسار ، وتبدو قرينة المفارقة واضحة في تعليل طلب النوم « كي نصفق لاغتصاب نسائنا في شارع الشرف التجاري » .

وطلب « النوم » على سبيل التهكم يجعل هذا الفعل مصفوفاً بالإدانة والاستنكار لممارسته ، وهو ما يحرّض القارئ على استجلاء الفعل النقيض للنوم وهو الصحوة والعمل .

إن الشاعر ذا المفارقة اللفظية ليبدو كالآمر الذي لا يُطاع . أو هو لا يريد لأحد أن يطيعه ، فهو يأمر ، ويأمل ألا ينفذ أمره ، وأن يُعصى ، إلا إذا كان تنفيذ الفعل بممارسة نقيضه ، وهو لا يوجه الأمر صوب هذا الفعل إلا لإظهار فداحته ، وهول نتائجه إذا ما نفّذ على الوجه الذي يطلبه الشاعر . إنه حكم مع وقف التنفيذ ، ولدى القارئ من القرائن والموجّهات ما يوصله الى مثل هذه النتيجة :

« هدوءاً

وكن مثل من قاتلوا في الممرّ

وهم يعلمون بأنّ الممّر

سيجتاحه كلّ مَنْ مَرّ » (٢)

وربما يتساءل سائل عن جدوى هذا الأمر الخادع ، ولِمَ لمْ يستبدل به النهي المباشر « لا تفعل كذا ... »والإجابة : أنّ الأمر في مثل هذا البناء المفارق أبلغ أثراً وأعمق دلالة ، إذ هو لا يثير التعاطف الحادّ مع الضحيّة المستسلمة فحسب ، بل يظهر كذلك فداحة الجُرم الذي يمارَس بحقّها في حال تلبية الأمر وتنفيذه حرفياً ، وهو ما يبدو تحصيلاً حاصلاً أحياناً حتى قبيل إصدار مثل هذه الأفعال ، كأن تقول لشخص ما « اقتلني » وأنت مدرك تماماً لقدرته عليك ، وأن أمرك هنا قد يجعله يرتدّ عن قتلك ولو لمجرد معصيتك :

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج٢ ، ص ٥ .

(٢) ديوان سعدي يوسف ، ج٢ ، ص ٦١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« قلت يا أخوة ، هذا جسدي ... فالتهموه

ودمي هذا حلال ... فاجرعوه » (١)

إن البنية الدلالية الصريحة لهذه البنى الآمرة هي نهي الإخوة عن قتل أخيهم وأكل لحمه وشرب دمه ـ الحرام ـ ، من هنا جاء البناء المفارق ليعرّي الآخر ، ويقدّم لائحة اتّهام لأخ لا يكتفي بقتل أخيه بل يشرع بأكل لحمه وشرب دمه ، وهو ما يظهر ذاك الحقد الدموي الكامن في علاقة الإخوة ، وهو ما يشعل فتيل التناقض ويزيد من حدّة المفارقة وفاعليتها في النصّ .

وتأتي بنية أفعال الأمر أحياناً لاعلى سبيل التحدي ، بل على سبيل الاستسلام فيما هو أشبه برثاء الذات والمكان ، نلمح ذلك مثلاً في قصيدة « في المساء الأخير على هذه الأرض » (٢) .

نلمح في هذه القصيدة نمطين : نمطاً وصفياً ذا نفس درامي يتتبع تغيرات المكان والزمان ، ويعدّ العدة لتبديل السكان ، ونمطاً إنشائياً يتحقق من خلال مخاطبة الآخر بافعال الأمر . ولما كان صوت النصّ الخارج من المكان أو المؤهل للخروج أضعف من أن يوجّه الأمر للآخر / الأقوى القادم إلى المكان ، فإنّ هذا الفعل الآمر أشبه ما يكون برثاء النفس والمكان ، وهو ما يحقق في البنية من المفارقات اللفظية ـ بالنظر الى قرائن النص ـ ما ينبغي على القارئ أن يعيد تفسيره من خلال النقيض المباشر :

« فادخلوا أيها الفاتحون ، منازلنا واشربوا خمرنا

من موشحنا السهل ، فالليل نحن إذا انتصف الليل ، لا

فجر يحمله فارس قادم من نواحي الأذان الأخير

شاينا أخضر ساخن فاشربوه ، وفستقنا طازج فكلوه

والأسرّة خضراء من خشب الأرز ، فاستسلموا للنعاس

بعد هذا الحصار الطويل ، وناموا على ريش أحلامنا

الملاءات جاهزة ، والعطور على الباب جاهزة ، والمرايا كثيرة

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٢٢٤ .

(٢) ديوان محمود درويش ، ج٢ ، ص ٤٧٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فادخلوا لنخرج منها تماماً ، وعما قليل سنبحث عمّا

كان تاريخنا حول تاريخكم في البلاد البعيدة » .

إنّ هذه المفارقات اللفظيّة تلغي الفارق - مؤقتاً - ولأغراض فنية بحتة بين الجلاد والضحية ، بين المحتل - اسم فاعل - والمحتل - اسم مفعول - ، بين الأنا والآخر ، وهو ما يوحّد طرفي ثنائية ضدّية في طرف واحد حين ينحاز الطرف الأضعف الى الطرف الآخر المسيطر ، وهذا الخلل في طرفي الثنائية يحتمّ على قارئ المفارقة أن يعيد الأشياء إلى نصابها من خلال إعادة توزيع طرفي الثنائية ، وإقامة الفرق بينهما ، من خلال إعلاء نبرة الخطاب بعيداً عن التهكم والسخرية ، ليمسي نقيض هذه الأفعال هو البديل الملائم ، بعد أن تكون هذه المفارقات قد حققت أثرها في القارئ .

أما أفعال الأمر التي تتكرر في قصيدة « لم أنتظر أحداً »(١) ، فهي ترد على لسان الأنثى التي تخاطب رجلاً ربما يكون هو الشاعر ذاته ، وهي الأفعال التي تحزم البنية بحزام من المفارقات اللفظية المتكررة ، لأنها تعني نقيضها تماماً ، فما دامت المرأة - كما يتضح من خيوط الرؤية - متعلقة بهذا الرجل ، فهي لا يمكن إلا أن تكون مع دوام هذه العلاقة ، على عكس أفعال الطلب التي تبوح بنقيض هذه الرؤية :

« فاذهب كما تذهب الذكريات الى بئرها الأبديّة

فاذهب تقودك نايات أهل البحار القدامى

واذهب نشيدك يفلت مني ومنك ومن زمني

واذهب مع النهر من قدر نحو أخر

واذهب الى أي شرق وغرب يزيدك منفى

فاذهب تجد ما تركت هنا في انتظارك »

إنّ ما يكشف الصوت المفارق في هذا المقطع تلك القرينة التي تتمثل في ذلك الترهيب من السفر بعد طلب الذهاب ، وهو ما يوازي الطلب بالبقاء ، وقد يصل الى درجة التوسّل لكي لا يزداد منفاه اتّساعاً .

---

(١) محمود درويش ، سرير الغريبة ، ط١ ، دار الريّس ، بيروت ، ١٩٩٩ ، ص ٧٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي مقطع آخر من قصيدة « لي خلف السماء سماء » (١) يقول درويش :

« ولكنّ هذا المساء مسائي

والمفاتيح لي ، والمآذن لي ، والمصابيح لي

وأنا لي أيضاً ، أنا آدم الجنتين ، فقدتهما مرتين

فاطردوني على مهل ،

واقتلوني على عجل

تحت زيتونتي

مع لوركا »

يبدو صوت الجماعة هنا متداخلاً في صوت الشاعر الذي يمثل أمتّه ويدّعي ملكية الأشياء ، لكنّ ملكيته تلك لا تأخذ مداها ، حين تختتم القصيدة بتلك القفلة التي تحمل من المفارقات اللفظية ما يجعل الأمر يبدو وكأن فيه التباساً لا بد من توضيحه ، وهذا الدور التوضيحي لا تقوم به القصيدة ، بل يقوم به القارئ الذي يُعَدّ دوره مكمّلاً لدور الشاعر في استكمال النص أو تقويمه أو حتى استبدال نقيضه به ، كما هو الحال في قوله : [فاطردوني على مهل

واقتلوني على عجل]

فهذا آخر ما يريد الشاعر أن يقوله ، غير أنه يلجأ إليه على سبيل إثارة تعاطف القارئ لصالحه ، ولاستقطاب الرأي العام في صراع غير متكافئ كهذا ، وهو ما لا يشي باستسلام أو هزيمة كما يمكن أن يتوقع القارئ ، لتمسي المفارقة خط الدفاع الأخير .

وإزاء مثل هذه التراكيب المفارقة ، فإن القارئ يمتلك دوراً أساسياً لا يكتمل النص إلا به ، وعلى هذا القارئ أن يمتلك الوعي بالمفارقة ليوظفه في إعادة إنتاج الدلالة ، فحين يقول أمل دنقل :

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج٢ ، ٤٧٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« آه من يوقف في رأسي الطواحين

ومن ينزع من قلبي السكاكين

ومن يقتل أطفالي المساكين

لئلا يكبروا في الشقق المفروشة الحمراء

خدّامين

مأبونين

قوّادين

من يقتل أطفالي المساكين » (١)

فإن على القارئ نتيجة وعيه بالمفارقة أن يصل الى نتيجة مفادها : أن السطرين الأول والثاني ينسجمان والرؤية الشعرية العامة للشاعر الذي من حقّه أن يطالب بما ينقذه مما هو فيه ، غير أن السطر الثالث يشذّ عن هذه الرؤية ، فليس يعقل أن يطلب قتل أطفاله ، بالقدر نفسه الذي يدعو فيه الى نزع السكاكين من قلبه ، وهنا يظهر تفارق المحمولات ، وتضارب الدلالات ليبدو القتل في التركيب الثالث وهو يحمل نقيض مدلوله . إنّ القتل هنا يعني الحياة ، ليمسي تركيب « من يقتل » موازياً لتركيب « من ينقذ » .

وحين يبلغ شعور الشاعر بالمأساة والجرح الإنساني حداً يجعله يتخذ المفارقة طريقاً للتعبير بالنقيض ؛ فإنّ على القارئ أن يفكّ شيفرة المفارقة من خلال وعيه أولاً بمبلغ الجرح الذي يعاني منه الشاعر ، وموقفه من الأشياء :

« لم تبق للموتى سوى الحجج الأخيرة : لا مكان لنا هنا

لنطيل جلستنا أمام البحر ، فلنفتح طريقاً للزهور

ولأرجل الأطفال كي يتعلموا المشي السريع الى القبور

فلننطفئ

ولنختبئ

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ،ص ٣٨٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في سيرة الأسلاف والسفر المؤدي للسُّفر » (١)

وإعادة إنتاج التراكيب المفارقة فيما سبق يفسّر إلى أيّ حدّ يتعلّق الشاعر بالوجه الآخر من الرؤية ، الوجه الحلمي المنتظر ، لتبدو الأفعال : فلننطفئ ، ولنختبئ ... » وهي تعني نقيضها تماماً .

يمكن الاطمئنان إذاً إلى أنّ ثمة قرينةً أو أكثر في كل بناء مفارق تدل على المفارقة وتشي بها ، وأهمّها في المفارقة اللفظيّة تلك الخلخلة في البنية الناتجة عن وجود تركيب لا ينسجم والبناء العام للنص ، ليبدو تحقيق الانسجام في البنية الهدف الأساسي للقارئ :

« أنا زين الشباب ، وفارس الفرسان

أنا ، ومحطم الأوثان

حدود الشام أزرعها

قصائد تطلق العقبان

وباسمك صحت بالأعداء :

كلي لحمي إذا ما متّ يا ديانْ

فبيض النمل لا يلد النسورْ » (٢)

إن التفاوت واضح بين مطلع المقطع وختامه ، إذ إن طلبه من الديدان أن تأكل لحمه يتناقض تماماً والعنفوان الماثل في بداية المقطع ، وهي القرينة التي تعين القارئ في البحث عن النقيض لهذا التركيب الأخير ، الذي يترجم في تحذير الديدان ونهيها عن المساس به أو محاولة النيل منه .

وفي قصيدة تبدو فيها القرينة أكثر وضوحاً يقول أمل دنقل (٣) :

« ويلقي المعلم مقطوعة الدرس

في نصف ساعة :

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج٢ ، ص ٢٧١ .

(٢) نفسه ، ج١ ، ص ٨٥ .

(٣) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٢٧٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ستبقى السنابل

وتبقى البلابل

تغرّد في أرضنا في وداعهْ

ويكتب كل الصغار ، بصدق وطاعه :

ستبقى القنابل

وتبقى الرسائل

نبلغها أهلنا في بريد الاذاعهْ »

من الواضح أن ثمة اختلافاً جوهرياً بين رؤية المعلم (السنابل ، البلابل) ورؤية التلاميذ (القنابل ، الرسائل) ، وهو ما يظهر مقدار العصيان الذي يمارسه التلاميذ ضد شعار المعلم ، من هنا يتضح حجم المفارقة في قوله : « **ويكتب كل الصغار ، بصدق وطاعه** » . إنها طاعة إيقاعية فقط غير أنّ قرائن النص الواضحة تشير إلى الثورة والعصيان على ما يردده المعلم .

ويتدخل وعي الشاعر بالمفارقة أحياناً ليدل القارئ على موضع المفارقة اللفظية التي تبدو واضحة للعيان ، من خلال علامة ترقيم توجّه انتباه القارئ إلى وجودها ، وعادة ما تكون العلامة المستعملة لهذا الغرض هي « علامتي التنصيص » ، فبمجرد أن تستقرّ عينا القارئ على مثلها يرتطم وعيه بمفارقة عليه أن يتوقف عندها ليعيد تفسيرها ، وهي قرينة إضافية وبسيطة ، ونتائجها مضمونة فيما يتعلق بكشف المفارقة :

« وبرغم أنّ القتل كالتدخين

لكن الجنود « الطيبين »

الطالعين على فهارس دفتر

قذفته أمعاء السنين

لم يقتلوا الاثنين

كان الشيخ يسقط في مياه النهر

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والبنت التي صارت يتيمه

كانت ممزّقة الثياب » (١)

ويبدو أن مثل هذا التدخل السافر ممن يعتقد أنه لصالح القارئ ، ليس مرغوباً فيه حين يكشف للقارئ ما يودّ القارئ أن يكتشفه بنفسه ، لا أن يفرض عليه ذلك . إن على صانع المفارقة أن يترك الخيار لقارئه لاختيار ما يراه ملائماً من احتمالات عدّة ، فالنص المفارق لا يعدم من الإشارات مهما قلّت ما يعين على الوصول الى المفارقة والى البديل المقترح لها .

وكثيراً ما تكون الكلمة الواحدة عرضة لانتاج مفارقة لفظية من خلالها أكثر من الوحدات الكبرى في النص . وقد ترد مفارقة الكلمة الواحدة دون حاجة الى وعي بالمفارقة من صانعها . وإنما قد ترد على الخاطر كقول أمل دنقل :

« لكنهم وعدوا أن يعيدوا إليّ يديّ وعينيّ

بعد انتهاء المحاكمة العادله » (٢)

فهذه المرافعة الشعرية التي يقدمها الشاعر عن نفسه في قصيدته تحتّم براءته - انطلاقاً من موقفه - ، وتدين السلطات التي انتهت به الى المقصلة ، وهذه القرائن المسوقة تؤكد على أن ثمّة مفارقة لفظية في كلمة « العادلة » إذ لا يمكن أن تكون المحاكمة التي انتهت به الى حبل المشنقة إلا ظالمة ، أما أن تكون عادلة فهو من قبيل التهكم والسخرية . ومثلها تماماً ما ورد في قصيدة « أيها الأخوة » (٣) ، إذ ترد مفردة واحدة لتحقق المفارقة اللفظية ، يقول :

« قبل أن نتذكر واشنطن العادله »

إن موقف الشاعر بل الشعراء العرب من واشنطن واضح كل الوضوح ، ولا يمكن أن يريد الشاعر وصف واشنطن بالعدل إلا على سبيل المفارقة ، ولا سيما أنه يتحدث من بيروت وعن بيروت أثناء اجتياح لبنان ، فهو يريد وصفها بالظلم ، لكنّ وصفها بهذه الأوصاف مباشرة لا يشفي غليل الشاعر . ولذلك جاء بالنقيض على

(١) ديوان محمود درويش ، ج١ ، ٣٥٢ .

(٢) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٣٥٥ .

(٣) ديوان سعدي يوسف ، ج٢ ، ٢٤٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سبيل التهكم والسخرية المرة ممن يتباهى بالعدل وهو يمارس أفدح أنواع الظلم ، إنه يعرّيها ويكشفها ويظهر زيف ادعاءاتها أمام الرأي العام من خلال المفارقة اللفظية المحدودة .

ولا بد من التنويه هنا إلى شحّ المفارقات اللفظية في قصائد سعدي يوسف ، وإن وجدت ، فإنها توجد في كلمات مفردة ، ولا تتنامى لتشكل سلسلة من المفارقات اللفظية في القصيدة الواحدة ، وربما الأمر عائد إلى تنامي وعي الشاعر أكثر بالمفارقة الدرامية التي يبرز فيها الحدث كما سيتضح الأمر من بُعد ، وكذلك المفارقة الرومانسية التي توجد في أعماله بزخم لافت ، ومن المفيد أن أذكر في هذا المقام أن سعدي يوسف قد مارس الكتابة الدرامية وبخاصة فن القصّة ، وهو ما أقصاه الى حدّ ما عن توظيف المفارقات اللفظية .

ولهذا فإننا نجد حتى المفارقات اللفظية القليلة نسبياً محفوفة بإطار عام من المفارقة الدرامية :

« يدخل الحجرة عشرون نبياً

يحملون الورق الجاهز ، والقهوة ، والأحكام

والليل الذي غادر ...

عشرون نبياً أحدقوا بالمشنقه

وضعوا الطفل الفلسطيني في دائرة الضوء :

عمود المشنقه

كان ممّا قدّروا أعلى

وحبل المشنقه

كان مما حسبوا أغلى

ومعنى المشنقه

كان مما فكروا أجلى » (١)

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج٢ ، ص ١٣ ، ١٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ المفارقة الدرامية التي تشمل البنية كلها ، لم تمنع من ورود مفارقات لفظية في إطار من المفارقة الدرامية الأمّ ، فمفردة « نبيّ » لم ترد إلا لتعني نقيضها ، فهؤلاء الذين أصدروا أحكام الإعدام على طفلٍ فلسطيني يطالب بإنصاف قضيته العادلة ، لا يمكن أن يكونوا أنبياء إلا في معرض التهكم الذي يبيح للقارئ أن يبحث عن مفردة تناقض هذه المفردة ، ليمسي وصفهم بالشياطين أقرب الى حقيقة الرؤية .

إنّ « مغادرة الذات » شرط أساسي لتحقيق المفارقة اللفظية ، ولهذا نجد الشاعر في كثير من الأحيان يجهد نفسه في محاولة الانفصال عن ذاته ، والترفع عن أناه ، ليراها من بعيد ، كأنها شيء آخر منفصل عنه . وقد تصل الى درجة الضد أو النقيض ، فيطلق فيها حكمه بموضوعية وتجرّد ، وهو ما ينبغي ألا يثير في القارئ الدهشة والغرابة حين يرى شاعره يتجه نحو الذات بسهام الهجاء والتعرية ... تلك الأسلحة التي تقبع في جعبة المفارقة ، فالمفارقة وحدها هي ما يؤهّل البنية لقول تلك الأشياء ، دون أن تفهم خطأ :

« فليسقط الشعراء ، ولتسقط قصيدتك الجديده

ماذا ستكتب غير لفوك ؟

انجماً وندى ونخلا

وحكايتين عن الضياع ، وتشتم العصر الملاّ

وتخطّ رمزاً في السياسة ليس يفهمه سواك » (١)

إنّ الشعر لا يمكن أن يقدم الحلّ ، أو يشكّل البديل لمنطق الزمن الأهوج ، بيد أنه يشكل ذاك الدور المكمل لقوة الزمن ، وحين تمسي الأشياء غارقة في سلبيتها وقتامتها ، فإنّ الشعر يمسي مجرد عبث أو قزم أمام مارد الزمن الطاغي على الأشياء ، وهي حقيقة لا يتردد الشاعر في رؤيتها وتجسيدها في نصّه .

ويوظف الشاعر أحياناً آلية « الإسقاط النفسي » ليتمكن من الإفلات من ذاته ومعاينتها عن بعد ، ففي قصيدة « صفحات من كتاب الصيف والشتاء »(٢) يعثر الشاعر على ذاته في حمامة تنتقل من ركن الى آخر تنشد الراحة والهدوء ، لكنها

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ص ٣٤٥ .
(٢) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٢٥٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كلما همت بالاسترخاء ، فاجاها صوت سيارة أو ساعة أو شرطي ظنته ناطوراً فامتلأت رعباً . هذه الحمامة يخاطبها الشاعر كأنه يخاطب نفسه :

« أيتها الحمامة التعبى

دوري على قباب هذه المدينة الحزينه

وأنشدي للموت فيها .. والأسى والذعر

حتى نرى عند قدوم الفجر

جناحك الملقى

على قاعدة التمثال في المدينه

وتعرفين راحة السكينه »

إن تفسير هذه البنية على وجهها الحرفي الظاهر سيجعلنا نصم الشعر باليأس ، ونبرة استسلامية لا تخفى ، غير أننا إذا أدركنا بوعينا وجود مفارقة ما ، فإنّ التفسير المفارق للبنية يوجهنا نحو نبرة تحريضية ثورية تحضّ على المقاومة إزاء هذا التشخيص لأزمات لا يمكن السكوت عنها ، ولو بتوجيه الإدانة لهذا العالم الذي لا تستطيع « حمامة الشعر » فيه أن تعثر على غصن تستريح فوقه .

فهو يرى إذاً أن كل مظاهر المدينة من جسور وقباب وتماثيل إنما هي أشياء طارئة في مقابل الوجود المشروع الوحيد للحمامة ، وهو حين يطلب من الحمامة ما أراده بتلك الأفعال الآمرة ، فإنما يبدو كأنه يطالب القارئ بالثورة على تلك المظاهر الزائفة ومقاومتها كي لا يفقد أجنحته عند طلوع الصبح .

تصعيد المفارقة اللفظية :

ثمة تقنيات وأساليب كثيرة يتبعها الشاعر لتصعيد المفارقة اللفظية وزيادة تأثيرها ومنها « التناقض الظاهري » Paradox كقول درويش على سبيل المثال :

« لست أعمى لأرى » (١)

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج١ ، ٥٣٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ هذه الجملة القصيرة لتتضمن تناقضاً ظاهرياً فيما يبدو أنّه حيلة فنية يلجأ اليها الشاعر للتعبير المتطرف عن حقيقة ما ، فمن البدهيّ أنّ الإنسان لا بُدّ أن يكون مبصراً ليرى ، فالبصر شرط الرؤية ، وليس العمى وسيلة إلا لتحقيق النقيض / عدم الرؤية .

لكنّ الشاعر في التعبير السابق يربط الرؤية بالعمى لا بالبصر ، وهو ما يباعد بين السبب والمسبَّب حين يصرّ الشاعر على طرح حقيقته بطريقة المفارقة التي تستفزّ القارئ وتحفّزه على ممارسة حفرياته اللغوية للوصول الى الحقيقة التي تعيد الانسجام الى النصّ من خلال قرائن نصيّة أو غير نصيّة .

ولمقاربة ذلك يمكن النظر الى صيغة أقرب وأكثر إقناعاً وابتعاداً عن اللغة المراوغة كقوله تعالى : « فإنها لا تعمى الأبصار ، ولكن تعمى القلوب التي في الصدور » (١) .

والقارئ بعد العثور على مثل هذه القرينة البعيدة ، قد يهدأ استفزازه ويقل حماسه للبحث عن مخرج من ذلك التركيب المفارق .

ويقول درويش في مقطع آخر :

« وأنا أسير حررّته سلاسل

وأنا طليق قيّدته رسائل »

ترتطم الحقائق في هذه البنية بعضها ببعض ، وتتجاور الأضداد ، فيما يتجاوز الطباق دوره إلى أفق من التناقض ، وهو مايقف بالقارئ على بنية تحتاج إلى إعادة صياغة بعد إفراغ الأثر الجمالي لها كما يلي :

وأنا أسير قيّدته سلاسل

وأنا طليق حررّته رسائل » (٢)

غير أنّ هذه البنية المنتجة التي تشكل مخرجاً للقارئ من حومة التناقض ، لا تحلّ محلّ البنية الأصيلة ، ولا تشكل بديلاً عنها إلا في خطوة مرحليّة لمعاينة الرؤية ، ثم لا يلبث القارئ أن يعيد خيار صانع المفارقة لما يحويه من جماليات اللغة غير

(١) سورة الحج آية ٤٦ .

(٢) ديوان محمود درويش ، ج٢ ، ص ١١٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المستقرة ، فبديل القارئ قد يجلو غباش الرؤية ، ويمنح النص استقراراً وسكوناً ، لكنه من جانب آخر يحرم القارئ شعرية التعبير ، ودوراً أساسياً عليه أن ينفذه ، ولذلك يبدو من المعقول أن يسلّط القارئ عيناً على البنية الأصيلة ، وعيناً أخرى على البنية المنتجة المتخيّلة .

إنّ التناقض الذي يستشعره القارئ في النصّ هو ما يدعوه إلى إعادة تركيب الجملة بناء على قرائن أخرى ، وإجراء تغييرات تتوافق والسياق العام ، وأهون هذه التأويلات على القارئ ما يتطلب قلب المعنى أو استبدال نقيضه به ، كما هو الأمر في كلمة « سالمين » في المقطع التالي :

« إنّ طياريك عادوا سالمين

والسماء انكسرت في لغتي الأولى

وهذا شاني الشخصي ـ كي يرجع

موتانا إلينا ـ سالمين » (١)

من الجليّ أن كلمة « سالمين » في نهاية المقطع ليست هي ذاتها في السطر الأوّل من المقطع ، فما داموا عادوا موتى ، فلا يمكن أن يكونوا سالمين ، وهذا التناقض يقتضي من القارئ أن يأتي بالنقيض المباشر الذي ينسجم والسياق وهو : ميتين ، أو مضرجين بالدماء .

ويُعدّ التهكّم والسخرية سلاحاً فعالاً من أسلحة المفارقة اللفظية التي تدلّ عليها وتبشّر بها ، ولذلك يبدو الخطاب التهكمي والساخر أرضاً خصبة لنموّ المفارقات وتكاثرها :

« نحن لا نشبه أسلاف القصص

نحن للنسيان ، حاربنا كثيراً خوفكم في خوفنا

تابعوا ، يا أهل هذا الساحل المكسور حرب الاعتذار

عن نبات شبّ في قاماتنا حين مررنا بينكم

---

(١) محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيداً ، ط١ ، دار الريّس ، بيروت ، ١٩٩٥ ، ١٥٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تابعوا سهرتكم ، أو زوّجوا عذراءكم للجنرال

فلقد تنجب جنساً ثالثاً للكرنفال » (١)

إنّ النبرة التهكمية التي تخترق هذه المقطوعة ، بالاضافة الى القرائن السياقية الاخرى تحتمّ على القارئ أن يعيد تفسير العبارات حين يعي وجود المفارقة أو يتحسّس مواقعها ، وهو ما يوجب البحث عن الدلالة النقيضة ، مما يؤسس لوجود مفارقة لفظية يقدّم فيها صانعها دلالة ويريد نقيضها . إنه يطلب إليهم متابعة سهراتهم أو تزويج عذرائهم للجنرال على سبيل التهكم ، عندئذ ينقلب هذا الطلب الى تحذير أو نهي ، والقرينة هي العواقب الوخيمة لتلبية هذا الطلب « فلقد تنجب جنساً ثالثاً » وهو ما لا يريده الشاعر لهم ، غير أنّ هذه اللهجة التهكمية تجعل القارئ وجهاً لوجه أمام عري الضحية وفضائحيتها ، أكثر بكثير مما لو وجّه لهم الأمر أو النهي المباشران .

وقد يعمن الشاعر في توظيف مثل هذا السلاح التهكمي بحدّة وعدائيّة مفرطة ، ليتحوّل الى سلاح هجائي موجّه ضد الآخر لتمريته وإظهاره في صورة تثير السخرية والضحك الذي يشبه البكاء . وتعد قصيدة « صباح الخير أيها العرب »(٢) لسعدي يوسف من أشرس القصائد التي وجهت هذا السلاح صوب الآخر من خلال المفارقة اللفظية التي تتضح بمجرد إلقاء النظر على العنوان الذي يشي برؤية مصالحة واتزان وانحياز للعرب ، في حين أن البنية تجهر باعلى الصوت بنقيض ذلك :

« صباح الخير للرايات

صباح الخير عشراً ، للوحول تلطخ الرايات

صباح الخير للشعراء

صباح الخير للرقباء

صباح الخير للسفراء أميّين مثل نبيّنا

ولهم صباح الخير حين يخططون القتل والشهداء

للشركات حاكمةً : صباح الخير

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج٢ ، ٢٣٩ .

(٢) ديوان سعدي يوسف ، ج٢ ، ص ١١١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

للأحزاب إذ تُرشى : صباح الخير

للدولار قومياً : صباح الخير

للقدس التي صلّى بها الجَرَبُ

صباح الخير ...

صباح الخير ، تُف ... تُف ... أيّها العربُ ،

ويبدو النص من خلال اللازمة على الأقل وهو يوجّه تحيته للعرب ، غير أنه على النقيض من ذلك يوظف مثل هذه « التحية الكاذبة » لتحقيق مفارقته اللفظية التي تنتشر على مساحات نصّه [على غير عادته] ليمسي الهجاء أشدّ قسوة وأعمق اثراً .

إنّ هذه التحية لتبدو مفرغة من مضمونها ، كالوعاء الذي لا ينضح بما فيه ، إنها تؤدي مهمة التوطئة لسهام الشتيمة والثورة على الآخر ، وهو ما يصل إليه القارئ دون عناء .

إنّ تكرار اللازمة إحدى وعشرين مرة في القصيدة في مطلع كل جملة شعرية ، أو بالأحرى « شتيمة شعرية » كفيل بوسم النص بالشراسة والهجومية ، وحسبنا أن نوازن بين مفردتي [العرب / الجرب] اللتين تشكلان قافية لنلمح مقدار المفارقة التي يئن الضحية تحت أثقالها .

وتبلغ المفارقة أقصاها في قفلة القصيدة حين يعقب الشاعر تحيّته بسلوك حركيّ يثير الاستهجان ، حين يوجّه بدلاً من تحية الصباح البصاق موجهاً نداءه أو بصاقه إلى العرب .

وثمة مفارقات لفظية تبرز في البنية نتيجة ارتطام الأصوات وتداخلها في لحظة حوارية يصنعها الشاعر . وبالرغم من أن مثل هذه الأصوات التهكمية ترد على ألسنة شخوص أخرين ، غير أنها في النهاية تصبّ في صوت الشاعر الذي يوجه سهام إدانته إلى الشخص المختص به من قبل عامة الناس ، بل الى الجماهير التي تحتفي به أكثر مما هو مطلوب منها . وتتضافر هذه المفارقات اللفظية جميعاً والناتجة من الأصوات المتداخلة لتقيم بنية تهكمية تنبع من موقف الشاعر صانع المفارقة .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن إلقاء مجرد نظرة إلى عنوان مثل « الصوت الضائع بين الأصوات » (١) كفيل ببيان حجم الإدانة من قبل صوت الشاعر للأصوات الأخرى البلهاء :

- « أوقفي نبضك يا سيدتي

- يصفر الميدان من طلعته

- اسكتوا

- باسمنا يستوقف الشمس على حدّ الرماح

- صفّقوا

- صفّقوا

إن تطفئوا تصفيقكم

يرتطم المرّيخ بالأرض

ولا يبقى أحد »

وكثيراً ما ينسج الشاعر في الانفصال عن صوته ليبدو وهو يلقي أقواله على لسان شاهد سواه لتبدو المفارقة أكثر قبولاً للقارئ الذي يترصد للشاعر في كل موقف وفي كل رأي :

« مَنْ يشتري جلد المسيح ؟

إنّا سلخناه ، فيا دنيا استريحي » (٢)

إنّ الدعوة الى الراحة ليست حقيقية ، ذلك أنها تأتي على لسان الآخر الذي يود الشاعر أن يجعله ضحية مفارقته إثر إدانته بقتل المسيح وبيع جلده ، ليبدو الشاعر وهو يحاول أن ينأى بنفسه عن مثل هذا الواقع المشوه والمشووخ ، بل يحاول الثورة عليه .

ومن الطرق التي يسلكها الشاعر العربي الحديث في بناء المفارقة اللفظية ما يسمى « الذم بما يشبه المدح » كقول درويش في قصيدة بعنوان«شهيد الأغنية » (٣) :

(١) ديوان درويش ، ج١ ، ٢٨٨ .
(٢) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ٤١٥ .
(٣) ديوان درويش ، ج١ ، ١٠٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« نصبوا الصليب على الجدارْ

فكّوا السلاسل من يدي

والسوط مروحة ، ودقّات النعال

لحن يصفّر : سيّدي

ويقول للموتى : حذار »

إنّ تراكيب مثل « فكّوا السلاسل عن يدي » ، « السوط مروحة » ، « دقات النعال لحن يصفّر » تبدو وكأنّها تمتدح ما اعتاد الناس على ذمه ولا سيما في القصيدة ، هذا حين النظر إلى مثل هذه التراكيب نظرة منفصلة عن سياق النص ، إما حين العودة إلى النصّ ، فسنجد أنّ مثل هذا يقع في باب « الذم بما يشبه المدح » ، إذ هو لا يمتدح السلاسل والسوط والنعال ، ولكنه يمتدح صبره وعنفوانه ، وقدرته على الرؤية الجدلية التي تجعل السوط مروحة ، أو صوت النعال تغريد عصافير ، إنه يرى في الأشياء ما لا يراه الآخرون ، لتبدو المفارقة وهي نتاج تصادم الحقائق ووجهات النظر ممّا يولّد فضاء من المراوغة وعدم الاستقرار ، ليمسي فكّ السلاسل ليس طريقاً إلى الحريّة كما يتوقع القارئ لأول وهلة ، بل هو الطريق إلى الإعدام .

إنّ النظرة المفارقة للشاعر جعلته يرى الشيء ونقيضه في الأشياء ، فصوت النعال تلبية لدعوته ، وأما هؤلاء فهم الأموات في حين يبدو هو الحيّ الوحيد بينهم .

وتبرز صيغة «الذم بما يشبه المدح » كذلك في قصيدة أخرى عنوانها « الموت مجاناً » (١) يقول فيها درويش :

« لا تسألي الشعراء أن يرثوا زغاليل الخميله

شرف الطفولة أنها خطر على أمن القبيله

إني أباركهم بمجد يرضع الدم والرذيله

وأهنئ الجلاد منتصراً على عين كحيله

كي يستعير شتاءه الشتوي من شعر الجديله

مرحى لفاتح قرية .. مرحى لسفّاح الطفوله »

---

(١) ديوان درويش ، ج١ ، ٢١٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ مثل هذه التعبيرات المفارقة التي يمهر الشاعر بها قصيدته لتنبع من غيظ بلغ ذروته عند الشاعر ، لتبدو المفارقة وهي تعبير مبالغ فيه عن ذلك الغيظ إزاء مشاهد القتل بدم بارد ، والإبادة لمظاهر الحياة من قبل سفاحي الطفولة ، ومثل هذه الحالة من التوتر التي يعيشها الشاعر ، تشيع الفوضى في اللغة لتبلغ حداً يعبّر فيه عن الدلالة بضدّها ، ويترك للقارئ أن يمارس دوره بشجاعة في مثل هذه البنى المراوغة ، لتمسي المباركة غضباً ، والمدح ذماً ، والتهنئة سخطاً ، والترحيب بفاتح القرية وسفاح الطفولة محاولة للتشهير والازدراء والتهكّم ، ولن تعوز القارئ القرائن التي تقوده الى تلك الدلالات البعيدة .

ومن الصيغ اللفظية التي يفلح محمود درويش في التعامل معها لخلق نمط من المفارقات اللفظية غير التقليدية تلك التراكيب التي توحي بالاستثناء ، وهي في الواقع لا تستثني كقوله :

« لم يبق لي غير الذي لم يبق لي » (١)

فمثل هذه الصيغ توهم القارئ بشيء من خلال صيغة الاستثناء (غير) لكنها سرعان ما تتخلص من هذا الوهم من خلال « خيبة أمل » لغوية تتحقق ، بعدما يتبين القارئ أن ما بعد أداة الاستثناء ليس مختلفاً في الحكم عمّا جاء قبلها .

وتتكرر مثل هذه الصيغ كثيراً في قصائد درويش مثل :

« لم يبق لي غير انكسار السيف في جسد الضحيه » (٢)

« ماذا تبقى منك يا شعري ، سوى أسماء قتلانا ، ووشم في الهويه » (٣)

« ماذا تبقى منك يا امراتي سوى عسل يجرّحني ، وملح جرحتني صفتاه ؟ » (٤)

---

(١) ديوان درويش ، ج٢ ، ٢٧٩ .
(٢) نفسه ، ٢٧٩ .
(٣) نفسه ، ٢٨٠ .
(٤) نفسه ، ٢٨١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويمتلك درويش مقدرة فائقة في تحطيم الصيغ اللغوية المألوفة ، أو تفريغها من مضمونها ، من خلال بثّ الخلل في وظيفتها أو منحها هوية سوى هويّتها ، وهو ما يولّد نوعاً من المفارقات اللفظية كما في التعبير :

« ليس في أمي سوى أمّ هنالك تنتظر » (١)

إنّ هذا الاستثناء المسبوق بنفي لم يحقق لا وظيفة الاستثناء ، ولا حتى مجرد وظيفة الحصر ، وهو ما يجعل القارئ يقف حائراً أمام مثل هذه الصياغة الشعرية .

ويوظف درويش كذلك صيغ التعريفات التي توهم بانّ الشاعر بصدد تعريف شيء ما ، لكنه يورد بعد ذلك تعريفاً لا يعرف ، فهو يستعمل صيغة التعريف دون أن يكون تعريفه ذا أثر في زيادة علم القارئ بما يحاول تعرّفه ، بقدر ما تقدّم مثل هذه التعريفات بنى مترفة بزينتها اللفظية :

« بلادنا هي أن تكون بلادنا

وبلادنا هي أن نكون بلادها

هي أن نكون نباتها وطيورها وجمادها

وبلادنا ميلادنا

أجدادنا

أحفادنا

أكبادنا تمشي على القندول أو زغب القطا

وبلادنا هي أن نسبّح بالبنفسج نارها ورمادها

هي أن تكون بلادنا

هي أن نكون بلادها

هي جنّة

أو محنة

---

(١) ديوان درويش ، ج٢ ، ٢٤٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سيّان » (١)

إنها تعريفات تموّه لا تدلّ ، وتنكّر لا تعرّف .

ومن هذه الأشكال الأخيرة للمفارقات اللفظية ، بات يمكن لنا أن نلاحظ أنّ المفارقة اللفظية لم تعد ترتبط بمجرد قول الشيء لتعني نقيضه فقط ، وإنما قد تعني شيئاً آخر ليس بالضرورة أن يكون النقيض ، وهو ما يوسّع دائرة المفارقة للوصول الى مفارقات ملحوظة لا تنتج بالضرورة جراء وعي الشاعر بتوظيف المفارقة كما في المفارقات الهادفة .

ففي إحدى قصائد محمود درويش الواردة في ديوانه الأخير « سرير الغريبة » نجد المرتكز الأساسي للقصيدة ، لازمة تتكرر بعد كل جملة شعرية وهي « انتظرها » التي تشبه النصيحة التي يقدّمها للقارئ فيما لو أراد النجاح في تجربة الحب ، لكنّ هذه اللازمة تلقي بظلالها على النص مشكّلةً أحياناً ضرباً من المفارقات اللفظية كما في المقطع التالي :

« ولا تتعجّل

فإن أقبلت بعد موعدها

فانتظرها

وإن أقبلت قبل موعدها

فانتظرها

ولا تجفل الطير فوق جدائلها

وانتظرها » (٢)

إنّ اللازمة الأولى جاءت في موقعها المناسب « إن أقبلت بعد موعدها فانتظرها » ، لكن اللازمة الثانية لم تأت كذلك ، إذ لا يستلزم حضورها مبكرة أيّ ضرب من الانتظار ، ويبدو أن سطوة اللازمة الشعرية هي المسؤولة بالدرجة الأولى عن حصول مثل هذه المفارقة .

---

(١) محمود درويش ، أرى ما أريد ، ٧٣ .

(٢) محمود درويش ، سرير الغريبة ، ١٢٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وثمّة شكل من أشكال المفارقة اللفظية يعوّل عليه الشاعر أمل دنقل بوضوح ، ويقوم هذا الشكل على الحذف ، إذ بدلاً من أن يخيّر الشاعر قارئه بين خيارين ، فإنه يترك له الورق الأبيض بإشارة الحذف تلك ، ليتخيل القارئ بدوره البنية المناسبة لملء الفراغ :

« أبحث عنه بين الأحياء الموتى .. والموتى الأحياء

حتّى يرتدّ النبض الى القلب الساكن

لكن

...

وأخيراً عدت » (١)

إنّ هذا الحيّز الذي يتركه الشاعر بعلامة الحذف تلك ، بالإضافة لحرف الاستدراك لكن ، هو ما يشكل المفتاح المهم بيد القارئ لإقامة بنية دلالية مناسبة ومستدركة لما سبق ، وهو ما يحقّق مفارقة نصف غائبة حين يبدو النص الأبيض مفتوحاً على كل الاحتمالات .

ومن الأساليب التي ينتهجها الشعر العربي في بناء المفارقة ما يمكن أن أطلق عليه « إعادة إنتاج التراكيب » ، وتبرز هذه الصيغة بوضوح عند محمود درويش وسعدي يوسف ومنها قول الأوّل :

« لماذا أرقت على العشب قهوتنا

يا شقيّ ؟ وثمة ملح يهب من البحر

ثمة بحر يهبّ من الملح » (٢)

وتكثر مثل هذه الصيغ في الأعمال المتأخرة نسبياً للشاعر ، وتكتسب أهمية متزايدة ، فهي اشتغال على اللغة في المقام الأول ، وهو ما يجعل البنية منطلقة في اتجاهين متعاكسين :

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٦٧ .

(٢) محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيداً ، ١٠٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« الكلام الذي لم أقله لها

قلته ، والكلام الذي قلته

لم أقله لهيلين » (١)

فهو يقدّم تركيباً ثم يعيد إنتاجه بواسطة « القلب » ، وهو ما يوقع القارئ في حيرة أمام مثل هذه التراكيب التي يتساوى فيها الضدّان ، ليمسي تكرار التركيب الأوّل بقلبه على سبيل الترادف لا التضاد .

ومما يجري هذا المجرى قول سعدي يوسف (٢) :

« مرّة سألوا نجمتين

كيف لا تعسيان

نجمة واحده

مرّة سألوا نجمة واحده

كيف لا تصبحين

نجمتين ؟

إنها لعبة لغوية قائمة على « تناسل التراكيب » من بعضها ، بإقامة علاقات مختلفة بين المفردات في كل مرّة ، ليبدو الشاعر وهو يحرص على « هندسة » مفرداتها من خلال تبادل الأدوار :

« قد لا نرى الغابه

إذ نلمس الأشجار

قد لا نرى الأشجار

إذ نلمح الغابه » (٣)

---

(١) محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيداً ، ١٢٨ .

(٢) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ص ١٠٧ .

(٣) نفسه ، ج١ ، ص ٣٧٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من الواضح هنا أن ثمة مفردات تتكرر كما هي ، وفي موقعها نفسه في حين أن مفردات أخرى تتبادل أماكنها لانتاج المعنى النقيض ، ثم ينصهر النقيضان في البنية ليمسيا كالمترادفيْن :

« حاورت الصور الأربع ، حتى كدت أحاولها

حاولت الصور الأربع ، حتى كدت أحاورها » (١)

ولنلاحظ هنا أن الكلمتين الوحيدتين اللتين تتبادلان موقعيهما متقاربتان الى حدٍ كبير ، حتى لا نشعر بفرق بين « المحاولة والمحاورة » وهو ما يجعل مثل هذه المفارقات اللفظية مجرد هندسة شكلية لا كبير علاقة لها بالرؤية :

« دمشق ، ارتدتني يداك ، دمشق ، ارتديتُ يديك » (٢)

ومما يقترب كذلك من مثل هذه البناءات المفارقة أن يأتي الشاعر بنقيضين ثم يصف كل نقيض بوصف الآخر مما يخلق فضاء مشحوناً بالشعرية ، ومشحوناً كذلك بالتوتر والحيرة :

« أريدك عندي

خيالاً يسير على قدمين

وصخر حقيقه

يطير بغمزة عين » (٣)

وحين يشعر القارئ بتضارب الحقائق وتداخل المحمولات ، فإنه يسعى لممارسة دوره في إعادة الأمور الى نصابها بعد إفراغ المقطع من مفارقته كما يلي :

« أريدك عندي

خيالا

يطير بغمزة عين

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ص ١٦٤ .

(٢) ديوان محمود درويش ، ج١ ، ص ٥٣٥ .

(٣) ديوان محمود درويش ، ج١ ، ١٣٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وصغر حقيله

يسير على قدمين »

عندئذ يدرك القارئ فقدان النص لجماليات المفارقة ، مقابل استقرار البناء الدلاليّ ، وهو ما يجعله يقدّر أثر المفارقة في نفسه جمالياً .

وكلما سار المرء قدماً في تجربة درويش الشعرية أدرك المدى الذي تذهب إليه المفارقة في تطورها من مجرد قول شيء ليعني نقيضه إلى تلك التقنيات اللغوية التي تجعل من اللغة طينة بين يدي الشاعر يشكلها كيف يشاء ، منتجاً أشكالاً جديدة من اللغة يقف القارئ أمامها بذهول ، متسائلاً عن علاقة الدال بالمدلول بين تلك الخيارات المتعددة ،فهو قد يثبت شيئاً ثم ينفيه ، أو يقيم بناء دلالياً ثم يهدمه بسواه :

« البحر أصغر مني كيف يحملني

والبحر أكبر منّي كيف أحمله » (١)

فهو يثبت الشيء ونقيضه متجاورين متآلفين ، ليبدو التناقض الظاهري انسجاماً دلالياً ، وقد يلعب الشاعر على تجانسات اللفظ الواحد لتوليد مفارقة مغرقة في زينتها :

« بَعْد البعيدِ بعيدٌ كلما ابتعدا

صار البعيد قريباً من خطوط يدي » (٢)

في ديوان « محاولة رقم ١ » يتزايد وعي الشاعر بالمفارقات اللفظية أكثر من ذي قبل ، إذ يمسي الشاعر أكثر قدرة على صياغة اللغة والتلاعب بها ، كما نجد اللغة لديه أكثر تنويعاً وطواعية لتتخذ المفارقات اللفظية شكل الألعاب اللغوية التي تخضع لضروب من الطباق والجناس والمقابلة :

« هنا قتلوك

هنا قتلوني

هنا كنت شاهدة النهر والملحمة

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج٢ ، ٢٤٣ ـ ٢٤٤ .

(٢) نفسه ، ٢٤٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولا يسأم النهر

لا يتكلم

لا يتألم

في كل يوم لنا جثّة

وفي كل يوم لهم أوسمه

هنا وقف النهر ما بيننا

حارساً

يجعل الضفتين

توأمين

بعيدين كالقرب عنّا

قريبين كالبعد منّا » (١)

ومثل هذه الأصناف البديعية لا ينطبق عليها المفهوم التقليدي للمفارقة اللفظية ، غير أنها يمكن عدّها شكلاً متطوراً منها .

وإذ يبدو تبدّل الزمن هاجساً يلحّ على الشاعر لصنع مفارقة الأحداث التي تصوّر ذلك التبدّل السلبي ، كذلك يبدو هاجس الرحيل عاملاً مُصْعِداً من حدّة المفارقة ليبدو عدم الاستقرار الذي يتخلل الرؤية منعكساً على البنية حالة من الحيرة والبحث عن مستقرّ :

« إلى أين أذهب

ليست مفاتيح بيتي معي

ليس بيتي أمامي

وليس الوراء ورائي

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج١، ٤٦٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وليس الأمام أمامي

إلى أين أذهب » (١)

إنّ هذه البنية المسيّجة بالتساؤل المكاني والمكتظّة بنفي الجهات ، لتؤشّر إلى أزمة الشاعر في العثور على احتماله الخاص ، وهو ما ينعكس أزمة لدى القارئ ، تتمثل في فقدان الأرضية الصلبة التي يقف عليها أمام هذه الانثيالات المكانية غير المستقرّة .

ومن الملاحظ أن محمود درويش - بحكم خبرته وتجربته - يلح على اللغة كثيراً ، يكاد يعتصرها حتى آخر حرف ، ويقلبّها على وجوهها المختلفة للظفر بوجه جديد ، وهو كلما قطع شوطاً في هذه المسيرة تراءت له أشواط أخرى ، واحتمالات متعدّدة ، قادرة على خلق البنى المفارقة ، وهو ما يترك النص مزنراً بزينته اللفظية ، لتحقيق ضرب مبالغ فيه من المفارقات اللفظية ، غير أنّ كل ما سلف لا ينكر بأي حال من الأحوال الارتباط الوثيق بين هذه التقنية اللغوية والرؤية الشعرية ، فالرؤية الحائرة غير المستقرة تعبّر عن نفسها باللغة القلقة المضطربة .

« أأنا أنا ؟

أأنا هنالك .. أم هنا ؟

في كل « أنت » أنا

أنا أنت المخاطب ، ليس منفى

أن أكونك ، ليس منفى

أن تكون أناي أنت ، وليس منفى

أن يكون البحر والصحراء

أغنية المسافر للمسافر :

لن أعود ، كما ذهبت ،

ولن أعود ولو لماما » (٢)

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج١، ص ٥١٩ .

(٢) محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيداً ، ١١٣ / ١١٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبالرغم من النفس الدرامي الذي يسود باهتاً في قصائد مثل قصيدة « الهدهد » غير أنّ المفارقة تبدو غائمة وباهتة حين تبدو الأحداث مغطاة بطبقة سميكة من اللغة الشعرية التي يشتغل عليها الشاعر بهندسة نادرة ، ومع ذلك ، فقد تندّ عن النص بعض التراكيب التي تدل فيها المفارقة على نفسها كقول :

« لم يبق سيف لم يجد غمداً له في لحمنا » (١)

أو

« لم تبق أرض لم نعمّر فوقها منفى لخيمتنا الصغيرة » (٢)

وتتحقق مثل هذه المفارقات حين يوظف « الإسقاط » على الذات من النص التاريخي الذي يدخله الشاعر على سبيل التناص .

أما المفارقات اللفظية التي نشهدها في هذه القصيدة على نمط المحسّنات ، فإنها تنتج من التقاطع مع لغة صوفية غارقة في ذاتيتها :

« هي رحلة أبدية للبحث من صفة الذي ليست له صفة

هوالموصوف خارج وصفنا وصفاته » (٣)

...

« هي لا تريد من الإله ـ الله إلا الله

طارت أناي ، فلا أنا إلا أنا » (٤)

ومن الجدير بالذكر أن الشاعر في قوالبه الصرفية التي ينتجها يتقاطع مع ذاته كثيراً فيما يشبه « التناص مع الذات » إذ نجد الصيغ الصرفية الجديدة تنتشر في أكثر من قصيدة ، لتمسي ملكاً للشاعر تحمل ختمه الخاص به ، فهذا التركيب الحصري الأخير « فلا أنا إلا أنا » مأخوذ أصلاً من قالب صرفي شائع « لا إله إلا الله » ، لكنّ الشاعر ينجح في استعارة القالب دون الدلالات لحشوه بدلالات أخرى تشير الى التوحد ، وترد في مواقع أخر كما في قصيدة « نزهة الغرباء » (٥)

(١) محمود درويش ، أرى ما أريد ، ٩٢ .
(٢) نفسه ، ٨٧ .
(٣) نفسه ، ص ٨٥ ـ ٨٦ .
(٤) نفسه ، ص ٨٧ .
(٥) محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيداً ، ٥٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« كم أحبك ، كم انت أنت ، ومن روحه

خائفاً ، لا أنا الآن إلاّ هي الآن فيّ

ولا هي إلا أنا في هشاشتها ، كم أخاف

على حلمي أن يرى حلماً غيرها

في نهاية هذا الفناء »

إن مثل هذه اللغة المترفة التي تمارس هيمنتها على بنية النص ، لتتوالى في خلق مفارقة مغرقة في زينتها ، لتكون شكلاً محدثاً من أشكال المفارقة اللفظية ، وتنقلب مثل هذه المفارقات أحياناً الى مجرد زخرفات لفظية وألعاب لغوية تشغل القارئ ، بل تشغل الشاعر عن الاشتغال بالرؤية التي تختفي وراء حجب سميكة من اللغة التي قد يبدو الاشتغال عليها من باب لزوم ما لا يلزم :

« أنا من هنا ، أنا ههنا ، وأمشط الزيتون في هذا الخريف

أنا من هنا ، وهنا أنا ، دوّى أبي ، أنا من هنا

وأنا هنا ، وأنا أنا ، وهنا هنا ، إني أنا ، وأنا هنا ، وهنا

أنا ، وأنا أنا ، وهنا أنا ، وأنا هنا ، إني هنا ، وأنا أنا » (١)

وبالرغم من أن هذه الفوضى اللغوية ترتبط بقوة بصراع الهوية ضمن ثنائية الأنا / المكان ، غير أن الشاعر يبدو مشغولاً أكثر باللغة المترفة للتعبير عن مثل هذه الرؤية وذلك من خلال التكرار تارة ، والجناس تارة أخرى ، كل ذلك ضمن هندسة رياضية ترمي الى استنفاد كافة احتمالات اللغة من خلال التقديم والتاخير والتقاطع بين المفردات المختلفة ، وهو ما لا يترك للآخر أي خيار يستطيع من خلاله نفي ما يقرّه الشاعر ، وهو ما يجعل البنية ترزح تحت وطأة قوانين الاحتمالات الرياضية التي تسيّج البنية وتقيّدها بقيود تلك المفارقات اللفظية .

ويسير محمود درويش صُعُداً في هذا الاتجاه ، ولا يقف عند هذا الحدّ ، ففي ديوانه الأخير « سرير الغريبة » يعود درويش لاستثمار طريقة « الإلغاز » التي عرفها العرب بطريقة جديدة لخلق نوع جديد من البناء المفارق ، يشبه المفارقة في ذلك الدور الذي يوليه للقارئ ، بالرغم من أن هذا البناء يأتي متقاطعاً مع شكل السّونيت :

---

(١) محمود درويش ، أرى ما أريد ، ٢٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« إذا كنت آخر ما قاله الله لي ، فليكن

نزولك نون الـ « أنا » في المثنى ، وطوبى لنا

وقد نوّر اللوز بعد خطى العابرين ، هنا

على ضفتيك ، ورفّ عليك القطا والحمام » (١)

مفارقات الشكل :

يُعَدّ الاشتغال على الشكل في المفارقة ضرباً من المفارقات اللفظية ، ولهذا جعلته جزءاً من البحث في المفارقات اللفظية ذلك أنه اشتغال على اللغة في المقام الأول .

ومن اللافت للنظر أنّ أمل دنقل لم يشغل نفسه بالشكل كثيراً فكان تركيزه أكثر ما يكون على المضامين ، ولهذا وجدنا الاشتغال على الشكل أكثر عند كل من محمود درويش وسعدي يوسف ، ويمكن لنا أن نحصي لديهما الأشكال المفارقة التالية :

(١) القطع والإلصاق :

ونجد هذا الشكل المفارق في بعض قصائد سعدي يوسف ، وتقوم تقنية « القطع والإلصاق » على تداخل مشهدين أو أكثر من خلال تداخل الأزمان أو فوضى الذاكرة .

وتتيح مثل هذه التقنية للقارئ أن يطل برأسه على عالم شعري قائم على الفوضى العارمة ، التي هي صورة عن فوضى الواقع ، وهو ما يجعله يقف على أرض يكتنفها الاضطراب ، وتعدد الاحتمالات والتناقضات ، ليبدو هذا القارئ وهو يهمّ بإعادة بناء القصيدة من جديد لاستبعاد الفوضى ، والوصول الى نصّين منفصلين ، كل يمتلك زمانه الخاص ، وحقول دلالاته المختلفة عن الآخر :

« - أنت لا ترقصين !

- ربما بعد كاسين

- شيئاً من الملح ؟

- لا

---

(١) محمود درويش ، سرير الغريبة ، ١٨ .

(٢) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ٢٠٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

- أعتم الوجه منذ الظهيره

كان يعتم شيئاً فشيئاً ، وكان سواد العيون الصغيره

يختفي في سواد القماش

إنّ كفيه مشدودتان

إنّ عينيه معصوبتان

إنه فوق كرسيّه

سوف يُعدم

- هل تريدين شيئاً من النار ؟

- لا

...

...

أنت لا تفهمين » .

ومن اللافت أن المشهدين اللذين يشتغل عليهما الشاعر متناقضان ، ففي حين يبدو مشهد الواقع مفعماً بمفردات [الكأس ، النبيذ ، الحانة ، الشرب] ، يبدو المشهد المسترجع أو المتخيل قائماً على حقل دلالة ضدّي : [البنادق ، الصناديق ، الرصاص ، الإعدام ...] ، وهو ما يثير فضاء من التناقض والتداخل يكفي لخلق مفارقة .

ويبدو أن جملة الخاتمة [أنت لا تفهمين] لا توجّه للفتاة داخل المشهد بقدر ما توجّه كذلك للقارئ خارج المشهد ، الذي يشعر بالبلبلة والضياع إزاء مثل هذه المشاهد المتداخلة ، وقد تهدّئ هذه الجملة من روعه ، إذا عرف أنّ ثمّة قصديّة فنيّة في النصّ ، وقد تثير سخطه واحتجاجه ، وقد تثير فيه الضحك والابتسام ، إذا كان قد فهم عالم القصيدة الشعري من حيث لا يتوقع له الشاعر أن يفهم ، وعدم القدرة على التنبؤ بردود فعل القارئ يُعدّ عاملاً مساعداً في تصعيد المفارقة التي تبدو ضرباً من القطع والإلصاق .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(٢) إعادة إنتاج التراكيب :

ويشترك محمود درويش وسعدي يوسف في الاشتغال على هذه السمة البنيوية المهمة التي ذكرت طرفاً منها حين الحديث عن قلب التراكيب ، إذ يقوم الشاعر بإنتاج تركيب من آخر من خلال النقيض ، وبالإضافة لما ذكرت يمكن العثور كذلك على أشكال أخرى من بنى إعادة إنتاج التراكيب ، منها :

(أ) البنية الاختزالية :

وأعني بها أن يورد الشاعر بنية كبرى في سطر واحد ثم يشرع في اختزالها شيئاً فشيئاً حتى يصل الى القرار بأصغر بنية ممكنة ، بتوظيف مفردات البنية الكبرى ذاتها ، وهو ما يشكل مثلثاً مقلوباً كما يلي :

ها هي شمس القرى تمنح النخل غاباً من الريشِ الأحمر
ها هي شمس القرى تمنح النخل غاباً
وها هي شمس القرى
ها هي
ها هي
ها
هي(١)

وهذه الهندسة الشكلية تؤشر إلى محاولة الشاعر إبراز الأبعاد الصوتية للنص من خلال هذا الضرب من « التكرار المتناقص » حتى التلاشي ، وهو ما يشير إلى تلك النقطة التي تنتهي عندها الصرخة المدوّية وهي الصمت .

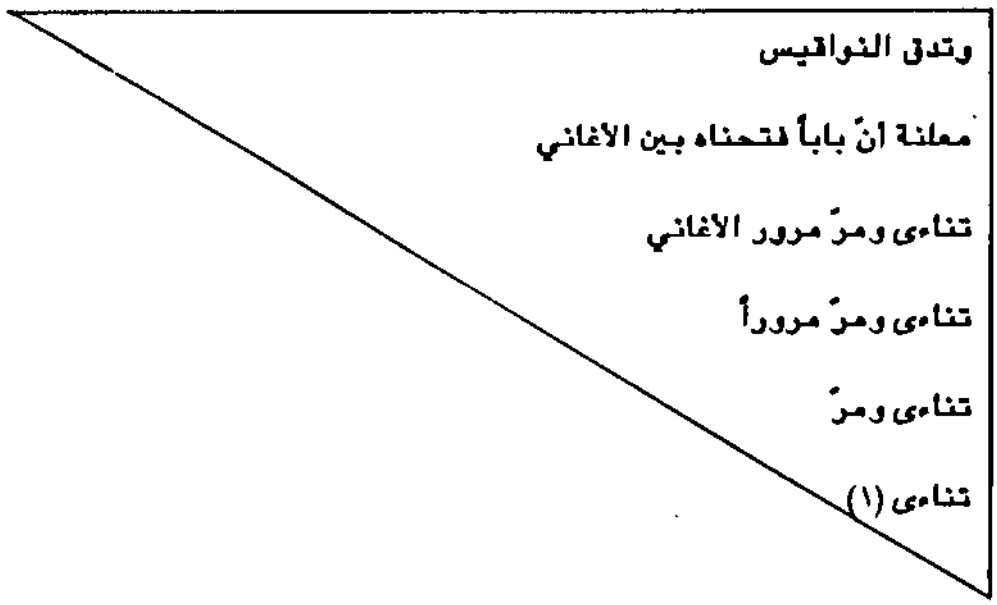
ويُعَدّ هذا ضرباً من المفارقات اللفظية المرتبطة بالإبراز الذي تحدّث عنه ميويك .

والمهم في مثل هذا التوظيف أن وعي الشاعر يذهب لبنائه بعيداً عن الصدفة أو العفوية ، ولسنا نعدم الأمثلة الداعمة لهذا الرأي :

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ١٧٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit



إنّ الشاعر في مثل هذه الأمثلة يتجه من البنية الكبرى الى البنى الصغرى من خلال التكثيف والضمور والاختزال ، دون أن يطرأ تغيير على الدلالة العامة ، إذ إنها تقنية شكلية قد يُقصد بها إظهار البراعة في التلاعب باللغة :

« دقت الساعة الدقة العاشره

دقت الساعة العاشره

دقت العاشره » (٢)

إنّ ضمور البنية الشكلية ـ كما نلاحظ ـ لا يرافقه ضمور في الرؤية أو الدلالة ، وهو ما يجعل الاختزال شكلياً وحسب .

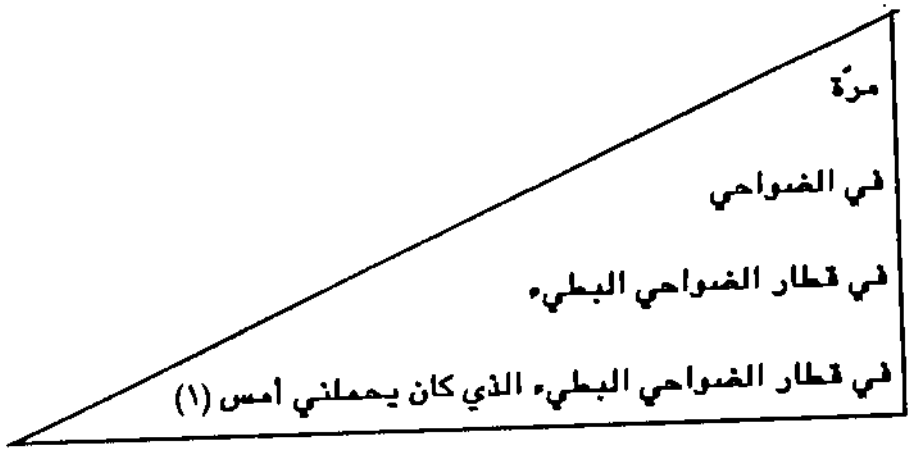
(ب) البنية المتنامية :

وهي عكس « البنية الاختزالية » ، وأعني بها الانطلاق من مفردة واحدة ينفرد بها سطر واحد ، ثم تأخذ في التنامي والازدياد في بنية تكرارية حتى تصل الى اقصاها في بنية كبرى ، وهو ما يشكل مثلثاً غير مقلوب :

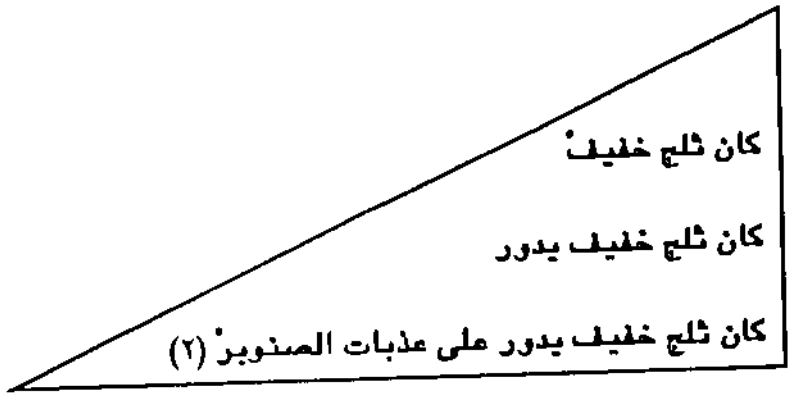
---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج٣ ، ص ٢٢٥ .
(٢) نفسه ، ج١ ، ص ٣٤٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit



وهذه البنية المثلثية المتنامية يمكن اختزالها بالاكتفاء بالوحدة الكبرى منها المتمثلة بالسطر الأخير الذي يحوي كل الوحدات الصغرى السابقة ، غير أنّ هذا الاكتفاء ينحصر بالدلالة أو الرؤية ، أما الشكل فلا يمكن اختزاله ، لأن مثل هذا التدرُّج في منح القارئ النص ، والمرحلية في إنجازه ، قد يعيد القارئ الى لحظات الخلق الأول لهذا النص ليشارك شاعره في المخاض الأليم ، كما يؤدي ذلك إلى جعل القارئ وجهاً لوجه أمام صور تتحرك بازدياد حتى تكتمل ، لا صور جامدة مكتملة الخلق ، وهو ما يمنحه دوراً أكبر من دوره المعتاد :



(٣) التكرار المكثّف :

وهذه صيغة انفرد بها سعدي يوسف حين عمد الى تصعيد مفارقاته الشكلية من خلال التكرار المكثف ، إذ يعمد إلى تكرار كلمة ما قد تكون مركزية أو ذات أهمية خاصة مرات عدّة .

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج٣ ، ٤٠٧ ، ٤٠٨ .
(٢) نفسه ، ج٣ ، ١٦٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ففي قصيدة « الأسئلة »(١) مثلاً يكرر الشاعر كلمة واحدة عشرين مرّة بطريقة تلفت الأنظار ، وقد تثير الرضا ، وقد تلاقي النفور والاحتجاج ، حين يجد القارئ نفسه يجترّ هذه المفردة المكررة بفيظ ، غير أنها قد تجتذب التركيز ، حين تجبر القارئ على ترديد هذه الكلمة كلازمة مرات عدّة ، وتحرّضه على عدم نسيانها ، يقول في قصيدة الأسئلة :

أو لم نجلس في قاعة مشرحة حول فلسطين

أو ما مزّقنا جثّتها ، مِزَقاً

لنسلّمها ، واحدة ، واحدة ، واحدة ، واحدة ، واحدة ،

واحدة ، واحدة ، واحدة ، واحدة ، واحدة ،

واحدة ، واحدة ، واحدة ، واحدة ، واحدة ،

واحدة ، واحدة ، واحدة ، واحدة ، واحدة ،

ولن يستطيع القارئ - ولو حاول - أن يتجنب قراءة هذه التكرارات التي تخلق مفارقة شكلية تتكئ أكثر ما تتكئ على البعد الإيقاعي والصوتي .

ويتخذ محمود درويش تقنية التكرار وسيلة لتحقيق التدوير في نصّه ، وذلك من خلال الاتكاء على « البدل النحوي » ما بين نهاية سطر شعري وبداية آخر ، ليتكرر ذلك عدّة مرات محققاً ضرباً من التفارق بالشكل :

« الناي خيط الروح ، خيط من شعاع أو أبد

أبدِ الصدى ، والناي أنّ ينئن أنّي راجع من حيث جئت

من حيث جئت بلا رفيق ، أو بلد

بلد يلمّ حطام اغنيتي

ما نفع أغنيتي » (٢)

وبالرغم من قيمة مثل هذه المفارقات الشكلية في ابتداع أشكال جديدة للنص ، غير أنها تنأى بالقارئ عن تتبع خيط الرؤية التي تظل قابعة بعيداً خلف سياج اللغة الأنيقة والشكل المترف .

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ص ٤٦ .

(٢) ديوان محمود درويش ، ج٢ ، ص ٦٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المبحث الثاني

المفارقـة الدراميّـة

يوزع الزمن تحولاته المثيرة على الشعراء جميعاً ، ليمسي هاجساً مشتركا يندر أن تخلو منه رؤية شعرية ، فالزمن عدو الشعراء الأول ، لأنه يسلبهم لعبتهم الأثيرة ، ويفقدهم ما اعتادوا عليه من شباب وألفة .

والشاعر أكثر من سواه شعوراً بوطأة الزمن لأنه أكثر الكائنات شفافية ، ورصداً للتفاصيل والتحولات التي يمر بها الكائن ، فمرور الزمن يستوجب تحولاً في دقّة الأحداث ، وهو ما يؤدي إلى خلق جيل آخر من المفارقات قوامها الزمن والحدث :

« وليكن ..

وليكن غدنا حاضراً معنا

وليكن حاضراً أمسنا معنا

في وليمة هذا النهار المعدّ

لعيد القراشة ، كي يعبر الحالمون » (١)

إنّ هذا الاشتغال على مفردات الزمن كفيل ببيان مدى سطوة الزمن التي يمارسها على الشاعر ، تلك السطوة التي تأتي على الأشياء فتعريها من جمالياتها ، وتتركها طللاً يقف عليه الشاعر لا ليبكيه ولكن ليحاول نفخ قوة الحياة فيه من جديد .

والشاعر الذي يشعر أكثر من غيره بوطأة الزمن ، هو كذلك أكثر من غيره تمرداً ضد أعراف الزمن وقوانينه ، لأنه يمارس سلطته في تشويه الكائنات والأشياء والأماكن ، من هنا يحاول الشاعر بكل أسلحته أن يوقف عجلات الزمن ، ويجرّده من أسلحته :

« منذ عشرين سنه

وأنا أعرفه في الأربعين » (٢)

---

(١) محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيداً ، ١٠٩ .

(٢) ديوان درويش ، ج١ ، ص ٥٨٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنها محاولة لإشهار السيف في وجه الزمن من خلال الاعتراف به ثم تحطيمه لتبرز الرؤية الشعرية أقوى من هذا السيف المسلط .

وبالرغم من اشتراك الشعراء بالشعور بثقل عامل الزمن ؛ غير أنهم يختلفون في طريقة التعامل معه أو رسمه في قصائدهم ، ويختار سعدي يوسف طريقة رسم المشاهد التي يوظف فيها أكبر قدر من الحواس ، ليجعل القارئ على علاقة شبه حقيقية بضحية المشهد الذي يتعاطف معه الشاعر بقوّة :

« تتعثّر كسرة خبز في فمه الأدرد

عود الثقاب يفور بكهف في اللثّ

ما أوحش هذي الليله

ما أوحش هذا الكرسي

وما أوحش رائحة الأخشاب وقد نخرتها الأرضه » (١)

إنه يبرع في التقاط مشاهد يقتنصها في غفلة من الضحية ، فكانه يوظف الألوان في رسم تلك المشاهد المعبّرة : طريقة تناول الطعام ، حركة عود الثقاب في الفم ، إنّ لرجة لرئية لن تكون بهذه الدقة .

ثم ينتقل سعدي يوسف ليتقمص دور الضحية ويتحدث بلسانه من خلال صيغة التعجب ، ليبدو شريكاً له في الهم ، ويبدو القارئ بعد ذلك ثالثهما .

وأمل دنقل بدوره عميق الشعور بالزمن ، كثير التأمل لتحولاته ، جليّ الخوف من شبحه الآخذ في التنامي ، وهو ما يحوّل قصائده الى مراثٍ ، ويحول الرؤية الى مأتم يفصّ بالمفارقات الدرامية التي تبرز حجم التغيّر بين زمن وآخر إعداداً لهجائه أو مقاومته :

« أو كان الصبي الصغير أنا ؟

أم ترى كان غيري ؟

أحدّق

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ص ٤٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لكنّ تلك الملامح ذات العذوبة

لا تنتمي الآن لي

والعيون التي تترقرق بالطيبة

الآن لا تنتمي لي

صرت منّي غريباً

ولم يتبق من السنوات الغريبة

إلا صدى اسمي

وأسماء من أتذكرهم ـ فجاة .

بين أعمدة النعي » (١)

إنّ مثل هذه المفارقات ذات الارتباط الوثيق بالزمن تقوم برصد التحول الموجع الذي يمارسه الزمن في ملامح الواقع ، وهو ما يقلب الأشياء رأساً على عقب في عيني الشاعر الذي يحتضن الأشياء بثبات لا يريد له أن يتحول ، ويعاين الكائنات بأسى لنبوءته بما ستصير إليه من مصير :

آه مرتين انتهيت إلى غابةٍ

مرة ، كنت مستسلماً لرفاق الطفوله

للعيون التي كنت أقرأ في عمقها السرّ ، والعمر ، والسعفات النحيله

للأكف التي كنت لاعبتها

والثياب الندية بالطين ، والأغنيات القليله

غير أني انتهيت الى غابة ..

ورأيت العيون التي كنت أقرأ ، مغلقة عن سماء الطفوله

---

(١) الأعمال الشعرية ، أمل دنقل ، ٤٣٣ / ٤٣٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والأكفّ التي كنت لاعبتها ... تحمل الفيزران .. أنابيب موجعة

والفصون ... بنادقْ » (١)

ونتيجة إحساس الشاعر بالزمن إحساساً طاغياً ، فإنه يقارب حياة الانسان بالمسرحيّة التي يعدها ويخرجها الزمن ، وحالما ينتهي دور الانسان فيها فإنه يكتشف الخدعة الكبرى التي عاشها ، عندئذ يسقط ضحية من ضحايا المفارقة الزمنية :

« استريحي

ليس للدور بقيه

انتهت كل فصول المسرحيه

فامسحي زيف المساحيق

ولا ترتدي تلك المسوح المريعيه

واكشفي البسمة عما تحتها

من حنين واشتهاء وخطيه

كنتِ يوماً فتنة قدّستها

كنت يوماً ظمأ القلب وريّه » (٢)

والمسؤول عن توليد المفارقة في مقطع كهذا هو التنقل بين الأضداد زمنياً : بين ما كان ،وما آلت إليه الأمور ، بين الايجابي المرتبط بالماضي ، والسلبي المرتبط بما هو ماثل . وهذه الثنائية الضدية بطرفيها تثير الكآبة جرّاء التغير والتبدّل بين القطبين ، وليست المفارقة ناتجة فقط من حدوث التغيرات ، وإنما من موقف الشاعر منها واكتشافه لها ، فهو الذي انطلت عليه اللعبة الزمنية ، ليكتشف بعد ذلك زيف العلاقة ، وهو ما يثير قدراً من التناقضات بين الحب والتظاهر بالحب ، أو الصدق والزيف .

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ص ٩٦ .

(٢) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ١١٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويفرض عامل الزمن من التداعيات على الشاعر ما هو كفيل بإقامة وحدة زمنية بين الأشياء توغل في عمق الماضي ، وتصل بخيوطها الى الواقع ، لنجد ما يدور من أحداث محققاً ثِقله على رؤية الشاعر يستدعي مثيله من التاريخ لتزدوج المعاناة في الرؤية النصية ، وهو ما يجعل البعد الزمني سيد الموقف في مثل هذه التداعيات :

« عندما سقطت عن ظهر حصاني الجامح

وانكسرت ذراعي

أوجعتني إصبعي التي جُرحت

قبل ألف سنه

وعندما أحييت ذكرى الأربعين لمدينة مكا

أجهشت في البكاء على غرناطه

وعندما التفّ حبل المشنقة حول عنقي

كرهت أعدائي كثيراً

لأنهم سرقوا ربطة عنقي » (١)

ولنلاحظ اللازمة الزمنية « عندما » التي تطبع النص بطابعها الزمنيّ . وفي قصيدة « الموت في لوحات » (٢) لأمل دنقل يبدو الزمن وهو يطغى على البنية ويفرض حضوره في لوحاتها ، فبمرور الزمن يتم القضاء على أجمل لحظات الصفاء ليحلّ محلّها كل ما هو سلبي ورديء ، وصوّر الشاعر كل ذلك من خلال المقابلات والأضداد التي تولد مفارقة الانقلاب الزمني أو ما يسمى « بمفارقة الأحداث » :

« من شرفتي كنت أراها في صباح العطلة الهادئ

تنشر في شرفتها على خيوط النور والفناء

ثياب طفليها ، ثياب زوجها الرسمية الصفراء

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج١ ، ص ٣٩٦ / ٣٩٧ .

(٢) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ١٩٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

قمصانه المغسولة البيضاء

تنشر حولها نقاء قلبي الهنيء

وهي تروح وتجيء

...

والآن بعد أشهر الصيف الرديء

رأيتها ... ذابلة العينين والأعضاء

تنشر في شرفتها على حبال الصمت والبكاء

ثيابها السوداء »

وبهذا المفهوم تمسي مفارقة الأحداث ضرباً من الوقوف على الأطلال ، أطلال الماضي الذي يحمل في طياته من الجماليات مالا يستطيع الشاعر تجاوزه حين يمسي محاطاً بحلكة الواقع ورداءته .

والشاعر العربي لم يكن يقف على الأطلال ليبكيها فقط ، وإنما ليقيم معها لحظة حوارية تعين على المقارنة بين زمنين : أحدهما مغرق في سلبيته لكنه واقعي ، وآخر ممعن في إيجابيته لكنه ماضٍ ، وسلبية المضيّ وحدها تعادل كل سلبيات الواقع ، في حين أنّ إيجابية الواقع الوحيدة في حضوره ، قد لا تستطيع الوقوف معادلاً لايجابيات الماضي :

« مضى زمن كانت المدن العربية فيه ثغوراً

لقد جاءنا زمن المدن المصرفيه » (١)

إنّ الشاعر الحديث لم يعد يقف على أطلال الماضي متسلحاً بسلاح الدموع والحسرة ، حتى يبلّ دمعه محمله ، بل إنه يحمل سلاح المفارقة الذي لا بد له من ضحيّة :

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ٢١٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« مضى زمن كانت الأرض فيه تدور على نفسها

وأتى زمن العاشقين الذين إذا دارت الأرض ماتوا

أو اجترحوا الرفض كي يوقفوها » (١)

ومفارقات الأحداث وإن كانت تقترب من مفهوم المفارقات الدرامية غير أنها تختلف عنها في أنها مفارقات زمنية بحتة ، لا شروط صارمةً لتحقيقها ، وليس لدى الشاعر فيها ما يخفيه عن القارئ أو عن شخوص الأحداث في قصيدته ، إنه يلقي أقواله دفعة واحدة بفضائحية وتعرية للأشياء ، حتى لتبدو الشخصيات والقارئ على حدّ سواء في علمهم أو جهلهم بالأحداث (٢) :

« ما زالت شرفتها ورديّه

ما زال اللبلاب الأخضر

فيه وعود فيروزيّه

كانت ... كنا

لكنّا

عدنا جيراناً لا أكثر

وشذا عطرياً لا يُذكر » (٣)

إنّ التغير السلبي الذي يرصده في مثل هذه المقطوعة هو انقلاب في الأحداث بالدرجة الأولى ، ويبدو حرف الاستدراك « لكن » فاصلاً بين طرفي المعادلة الزمنية .

وعلى صانع المفارقة أن يحقق الانفصال عن الذات قدر الإمكان ليتمكنّ من التحليق بعيداً عن كرة الزمن الدائرية ، ليبدو الزمن أداة طيّعة في يديه لا بوصلة توجهه :

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ٢١٧ .

(٢) وانظر على سبيل المثال قصيدة « لقاء مع رجل ما » لسعدي يوسف في ديوانه ج١ ، ص ٥١٦ .

(٣) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٢٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« أداعب الزمن

كأمير يلاطف حصاناً

وألعب بالأيّام

كما يلعب الأطفال بالخرز الملوّن » (١)

وهذه القدرة السحرية على إدارة الزمن هي التي تجعله جديراً بأن يكون صانع مفارقة ، وبخاصة تلك المفارقات الزمنيّة كمفارقة الأحداث ، وإلا بات ضحية من ضحاياها .

وعلى النقيض من النظرة السائدة للشعراء من دورة الزمن ، يحتفل محمود درويش بتعاقب الوحدات الزمنية ، لكنّ هذا الاحتفال يرد على سبيل المفارقة اللفظية ليمسي الاحتفال رثاء للأيام العابرة ، كما في المقطع التالي الذي يحفل بمفردات الزمن :

« إني أحتفل اليوم

بمرور يوم على اليوم السابق

وأحتفل غداً

بمرور يومين على الأمس

وأشرب نخب الأمس

ذكرى اليوم القادم

وهكذا أواصل حياتي » (٢)

ويبدو أن الشاعر لا يحتفل بمرور الأيام بقدر ما يوحي بقرب النهاية .

وتتجلى مفارقة الأحداث بكل وضوح في قصائد محمود درويش وهو يرسم ملامح التغيرات الزمنية الطارئة على وقائع الإنسان .

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج١ ، ص ١٦ .

(٢) نفسه ، ج١ ، ٣٩٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وترتكز هذه المفارقات على ثنائية الماضي / الحاضر والمقارنة بينهما ، وهو ما يولد ذلك النفس المأساوي المفعم بالألم :

« كانت هويتنا ملايين من الأزهار

كنا في الشوارع مهرجان

الريح منزلنا

وصوت حبيبتي قبل

وكنت الموعدا

لكنهم جاؤوا من المدن القديمة

من أقاليم الدخان

كي يسحبوها من شرايييني

فعانقت المدى

والموت والميلاد في وطني المؤلّه توأمان » (١)

ومن البيّن أنّ هذه البنية المفارقة تتكئ على سرد أحداث من خلال الفعل « كان » لتجسيد الماضي ثم الانتقال من خلال حرف الاستدراك « لكن » للحديث بأسى عن واقع لا يجسّد طموحات الشاعر بقدر ما يقتلها .

وفي قصيدة « تموز والأنفس »(٢) يتكرر تموز كل عام رقماً زمنياً ، يحمل معه قيمة ما للإنسان ، وإذ يرتبط وجه تموز بالتين والعنب والشمس والرمل ، فإنه يدور دورته ليجلب معه الذل والأفاعي ، وهو ما يولّد مفارقة الأحداث والانتقال من زمن إلى آخر نقيض وأكثر سلبية :

« وتنهّد المسجون : كنت لنا

يا محرقي تموز ... معطاء

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج١ ، ص ٢٢٢ .

(٢) نفسه ، ص ١٠٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

رخيصاً مثل نور الشمس والرمل

واليوم تجلدنا بسوط الشوق والذلّ

تموز يوحل من بيادرنا

تموز ياخذ معطف اللهب

لكنه يبقى بخربتنا

أفعى

ويترك في حناجرنا

ظمأ .. وفي دمنا

خلود الشوق والغضب »

ومن الواضح أنّ لازمة [كان / لكن] تنتشر بانتظام في معظم مفارقات الأحداث ، وتشكل مفتاحاً لمثل هذه المفارقات :

« كان فستانك في الصيف من الكتّان

والزهرة في صدرك بيضاء

ولكنّ الشتاء الآن يكسوك بلون السلّ والنرجس

حتى ورقة التوت على فخذيك صفراء » (١)

وفي قصيدة « سرحان يتسلم مفاتيح القدس » (٢) يعرض الشاعر عدداً من المفارقات اللفظية متخذاً التناص مع قصّة يوسف - عليه السلام - متكأ للبناء يجلو المفارقة ويحدد أبعادها :

« عائدون

وأصغر إخوتهم (ذو العيون الحزينة)

يتقلّب في الجبّ

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٢٧٠ .

(٢) نفسه ، ص ٢٤٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أجمل إخوتهم لا يعود

وعجوز هي القدس (يشتعل الرأس شيباً)

تشمّ القميص فتبيضّ أعينها بالبكاء

ولا تخلع الثوب حتى يجيء لها نبأ

من فتاها البعيد »

ويبدو موقف الشاعر واضحاً في تحيّزه لضحيّة الأحداث وفي إحالاته إلى الواقع ليبدو التناص مجرد أداة لتوضيح مفارقات الواقع وجعلها أشدّ إيلاماً ، ولذلك يبدو لعامل الزمن أثر واضح في تغيّر المواقف وتبادل الأدوار دون أن يتبدّل موقف الشاعر :

« آه مَن في غدٍ سوف يرفع هامته

غير من طاطأوا حين أزّ الرصاص

ومن سوف يخطب - في ساحة الشهداء -

سوى الجبناء

ومن سوف يغوي الأرامل

إلا الذي

سيؤول إليه خراج المدينة » !! (١)

هذا عن مفارقة الأحداث أما المفارقة الدرامية فتعد شكلاً أكثر تشدداً وصرامة من سابقتها ، ذلك أنها تشترط علاقة دقيقة شفافة ما بين صانع المفارقة وشخوصها ولا سيما الضحية الذي يجهل ما عليه أن يكون به عالماً ، أو لا يتمكن من فهم ما يُقال بسويّة وهو ما يوقعه ضحيّة من ضحايا المفارقة الدرامية .

ومن المعروف أن من سمات الشعر الحديث توظيف البناء الدرامي في القصيدة ، لكن ذلك لا يعني وجود مفارقة درامية باستمرار ، فبالاضافة للزمن والحدث لا بد من ضحيّة يقع في سوء الفهم أو عدمه .

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٣٤٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويطيب لصانع المفارقة الدرامية أن يرى الآخرين أو بعضهم ساذجين غافلين ، محبطين ، لتبرز هذه الصفات أمام الجمهور الذي يراقب السلوك ويحاول أن يقيّمه ، فصانع المفارقة لا يعمل على إقالة عثرة الضحية بقدر ما يحذّر الآخرين من العثرة نفسها .

في قصيدة « الآخرون دائماً » (١) ثمّة صانع مفارقة يورّط ضحيته في مفارقة درامية قوامها الخلط بين الحقيقة والخيال ، وإلغاء الحدّ الفاصل بين الفنّ والحياة ، حتى يظن الضحية وهو يزاول قراءة رواية بوليسيّة أنه يعيش حقيقة محضة ، فيحاول مشاركة الأبطال بطولتهم ، لكنّ رأسه يُشجّ في قائمة السرير ليمسي ضحية يثير السخرية والضحك أمام الجمهور :

« هذا صبي في فراشه اضطجع

وفي كتاب أحمر الغلاف

تجمدت عيناه في السطور

وفجأة ساد الظلام

غالب لوبين نفسه

أشهر روجر مسدّسه

هل أطلق الرصاص يا لوبين

وهبّ من فراشه يطارد الشبح

فشجّ رأسه في قائم السرير

تحسّس الدماء في جبهته

ثم انبطح

ليطلق الرصاص خلف المجرمين »

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٣٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يتضح هنا مقدار الغفلة التي يتّسم بها البطل ، وهو ما يوقعه ضحية المفارقة مقابل عين صانع المفارقة الحادة والناقدة التي تستطيع الوصول الى أدق التفاصيل لتخرج بتلك اللقطات الذكية والمثيرة للضحيّة .

ويبدو الحسّ الدرامي المفارق ذا وتيرة متصاعدة في قصائد أمل دنقل ، إنه يشبه الصيّاد القادر على اصطياد الخصم بطريقته هو ، وجعله عرضة للازدراء والضحك والسخرية ، أو التعاطف والشفقة :

« أعود مخموراً إلى بيتي

في الليل الأخير

يوقفني الشرطي في الشارع للشبهه

يوقفني برهه

وبعد أن أرشوه .. أواصل المسيرْ » (١)

وتنهض المفارقة في مثل هذا البناء على كسر توقع القارئ الذي ينتظر أن تكتمل القصة على غير هذا النحو ، لكن صانع المفارقة يفلح في توجيه دفة الأحداث بعيداً عن أفق التوقع .

وبسببٍ من نمطية العلاقة بين الشاعر والشرطي في الشعر عادة ، فإن القارئ يبني توقعاته على أن يقع الشاعر ضحية للشرطي لا العكس ، غير أنّ انقلاب المعادلة يجعل ضحية المفارقة هو الشرطي الذي يأخذ رشوة دون علمه بمن يراقبه ، في حين يصبح الشاعر هو صانعها .

ويظهر صانع المفارقة عالماً بأحوال الشخوص ، محيطاً بأدقّ التفاصيل ، متسللاً الى العمق النفسي للشخصية المراقَبة :

« آه ... وتسقط الشمس الصغيرة عن رداء النوم

تبكي المرأة الأفعى على كتف العشيق

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٢٥٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتستزيد من البكائيات تلقم صدرها العاري يديه

ـ لعله يبني بها بعد الحداد ـ

تدير عينيها اللتين تندّتا فاذابتا بقع الطلاء » (١)

إنّ ثمّة ضحيّة تتكشف للقارئ غافلة ساذجة تصدّق ما تتظاهر به المحبوبة ، غير أنّ الشاعر / صانع المفارقة يعري الحقيقة أمام القارئ ، ليبدو الضحيّة وهو يثير قدراً كبيراً من التعاطف في حين تبدو العاشقة الزائفة / الأفعى وهي تثير سخط القارئ واشمئزازه .

في قصيدة « صفحات من كتاب الصيف والشتاء » (٢) مجموعة مشاهد ، منها مشهد بعنوان فرعي « ساق صناعية » ، يرسمه شاعر يظهر كمن شارك البطل العائد من الحرب أحداثها .

وتبدو المفارقة آخذة بالتنامي والتصاعد على امتداد القصيدة حتى تبلغ ذروتها مع نهاية القصيدة التي تتركز فيها المفارقة حين يقول :

« وحين ظنّ أنني أنام

رأيته يخلع ساقه الصناعية في الظلام

مصعداً تنهيدة

قد أحرقت جرفه »

عندئذ يكتشف القارئ أنه على الرغم من كل تلك البطولات التي كان يتحدّث عنها البطل ، غير أنه وقع ضحية مفارقة ، حين ظهر برجل واحدة ، وهو على غفلة من أنّ مراقباً يراقبه ، وأن الجمهور مطلع عليه ، وهو ما يولّد مثل هذه المفارقة التي يعرف فيها الجمهور أكثر مما يعرف الضحيّة .

ويبرع أمل دنقل كثيراً في التقاط المشاهد والتفاصيل التي تتضمن إدانة الآخر حتى ولو كان الأنا هو الضحيّة لتنسحب الإدانة الى المجموع :

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٢١٠ .

(٢) نفسه ، ص ٢٦٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« إطار سيارته ملوث بالدم

سار ، ولم يهتمّ

كنت أنا المشاهد الوحيد

لكنني ، فرشت فوق الجسد الملقى جريدتي اليوميّه

وحين أقبل الرجال من بعيد

مزقت هذا الرقم المكتوب في وريقة مطويّه

وسرت عنهم .. ما فتحت الفم » (١)

توجّه مثل هذه المفارقة الدرامية إدانة للذات ... ذات صانع المفارقة التي تنسحب على ذات القارئ ، إذ يوظّف ضمير المتكلم لإشراكها في خطيئة الخوف التي يجترحها الانسان العربي بحق نفسه وحق غيره .

وتتضمّن هذه البنية الدرامية بنية أخرى خفيّة لم يقدّمها الشاعر وترك للقارئ أن يستنبطها من خلال المشهد الضد المرتبط بما كان على الآخر أن يفعله إزاء مثل هذا المشهد المأساوي .

ومما يصعّد المفارقة الدرامية في القصيدة العربية تقنية « القطع والإلصاق » ، وتستعمل هذه التقنية عادة في الأدب النثري كالقصة والرواية . وفي الفنون المرئية ، وأعني بها أن ينتقل الشاعر فجأة من مشهد إلى آخر مختلف تماماً ، ثم ينتهي ليعود الى المشهد الأول على سبيل « الاستطراد الشعري » ، وقد وظف هذا الأسلوب أمل دنقل وسعدي يوسف ، يقول سعدي :

« فكّرت يوماً بالملابس ...

قلت : إني مثل كل الناس : ذو عينين

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٢٢٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أبصر فيهما شيئاً

وأخطئ فيهما شيئاً

ولكن مثل كل الناس ، لست أريد أربع أعين

عيناي كافيتان لي

بل ربما أبصرت من شخص ينام الآن

أو يخشى انفتاحة مقلتيه

أقول :

قد فكرت يوماً بالملابس

إذ تكون جديدة يوماً

وإذ تتجدد الألوان بالأصباغ يوماً

ثم تبهتُ » (١)

فالمشهد الأساسي هو ما دلّ عليه العنوان « ملابس » ، إذ ينقطع الحديث عنها فجأة ليدخل مشهد العيون دون استئذان على طريقة قطع مشهد وإلصاق مشهد آخر مختلف ، ثم العودة بعد ذلك الى مشهد الملابس مرّة أخرى ، ويمكننا - لو أردنا - حذف مشهد العيون وإعادة تركيب مشهد الملابس دون أن يشعر القارئ بأي أثر سلبي على القصيدة . إن تداخل المشاهد بهذه الطريقة الفنية ينبغي ألا يُفهم على أنه ضرب من الحشو أو العبث ، فهو يسعى بالدرجة الأولى لإتمام المجال الرؤيوي الذي يجهد الشاعر في خلقه ، فالعيون في نهاية المطاف هي الشاهد الوحيد على مشهد الملابس .

ويعمد أمل دنقل في قصيدته « نجمة السراب » (٢) إلى مثل هذا التوظيف للتهرب من إتمام مشهد قد يدخل في باب المحظورات أو خدش الحياء العام . فهو يبدأ حكايته بالحديث عن علاقة تربطه بحبيبته ، ولأنه في مثل هذه الحكاية يمس ضرباً من المحظورات ، فقد لجأ الشاعر حين وصل بحكايته الى الذروة الى التنحي وحبيبته

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ص ٥٥ / ٥٦ .

(٢) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٣٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جانباً ، من خلال قطع المشهد والاستعانة في إتمام ما تبقى منه بنصف حكاية أخرى على سبيل التورية ، وهي حكاية القطّة التي تلد ، محاولاً من خلال المغالطة أن يقنع القارئ بما قد لا يكون مقنعاً .

ففي حين يريد إقناع حبيبته بإقامة علاقة مؤقته محتجاً على ذلك بمشهد القطة التي تعلّل ذلك بـ :

« لأن ثوب العرس في معارض الأزياء

نجمة تدور في سراب »

فإنّ صديقته تتابى وتقول :

« وقالت : لن أزور غرفتك

إن شئت فلنبق معاً إلى الأبدْ »

ويبدو أنّ الشاعر هو نفسه من يقع ضحية مفارقته حين يبدو غير قادر على إقناع الآخر بما يريد ، وإن كانت تقنيته فنياً قد نجحت إلى حدّ بعيد .

وثمة مفارقات دراميّة تنتج جرّاء الاشتغال على كسر توقّع القارئ الذي يفضل دائماً أن يسبق الأحداث ليتنبأ بنهايتها ، وتصّاعد المفارقة عادة بمقدار ما يتمكن صانعها من كسر أفق انتظار القارئ :

« على الجسر ، قرب حياتك ـ عشتُ

كما عاش عازف جيتارة قرب نجمته

غنّ لي مائة من أناشيد حبّك تدخل

حياتي ، فغنّى عن الحبّ تسعاً

وتسعين أغنية وانتحر » (١)

---

(١) محمود درويش ، سرير الغريبة ، ص ١٠٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن القارئ في المقطوعة السالفة يتوقع شيئاً ، لكنه يكتشف شيئاً آخر . وهو أنّ العازف لم يغن كل هذا الغناء من أجل أن يدخل حياتها كما انتظرت منه ، بل من أجل الغناء فقط ، وليس من أجل الحب ، وهو الأمر الذي تؤكده دلالة العدد الذي يؤدي دوراً حاسماً في الوصول باللحظة الدرامية إلى ذروتها ، فهو تعمّد إحداث فعل الانتحار عند الأغنية التاسعة والتسعين . والانتحار بحدّ ذاته أسهم في كسر التوقع حين كان مصير الضحية عكس ما توقع القارئ ، فالموت النقيض المباشر للحبّ .

ويسعى أمل دنقل بدوره الى تكثيف المفارقات الدرامية في أقل الكلمات وينجح في ذلك أكثر من مرة حتى يمكن عدّه بهذه التقنيات وذلك التنويع صانع مفارقة درامية :

« تحمل الفتيات

في زيارات أعمامهن الى العائله

ثم يجهضهنّ الزحام على سلم « الحافله »

وترام الضجيج » (١)

وهو يحاول جهده أن يجعل من الدرامي مادة انتقادية من خلال تعرية الواقع الهشّ . إنّ القارئ الذي ينكسر توقعه عند منعطفات درامية غير عادية ليفغر فاه دهشة وعجباً من تركيب اجتماعي غير سويّ ، لكن القارئ لا يكاد يبارح تلك المفارقة الاجتماعية من خلال التفكير بضرورة إجهاض المرأة الحامل ما في بطنها حتى يكون النص قد أتى بهذا الفعل على غير ما يتوقع القارئ . إنها تجهض مرغمة من الزحام والضجيج على سلم الحافلة ، وهو ما يوهم بحلّ زائف لمشكلة مزدوجة .

في قصيدة « البستاني » (٢) لسعدي يوسف، تتحقق المفارقة الدرامية في النص من خلال توظيف صوتين يبدوان متطابقين ، لكنهما في نهاية الأمر مفترقان .

فالبستاني الذي تعلّم سرّ المطر وعلاماته ، يبدو في نهاية القصيدة لا يعرف سرّ المطر ، بسبب تغيّر نواميسه وقوانينه ، ويوظف الشاعر شكلين مختلفين للتعبير عن تداخل الأصوات :

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٣٥٠ .

(٢) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ص ٥٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« غير أنك تعلم أن الحياة التي اتسعت

كالعباءة في الريح

سوف تسوق المطر

ليلة ، هائجاً كالجواميس

سوف يجي المطر

ولا برق في آخر الأفق

لا رعد في القلب

لا موجة في نهرْ »

أي قصيدة تكتب ؟

الهواء مختوم في زجاجة

واللسان خشبة جفّفها الكحول .

وهذا الانقلاب من المعرفة الى الجهل ، ومن النبوءة الصادقة الى الهجس ، يفعل فعله في الرؤيـة ، حين يرصد التغيير الزمنيّ الطارئ بفعل اتساع العالم وتنوع الحياة ، وهو ما يوقع البستاني ضحيّة من ضحايا المفارقة الدرامية .

أمّا المقطع الموازي على يسار المقطع الأصيل : فإنه يعين القارئ على تأويل قصيدة « البستاني » ليمسي الحديث فيها عن الشاعر الذي يشبه البستاني في معرفته بالكتابة وبنبوءة المطر ، لكنه مع اتساع الحياة لم يعد عارفاً ماذا سيكتب .

وقد يسعى الشاعر الى تصعيد المفارقة من خلال إيراد السؤال الاحتجاجي الذي يشجب ويدين ، ويورد صوراً مفارقة تحرّض على الفعل الآخر / النقيض :

« من يجرؤ الآن أن يخفض العلم القرمزي

الذي رفعته الجماجم

أو يبيع رغيف الدم الساخن المتخثّر فوق الرمالْ

أو يمدّ يداً للعظام التي ما استكانت

(وكانت رجال)

كي تكون قوائم مائدة للتواقيع

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أو قلماً

أو عصا في المراسم » (١)

والسؤال الصائر الذي ينبعث في قصيدة « القتيل رقم ١٨ » (٢) لدرويش ، ويتكرر في مقاطعها يقع في صلب المفارقة ، تلك المفارقة الدرامية التي تجتاح البنية بالتغيرات والانقلابات العميقة التي يصعب معها على القارئ والشاعر من قبل تعليلها وفهمها فيقعان ضحيّة لها :

« غابة الزيتون كانت مرّة خضراء

كانت .. والسماء

غابة زرقاء .. كانت يا حبيبي

ما الذي غيّرها هذا المساء ؟ »

ومما يزيد في إبراز البنى المفارقة في القصيدة المتمثلة بالانتقال إلى الاكثر سلبية ، هو توظيف الدلالات اللونية ، لأنّ الفرق بين الألوان أقرب الى الذهن من الفرق بين الأحداث والوقائع ، وهو ما يقدّم للقارئ قرينه كافية لاكتشاف الوجهة الدرامية التي تتحكم بسير القصيدة :

كان قلبي مرة عصفورة زرقاء ... يا عشّ حبيبي

ومناديلك عندي كلها بيضاء ، كانت يا حبيبي

ما الذي لطّخها هذا المساء ؟

أنا لا أفهم شيئاً يا حبيبي !

وهذه الدلالات اللونية التي تبرز في البنية تؤدي دوراً مهماً في إبراز التناقض الذي يؤدي بالأحداث لأن تتصاعد درامياً لتصل الى الذروة التي تقع ضمن سلطة الدائرة الحمراء ، أي دائرة القتل لتبدو المفارقة آخذةً بالتصاعد حتى نهايتها :

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٤٨٠ .

(٢) ديوان محمود درويش ، ص ٢١٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« غابة الزيتون كانت دائماً خضراء

كانت يا حبيبي

إنّ خمسين ضحيّه

جعلتها في الغروب

بركة حمراء ... خمسين ضحيّه

يا حبيبي ... لا تلمني

قتلوني ... قتلوني

قتلوني »

وتأتي القفلة التي يتكرر فيها فعل القتل الواقع على المتكلم / الضحية ليغلق دائرة المفارقة بهذه الرؤية الحمراء التي تطغى على كل الألوان .

ويبدو الخيط الدرامي في قصيدة « حالة » (١) لسعدي يوسف جليّاً كل الجلاء في القصيدة ـ القصّة التي يصوّر فيها الشاعر مشهداً لشخص يعاني من ازدواجية الشخصية أو الفصام ما بين مرحلتين من مراحل عمر الانسان [الشباب / الكهولة] :

« شيخ في العشرين

يستيقظ دوماً في ساعات الصبح الأولى

يمشط شعراً مبلولاً

ويدير المذياع ، وينصت للباكين

يختار قميصاً ورديّاً ورديّاً

وحذاء ذا كعب عال ، وكتاباً أبيض

يقرأ شيئاً منه ، وإذ ينهض

يصنع ما يقرأ كرسيّاً

في غرفته »

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ص ١٠٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويتعمد الشاعر هنا كشف الضحية وتعريته أمام القارئ من خلال فضح ازدواجيّته وانصياعه للشقّ الذي يخالف طبيعته ، ويتعارض وأعراف مجتمعه ، من هنا لم يكن من الغريب أن تاتي النهاية - كما يريد لها الشاعر - بهذه المأساويّة لتصعّد من بنية المفارقة :

« أمسِ ، استيقظ في منتصف الليل

تناول موساه

وحزّ بيسراه ورِيداً

وأدار المذياعَ

وأنصت للآتين » .

وتتزايد أهمية القفلة في مثل هذه القصائد ذات النفس القصصي لأنها تحوي عادة ما يؤدي إلى إغلاق النص بعد بلوغه ذروة المفارقة .

ويعمد الشاعر أحياناً إلى إبراز المفارقة الدرامية من خلال « مسرحة » النص ، ليشبه المسرحيّة ذات البناء الدرامي . فثمة شخوص يلقون أقوالهم ، وثمة جوقة ، وثمّة صوت . وهي كلها أدوات مسرحيّة . فامل دنقل في قصيدة « الحداد يليق بقطر الندى » (١) يستلهم الأجواء التراثية للتعبير بالمفارقة عن تعاطفه مع الضحية ، مما يولّد في المقابل بعداً هجائياً لاولئك الذين تخلّوا عن البطل / الضحية بالرغم من توافر كل أسباب النصر :

« هودجها يخترق الصحراء

تسبقه الأنباء

أمامها الفرسان ألف ألف

وخلفها الفرسان ألف ألف

تعبر في سيناء »

ومما يستحق التنويه أنّ لغة القصيدة تحدث تناصاً مع لغة السير الشعبية القديمة فتثير أجواء مسرحيّة عربيّة بمبالغاتها وسحرها وشخوصها .

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٢٥٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولا يقتصر التناص على البناء الشكلي ، وإنّما يتعدّاه إلى استلهام أحداث مسرحيات أو قصص قديمة تتكئ على « مفارقة جاهزة » لاستثمارها في بناء مفارقة جديدة .

ويتكئ درويش على قصّة أوديب ذات البنية المفارقة فيما يتعلق بالأحداث ، إذ يقتل « أوديب » أباه ويتزوج أمّه دون علمه ، ولا تبدو الجريمة متحقّقة إلا حين معرفته بما حدث :

« أنا قاتل الملك ، الملك

هو والدي المجهول والراحل

وأنا بريء من دم واقفْ

بيني وبين الله ، لم أعرف

بأني القاتل الجاهلْ

وهل الجريمة أنني قاتل

أم أنني عارف » (١)

ويبدو أن الشاعر يتقمص شخصية أوديب فيتحدث على لسانه ، بل يتيح له أن يروي قصّته من خلال تكرار لازمة « ما حاجتي للمعرفة » .

وهذه المفارقة التي يقوم عليها النص هي « مفارقة مستعارة » لم يصنعها الشاعر بقدر ما استلهمها ، للإشارة الى مفارقات واقعية على القارئ أن يفتّش عنها في ثنايا البنية :

« أنا زوج أمي

وابنتي أختي

وتخفتي مثل عرشي أوبئه »

وبسبب من طبيعة البنية الدرامية تتكرر الأفعال بكثرة لافتة ، ولا سيما تلك الأفعال الماضية التي تجسد زمناً مضى ،

(١) ديوان محمود درويش ، ج٢ ، ص ٢٩١ ـ ٢٩٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتتيح مجالاً للمقارنة بين ما كان وما هو كائن ، وهوما يرصد التحول السلبي الطارئ بفعل الزمن في البنية النصيّة ، مما يجعل القارئ يراوح ببصره بين هذين الزمنين ، ليتعاطف في النهاية مع صوت الشاعر الذي يرثي مصير الضحية .. ضحية القدر :

« جفّت مياه البئر بعدك ، جفّت الأغوار

والأنهار جفّت بعد موتك ، والدموع

تبخّرت من جرّة الفخّار ، وانكسر الهواء

من الجفاف كقطعة الخشب ، انكسرنا كالسياج

على غيابك ، جفّت الرغبات فينا ، والصّلاة

تكلّست ، لا شيء يحيا بعد موتك ، والحياة

تموت كالكلمات بين مسافرين إلى الجحيم » (١)

وحين يكون الشاعر / صانع المفارقة منحازاً للضحية ومتعاطفاً معها ، فإنّ اللغة الشعرية تمسي مسؤولة عن إعلان هذا التعاطف من خلال توظيف المجاز ، كما في قصيدة « القتيل رقم ٤٨ » (٢) لدرويش إذ يبدو التحيّز منذ الجملة الأولى :

« وجدوا في صدره قنديل ورد ... وقمر

وهو ملقى ميتاً ، فوق حجر

وجدوا في جيبه بعض قروش

وجدوا علبة كبريت ، وتصريح سفر

وعلى ساعده الغضّ نقوش »

فالجملة المجازية الأولى تكشف مدى التعاطف الذي يلقاه الضحية من الشاعر / صانع المفارقة ، وهو ما ينحو بها منحى المأساويّة حين يبدو هذا الضحية مندحراً غير منتصر .

---

(١) محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص ٨٨ ـ ٨٩ .

(٢) ديوان محمود درويش ، ج١ ، ص ٢١٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويذهب الصراع إلى مداه في بعض القصائد التي تكرس موقف الشخوص ما بين نقيضين لا يلتقيان : جلاد وضحيّة ، لكل منهم موقفه ولغته التي لا يفهمها الآخر ، أو يصرّ على عدم فهمها ، وقد يبدو الضحية غارقاً في سلبيته بما يمثله من ردّ فعل أو صدى لصوت الآخر / الأقوى ، عندما تصّاعد المفارقة ، وتتفارق المحمولات ، وتتنافر الصيغ ، وتتضادّ الرؤى ، مما يثير التعاطف مع ضحية يمثلها صوت النص الذي ينطلق بضمير المتكلم ، وهو أدعى الى التعاطف :

قطعوا يديّ وطالبوني أن أدافع عن حلب

واستأصلوا منّي خطاي وطالبوني أن أسير

الى صلاة الغائبين

أشعلت معجزتي وسرت ، فحاصروني ، حاصروني

قالوا : انتظر ، فنظرت [لا تكسر موازين الرياح مع العدوّ]

ووقفتُ ، قالوا : لا تقف ، فمشيت ثانية ، فقالوا : لا تسر

[الحرب فرّ ، لا تحارب خارج الكلمات] ، قلت : من العدوّ

[ارفع شعارك وانتظره ، واعتذر عما فعلت] » (١) .

إنّ العديد من المفارقات الدراميّة يقف وراء تحقيقها جهل الضحية ، وهو يلقي أقواله بخلفيات المشهد ، ليبدو القارئ وهو يعلم أكثر مما يعرف الضحية الذي يقع في شرّ جهله فيما يشبه الفخ الذي ينصبه صانع المفارقة تحت رجليه :

« جاءت إليّ وهي تشكو الغثيان والدوار

(أنفقت واتبي على أقراص منع الحمل)

ترفع نحوي وجهها المبتلّ

تسالني عن حلّ

...

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج٢ ، ص ٢١٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هنّأني الطبيب ، حينما اصطحبتها إليه في النهار

وجوته أن يذهي الأمر فثار

(واستدار يتلو قوانين العقوبات عليّ كي أكفّ القول) » (١)

إنّ أكثر شخوص هذه القصيدة قرباً لدور الضحية هو الطبيب الذي يهنّئ الشاعر - أو من يتحدث الشاعر على لسانه - على العمل الذي يمثل من وجهة نظر الشاعر أمراً يستحق التعزية لا التهنئة ، ولأنّ القارئ يدرك هذه الأبعاد قبيل أن يدركها الطبيب ، فقد وقع هذا الأخير ضحية للمفارقة الدرامية .

مما سبق يمكن لنا تصوّر الدور الذي تمارسه المفارقة الدرامية في القصيدة العربية الحديثة ، والوعي بالمفارقة الذي يتّسم به الشاعر العربي الحديث .

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ١٨٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المبحث الثالث

المفارقة الرومانسيّة

ذكرت في بادئ البحث أن المفارقة الرومانسية قائمة أساساً على بناء وهمي يقيمه الشاعر ، لكنه لا يلبث أن ينهار أمام الواقع القاتم .

ويمكننا النظر باطمئنان إلى محمود درويش وسعدي يوسف على أنهما صانعا مفارقة رومانسية في حين يكاد ديوان أمل دنقل يخلو من مثل هذا الضرب من المفارقات .

وتبدأ قصيدة المفارقة الرومانسية عادة ببنية تحمل في طياتها ما يوهم القارئ بإيجابيات الواقع ، ويفتح أمامه نافذة للأمل تتسع باطراد ، وما أن تقترب القصيدة من نهايتها - قبيل القفلة بقليل - حتى تتغير اللهجة ، وتتبدل المعطيات ، وتختلف حقول الدلالة ، وهو ما يؤدي بتلك البنية الى الانهيار والحطام ، لينتهي النص بقفلة تحمل كل معاني الألم والمكابدة والانكسار .

ويمكن لقصيدة « محطة » (١) لسعدي يوسف أن تكون مثالاً جيداً على المفارقة الرومانسيّة ، إذ نراها في بادئها تتكئ على رصيد قويّ من الإرادة والقوة والأمل :

« هززنا الريح ، والفولاذ ، بالرايات

وفي صمت المحطة تهدر الصيحات

وملء صدورنا مفتوحة القمصان

يئزّ الحقد والريح

وتهتز المصابيح

وتندى مقلتا إنسان

وصاياه على أكتافها ، تابوته

أحلامه المرجان »

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ص ٣٠٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

غير أنّ حقل الدلالات هذا [الريح ، الفولاذ ، الرايات ، الصيحات ، الريح ، المصابيح ...] لا يستمر على مساحة القصيدة التي تنفتح نهايتها على كوّة من السراب والعتمة واليأس ، وهو ما يهدم ذلك السور الذي تقف عليه حمامة الأمل ، ومجرد المقارنة العابرة بين مطلع القصيدة وقفلتها كفيل للتحقق من ذلك ، تلك القفلة التي تعمل على قتل ذلك النور القادم من مخيلة الشاعر ووهمه ، حين يبدو الواقع أقوى من الحلم ، والموت طاغياً على مقومات الحياة :

« وفي صمت المحطة تخفت الصيحات

وتعلو صرخة وحشيّة مرّه

وتصفي عتمة العربات أضواء المصابيح

ولا يبقى سوى الريح

سوى الريح

سوى الريح » (١)

وفي قصيدة « سأمدح هذا الصباح » (٢) يتبع درويش الأسلوب نفسه في خلق المفارقة الرومانسيّة ، إذ يبني عالماً يوهمنا بانه قوي متماسك من خلال صيغة تركيبية تتلخص بالأفعال المتصلة بسين الاستقبال ، ومن خلال حقول دلالات ترتبط بالفرح والتفاؤل ، ومن خلال مفردات السلام الذي يتغنى به الشاعر هنا وهناك :

« سأمدح هذا الصباح الجديد ، سأنسى الليالي ، كل الليالي

وأمشي إلى وردة الجار ، أخطف منها طريقتها في الفرح

سأقطف فاكهة الضوء من شجر واقف للجميع

سأملك وقتاً لأسمع لحن الزفاف على ريش هذا الحمام

سلام على كل شيء .. شوارع كالناس واقفة بين يومين

لا تملك الأرض غير الطيور التي حلّقت فوق سطح الفناء

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ص ٣٠٨ .

(٢) ديوان محمود درويش ، ج٢ ، ص ٣٦٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولا يملك الطير غير الفضاء المعلق فوق أعالي الشجر

سلام على نوم من يملكون من الوقت وقتاً لكي يقرأوا

وسلام على المتعبين »

وابتداء من مفردة « المتعبين » لا يلبث هذا العالم الوهمي أن يتهاوى فإذا به مجرد قول شعري منفصل عن واقع الرؤية الملطخة بالسواد ، ويدلّ على هذا التحول تغيّر في النبرة ، واختلاف في اللهجة ، وانقلاب في موازين الرؤية :

« أفي مثل هذا الصباح القويّ تقولين لي : سأعود الى بيت أمي

أفي مثل هذا الصباح ، تعيدين قلبي إليّ على طبق من ورق ؟ »

ومن الملائم أن أشير هنا إلى أننا بمعزل عن فهم المفارقة الرومانسيّة قد يتعذّر علينا الرّبط المحكم بين شقّي القصيدة التي قد نتهمها بالفصام ، وكأنّ القفلة ليس لها من مهمة إلاّ إغلاق النصّ ، وهو سوء الفهم الذي تتداركه المفارقة الرومانسيّة .

وتتراءى ملامح المفارقة الرومانسية في قصيدة درويش جرّاء محاولاته المستمرة للعب على الأضداد بجدلية ، ومعاينة الوطن من كوّة المنفى ، وفي كسر توقّع القارئ الذي لا يرى من الأشياء أكثر مما يعرف ، وفي قلب ار علاقات الأشياء والكائنات أو خلخلتها ، فعلاقة السجين بالزنزانة - على سبيل المثال - لا يمكن إلا أن تجسد علاقة الانسان بالمكان غير المرغوب ، أو علاقة الصراع مع المكان ، ولهذا ، يتوقع القارئ أن تفرز مثل هذه العلاقة بنية هجائية ترجه سهامها اللغوية الى الزنزانة ، لكنّ الذي لم يخطر ببال القارئ هو الوجه الآخر المتمثّل بقوله :

« كعادتها

أنقذتني من الموت زنزانتي

ومن صدأ الفكر ، والاحتيال

على فكرة منهكه

وجدت على سقفها وجه حريتي

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبيّارة البرتقال

وأسماء من فقدوا أمس أسماءهم

على تربة المعركه » (١)

وهذه الجدلية تؤدي بالقارئ إلى تناسي معاناة الشاعر ، والانتقال من موقع الشفيق أو المتهكم إذا كان معادياً للشاعر ، إلى موقف المعجب أو الحاسد ، ليكون الشاعر قد نجح في استدراج قارئه ليكون معه في زنزانته ، وفي استدراج عدّوه ليعترف بانّ سجينه يحلّق خارج الزنزانة .

لكنّ كل ما بناه الشاعر من رؤى وقناعات انتقلت بعدوى النص الى الآخرين ، لا يلبث فجاة أن ينهار ويسقط في لحظة ضعف ، تشي بها لهجة مختلفة وصوت خفيض ، ليبدو كل ما بناه الشاعر ليس أكثر من وهم محض :

« تفرّ العصافير من قبضتي

ويبتعد النجم عنّي ... والياسمين

وتنقص أعداد من يرقصون

ويذبل صوتك قبل الأوان »

وثمّة مفتاح مهم لا بد من الإشارة إليه حين الحديث عن المفارقة الرومانسية ، ذلك أنه كثير الورود في معظم هذه المفارقات . إنه حرف الاستدراك (لكن) ، فالمفارقة أساساً تتشكل جرّاء بناء عالم مثاليّ ، لكنه متخيّل أساسه الوهم ، ولذلك سرعان ما ينهار ، ويبدأ هذا الانهيار عادة بحرف الاستدراك هذا أو ما يشبهه ، إذ ينذر بانقلاب في الرؤية ، وتحول في اللهجة ، كما هو الحال في المقطع التالي من قصيدة « هدنة مع المغول أمام غابة السنديان » (٢) لدرويش :

« وأخيراً صعدنا إلى التلّ ، ها نحن نرتفع الآن

فوق جذوع الحكاية ، ينبت عشب جديد على دمنا وعلى دمهم

سوف نحشو بنادقنا بالرياحين ، سوف نطوّق أعناق ذاك

(١) ديوان محمود درويش ، ج١ ، ٢٠٣ .

(٢) محمود درويش ، أرى ما أريد ، ص ٣١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحمام باوسمة العائدين ... ولكنّنا

لم نجد أحداً يقبل السلم ، لا نحن نحن ولا غيرنا غيرنا

البنادق مكسورة ، والحمام يطير بعيداً بعيداً

لم نجد أحداً ههنا

لم نجد أحداً

لم نجد غابة السنديان »

من البيّن اللاحب هنا أنّ حرف الاستدراك يشكل مفصلاً مهماً في المفارقة وفاصلاً بين عالم الوهم وعالم الحقيقة ، فما قبل حرف الاستدراك (ولكننا) ثمّة عالم يطمح الشاعر الى خلقه قائم على السلام والحبّ ، ويتضح ذلك من حقول الدلالة : [صعدنا ، نرتفع ، فوق ، ينبت ، عشب جديد ، الرياحين ، الحمام ، أوسمة ، العائدين] .

أما الذي يلي حرف الاستدراك فهو الطرف السلبيّ النقيض من الثنائية ، الذي يجسّد الانقلاب الرؤيوي متمثلاً في حقل دلالات يمثل النقيض من الحقل السابق ، وتطفح فيه البنية بحروف النفي والجزم : [لا نحن نحن ، ولا غيرنا غيرنا ، البنادق مكسورة ، الحمام يطير بعيداً ، لم نجد أحداً ...] .

إنّ الوهم الذي يقيمه الشاعر في بناء قصيدته حين الشروع بصنع المفارقة الرومانسية ، لهو صورة طبق الأصل عن الوهم المرسوم في مخيلة الشاعر أو في أمانيه وأحلامه ، إنه عالمه المثالي الذي يطمح الى تحقيقه ، وقد يصل به الأمر إلى أن يصدّق كذبه ، فيقع ضحية مفارقته ، لكنّ هذا الوهم لا يطول به إلا ريثما تقترب نهاية القصيدة ، فإذا بالبنية تنقلب حين تصطدم بجدار الواقع السميك ، فيصحو الشاعر من وهمه على صوت انهياره دفعة واحدة ، وهو (الانهيار) الذي ينطلق بشرارته الأولى من حرف الاستدراك (لكن) الذي يفصل عادة ما بين الوهم والواقع أو بين ما يريد ، وما يتحقق على أرض الواقع :

« أراد أن يوقفها مرّة

في زحمة الشارع

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يسألها ، يصفعها ، يفتدي

جبينها الرائع

لكنّها مرّت ، وظلّ الحريق

في قلبه خائع » (١)

إنّ إقرار حقيقة ثم القيام بنفيها مباشرة ، أو إبراز عنصر لتعريته وإسقاطه أمام سواه من العناصر يُعَدّ سبيلاً لبناء المفارقة الرومانسية ، إذ يُعَدّ هذا الإقرار وذلك الإبراز مجرد وهم لا يلبث أن يتهاوى ، وهو ما يصدم القارئ ويجعله يكفّ عن الاعتقاد بذلك الوهم الكاذب :

أحبّ البلاد التي ساحبٌ

أحب النساء اللواتي أحبّ

ولكنّ غصناً من السّرو في الكرمل الملتهب

يُعادل كل خصور النساء

وكل العواصم » (٢)

وتؤدي حروف التمني وأدواته وبخاصة (لو) ، دورها في كثير من مشاهد المفارقة الرومانسية في القصيدة العربية الحديثة ، إذ تمثّل « لو » عاملاً مهماً في النهوض ببنية الوهم إلى أقصاها :

« في الجبال تكون الغيوم ماديّة ،

والجبال ماديّة ، لو عرفت الطريق

إليها ، ولو جئت المسّ أهدابها

بحفيف الصنوبر ، أفتضّ أثوابها

بدموع الصنوبر

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ص ٢٨٠ .

(٢) ديوان محمود درويش ، ج١ ، ص ٤٧٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لكنني مثقل بقميصي

مثقل بخطاي الأليفه

مثقل بالوجوه التي ترتديني

مثقل بالصفاتِ » (١)

فالشاعر في هذه البنية يأخذ بيد قارئه الى أفق من القوة والجمال القائم على التمني ، بتوظيف الأداة (لو) ، لكنه لا يكاد يفعل ذلك حتى يصطدم القارئ بالاستدراك (لكن) التي تلغي الصورة السابقة بحيويتها ، وتستبدل بها مشهد العجز والضعف والسلبية .

وتبرز بنية التمني بجلاء وكثافة في قصيدة « في آخر الأشياء » (٢) لمحمود درويش إذ يقول :

« ولو استطعت ملكت عمرك ساعة وثانية منذ الولاده

حتى محاولة انتحاري حول خصرك

وسرقت نعناع الطفولة من خطاك وشرق شعرك

ولو استطعت قتلت من رسموا فراشة ركبتيكِ

وشاهدوا الحجل المراوغ فوق صدرك

ولو استطعت لكنت عبداً ، أو إلهاً في ممّرك

وأعدت تكوين الخليقة كي أكون الموجة الأولى لبحرك

والصرخة الأولى لبرّك

ولو استطعت لكنت أدرك أننا

ثمر على وشك السقوط عن الشجر »

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ص ١٨١ .

(٢) ديوان محمود درويش ، ج٢ ، ٢٧٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ « لو » هنا تثير فضاء طاغياً من التمني يحاول الشاعر من خلاله خلق عالم من القوة والسيطرة ينتسب له ، وما يكاد الشاعر يتم مثل هذا البناء حتى يسقط فجأة في قفلة القصيدة ، وفي سطرها الأخير بالتحديد « إننا ثمر على وشك السقوط عن الشجر » .

ومن الطريف أن هذا السقوط في الرؤية الذي يرسم ملامح مفارقة رومانسية يواكبه سقوط إيقاعي يسهم في تصعيد المفارقة وتاكيدها ، يتمثل في تبدّل الرويّ من الكاف الساكنة الى الراء الساكنة فجأة في السطر الذي يبدأ الانقلاب ، وهو ما يؤكد حدوث مثل هذا الانقلاب ويقدم الدليل المادي / الإيقاعي على حدوثه .

وقد يوظف شاعر المفارقة الرومانسية أدوات تمنٍّ أخرى سوى « لو » كلعلّ مثلاً لتفي بالفرض نفسه :

« قرّبتُ غصناً لِصق آخر

ثم قلت : أموت بينهما

وقلت : لعلّ غصناً ثالثاً ينمو

فيضفر كل أوراق الغصون شجيرةً

ولعله ...

لكنّ الخريف يباعد الأغصان

والأوراق / والموت الجميل (١)

من الجليّ أنّ الشاعر فيما سبق يقيم بنيته على التمنيّ والترجيّ ، ويفعل أفعالاً يتمنّى أن تحقق أهدافه ، غير أن الخريف يفعل الفعل المعاكس ويهدم ما بناه الشاعر ، ولنلاحظ كيف بترت (لكن) الاستدراكية الجملة الأخيرة من بنية الوهم إذ لم تسمح للبنية أن تكتمل ، فلم تلحق بـ (لعل) جملتها الاسمية ، وهو ما يدلّ على ذلك الصراع المحتدم في المفارقة الرومانسية بين نقيضين لا يلتقيان ، أحدهما الوهم وثانيهما الحقيقة .

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ص ٩٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وليس لنا أن نلقي اللوم في انهيار رؤية الوهم على الشاعر الذي لا يريد للقارئ أن ينخدع ببنية الوهم ، إنّه يقدم الصورة الصادقة عن واقع بإثبات نقيضه ، ثم أثره في هذا النقيض ، والشاعر يستطيع أن يرى الشيء في نقيضه ، وأن ينطلق من أقصى سلبيات الكون ليمدّ عينيه إلى أقصى إيجابياته حين يمسي الاحتضار شكلاً من أشكال الارتداد الى جماليات الطفولة :

« حالة الاحتضار الطويله

أرجعتني إلى شارع في ضواحي الطفوله

أدخلتني بيوتاً ... قلوباً ... سنابل

جعلتني قضيّه

منحتني هويّه

وتراث السلاسل » (١)

لكنّ هذه الرؤية المشرقة المتمثلة في المفردات [الطفولة ، بيوت ، قلوب ، سنابل ، هويّة ...] تظل مسيّجة بنائياً بمفردتي الاحتضار / والسلاسل حين يفتتح المشهد بالاحتضار الطويل ، وينغلق بالسلاسل ، ليبدو الوهم الذي يقيمه الشاعر مهدّداً بالانهيار .

إنّ على صانع المفارقة الرومانسية أن يتحلى برؤية جدلية تستشرف الأفق البعيد ، وتطل على الحقول من كوة الصحراء ، وترسم المستقبل ولو بحروف الوهم ، ولهذا السبب ، ربما لم ينجح أمل دنقل في توظيف هذا الضرب من المفارقات ، فهو لم يستطع أن يرى إلا الواقع المليء بالتناقض والكآبة ، وكانّ الزمن قد توقف عند هذه المظاهر ، دون أي أمل بتجاوزها .

وحتى لو أورد أمل بنية تقترب من المفارقة الرومانسية ، فإنّ الفرق بين النقيضين يظل محدوداً ، وهو ما يقلّل من فاعليتها إلى الحدّ الأدنى :

« هذا هو العالم المتبقي لنا : إنه الصمت

والذكرياتُ ، السواد هو الأهل والبيت

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج١ ، ص ٣٨٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ البياض الوحيد الذي نرتجيه

البياض الوحيد الذي نتوحد فيه :

بياض الكفن » (١)

فقبيل الكلمة الأخيرة (الكفن) سيظن القارئ أنّ فسحة من الأمل قد تسللت الى بنية النص ، وهو ما قد يثير فضاء من التفاؤل أو الوهم الذي لا يلبث أن يصدم وعي القارئ بمفردة (الكفن) ليمسي كل بياض النص ضرباً من الموت ، وهو ما يحطم كل آمال القارئ بما ظنّ أنه فهمه ، ليبدو العالم الوهمي الذي بناه الشاعر كومة من الرُّماد .

إنّ من مهمات صانع المفارقة الرومانسية أن يقدّم في نصّه ما لا ينتظره القارئ ، أو يكسر توقّعه ، أو يوقعه في سوء فهم لا يلبث أن يزول ، أن يخدعه بتلك البنية المراوغة التي تحتفي بالحياة لإعلاء شأن الموت ، وبالضياء لإبراز فداحة الليل :

« وأنا أنظر خلفي في هذا الليل

في أوراق الأشجار وفي أوراق العمر

وأحدّق في ذاكرة الماء وفي ذاكرة الرمل

لا أبصر في هذا الليل

إلا أخر هذا الليل

دقات الساعة تقضم عمري ثانية ثانية

وتقصّر أيضاً عمر الليل

لم يبق من الليل ومني وقت نتصارع فيه ... وعليه

لكنّ الليل يعود إلى ليلته

وأنا أسقط في حفرة هذا الظلّ » (٢)

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٤٨١ .

(٢) محمود درويش ، أرى ما أريد ، ص ٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تبدو البنية النصيّة السابقة موّارة بالتناقضات جرّاء صراع طرفي ثنائية [الضوء / العتمة] القائم بين حقلين دلاليين أحدهما ينتمي للطرف الإيجابي / الضوء ، والآخر - وهو الطاغي - تنتمي مفرداته إلى الطرف السلبي / الليل . لكنّ صوت النص يبدو أعلى من واقع زاخر بالتناقضات وهو ما يثير فضاء من القوة والتفاعل جرّاء الوعي الجدليّ بما وراء الليل ، واستشعار قرب نهايته .

وما يخلق بنية المفارقة في هذا النص ، أنّ هذا الصوت القوي القائم داخل النص ما يكاد يقنع القارئ بالانضمام الى قافلة المقاومة والإصرار وانتظار النبوءة القادمة ، حتى يُفاجأ القارئ بانهيار النصّ من داخله في قفلة تستجلي نهاية الصراع بانتصار الطرف المعتم من الثنائيّة على الطرف الإيجابيّ / الضوء ، وهو ما يحوّل الرؤية الشعرية الى مجرد وهم سرعان ما ينهار .

وهذه البنية تتكرر كثيراً في قصائد سعدي يوسف الذي يتقن التلاعب بعواطف القارئ من خلال إثبات الشيء ثم نفيه ، أو رسم مشهد ما ثم إلغائه من خلال استحضار نقيضه :

« في الشيخوخة قد يبدو الشعر الأبيض أسود

قد تبدو الكذبة ، قولة حقّ

وسحاب التدخين .. سماءً تمطر

قد تنبت في لثّته الدرداء نيوب الطين

لكن

في الشيخوخة ايضاً

يسقط شيخ في الخمسين

في غرفته ميتاً

ثوباه : الكذبة والتدخين » (١)

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ص ٦٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ بنية ما قبل الاستدراك تناقض ما بعده ، ففي حين تحاول الأولى من خلال « قد » بناء احتمالات إيجابيّة ، ورؤية النقيض من خلال نقيضه ، فإنّ البنية التالية تاتي لتحطم تلك الرؤية تاركة القارئ وجهاً لوجه أمام الواقع بفضائحيته وحلكته .

وتتضح ملامح المفارقة الرومانسية بجلاء في قصيدة لدرويش عنوانها « رأيت الوداع الأخير » (١) ، إذ ينشغل الشاعر فيها بخلق عالم من الوهم فيما يشبه النبوءة ، حين تبدأ جلّ الأسطر الشعرية بسين الاستقبال التي تتكرر عشر مرّات في عشرة أسطر شعرية ، وتوهم هذه الأسطر القارئ بطقوس الموت تحفّ بالشاعر من كل جهة في مرثيّة لنفس تساقط أنفساً :

« رأيت الوداع الأخير ، سأودع قافية من خشب

سأرفع فوق أكفّ الوجال ، سأرفع فوق عيون النساءْ

سأرزم في علم ، ثم يحفظ صوتي في علب الأشرطه

ستُغفر كل خطاياي في ساعة ، ثم يشتمني الشعراء

سيذكر أكثر من قارئ أنني كنت أسهر في بيته كل ليله »

غير أنّ السطر الشعري الأخير يقوم مرّة واحدة بهدم ذلك الوهم مبتدئاً بالمفتاح المعتاد (لكن) الذي يشي بالتحول الضدّي الذي يمثل بداية الانهيار أو نهاية القصيدة :

« لا أرى القبر بعد ... ألا قبر لي بعد هذا التعب »

وفي قصيدة « تدابير شعرية » (٢) يجهد الشاعر نفسه في إقامة عرش زاهٍ للقصيدة تعتليه ، ثم يتوجها ويمنحها الأمر والنهي والقوة اللازمة حتى لإعادة الوطن ، وحين تكون القصيدة قادرة على كل ذلك فحريّ بصانعها أن يكون أكثر قوة وأوسع صلاحيات منها لأنه هو وحده من منحها هذه القدرة وذاك الموقع :

« القصيدة ما بين بين ، وفي وسعها

أن تضيء الليالي بنهدي فتاة

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج٢ ، ص ٣٥ .

(٢) محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص ٩٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي وسعها أن تضيء بتفاحة جسدين

وفي وسعها أن تعيد

بصرخة غاردينيا ، وطنا »

لكنّ هذا البناء لم يُبن على ما يبدو على أساس متين أو متجانس من الواقع ، بل بني على جرف هارٍ من الوهم ، ومن الطبيعي بعد ذلك أن ينهار في نار المفارقة الرومانسية ، وهو ما تتكفل قفلة القصيدة بتلبيته بعد حرف الاستدراك الذي يقف في النقطة الفاصلة بين طرفي الثنائية التي انبنى من خلالها النص :

« القصيدة بين يديّ ، وفي وسعها

أن تديرشؤون الأساطير

بالعمل اليدوي ، ولكنني

مذ وجدت القصيدة شرّدت نفسي

وساءلتها :

من أنا

من أنا » (١)

ويحدث أحياناً أن تزدوج الرؤية الرومانسيّة ليحدث الانقلاب مرتين ، ويتحصل ارتداد إلى الوهم في نظرة مستشرفة تصرّ على التمسك بآخر خيط من الضوء وإسناد جدار الوهم ولو بقشة ، عندئذ سيلزم أن يتكرر حرف الاستدراك مرتين للفصل بين البنى الثلاث (بنية الوهم ، وانهيار الوهم ، ونهوض الوهم من جديد :

« تودّ العين لو طارت إليك

كما يطير النوم من سجني

يود القلب لو يحبو إليك

على حصى الحزنِ

---

(١) ديوان محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيداً ، ص ١٠٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يود الثغر لو يمتص

عن شفتيك

ملح البحر والزمن

يودّ .. يود ، لكني

وراء حديد شباكي

أودع وجهك الباكي

غريقاً فوق دمّ الشمس

مهدوراً على الافق

فاحمل فوق جرح القلب جرحين

ولكني

أحاول أن أضمدها .. أوّسدها

ذراع تمرد الحزن » (١)

ثمّة وحدات ثلاث تتقاسم هذا المقطع وكل وحدة تنتهي بحرف الاستدراك (لكن) لتبدأ وحدة أخرى ، لينتهي الأمر كما يلي :

(١) (٢) (٣)

بناء الوهم ← انهيار الوهم ← إعادة بناء الوهم

وإذا كانت المفارقة الرومانسية تتكون نتيجة تحقق المرحلتين الأولى والثانية ، فإنّ ثمّة بناء مفارقاً يتكئ على تحقق المرحلتين : الثانية والثالثة ، إذ نلمح حالة من التداعي والانهيار لا تلبث أن تتحول إلى حالة مضادة من القوة والإصرار وإعادة البناء في مفارقة أشبه ما تكون بمفارقة « عكس رومانسية » وهي ما أسمّيها « بالمفارقة الجدليّة » .

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج١ ، ١٣٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن المهم أن أشير إلى أنّ سعدي يوسف من أهم من تمثّل هذا الضرب من المفارقات في قصيدته ، حتى كانت معظم أمثلة المفارقة الجدلية من قصائده :

« واليوم أصبحنا كباراً ، أيها الزورق

وامتدّت الآفاق حتى آخر الدنيا

وامتدّ نهر الشيب في الصُدغين والمفرق

لكننا لما نزل نسأل أن نحيا

أن نعبر الخيط الى الجرف الذي يخفق » (١)

من الواضح أن معادلة بناء الحلم ثم تحطيمه في المفارقة الرومانسية تنقلب أحياناً لبناء المفارقة الجدليّة ، إذ تبدو البنية في بدئها حطاماً أو ركاماً ، وهو ما يدبّ اليأس في قلب القارئ ، لكنه سرعان ما يكتشف أنّ هذا الرماد ليس إلا القيامة لطائر الفينيق الذي ينهض من بين الرماد .

وتختلف المفارقة الجدلية عن الرومانسية كذلك في نوع التأثير الذي تتركه في القارئ ، ونهاية المفارقة الجدليّة تبثّ الأمل والهدوء والطمأنينة في نفس القارئ محققة ضرباً من التوازن في المسافة الفنية بين صانع المفارقة وقارئها :

« هكذا نفرق بين السفن اللائي تراءين ، ورمل الأنظمه

ربما في لحظة مستحكمه

يولد الضبّاط

أو يهجرنا نسرٌ الى الريف

ولكنا سنبقى دائرين » (٢)

إنها المفارقة التي تستبدل بالوهن الرومانسي قوة الواقع ، واقع الإرادة والحلم المستمر الى ما لا نهاية ، إنها تنطلق من أبعد نقطة من الضعف والسلبية الآخذين

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ٣٢١ .

(٢) نفسه ، ج١ ، ص ٩٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بالاتساع داخل البنية حتى ما قبل القفلة ، ثم تاتي القفلة لتعيد رفع البناء المنهار من جديد ، لتنتهي القصيدة بإيجابية ، حين يعاين الشاعر الضوء من خلال العتمة المطبقة ، والأمل من كوة اليأس . وقصيدة « الأوراق » (١) أنسب مثال على ذلك ، إذ مجرد الورقة في بداية القصيدة تنتهي طائرة :

« الورقة في السطح ، تمر بها الريح

الورقه

في السطح الصيفي تلوذ بظلّ الحائط

والورقه

- كيس التغليف المفتوح -

أتحفظ اسم الورقه

وهي على السطح تمرّ بها الريح ؟

أتبقى ورقه

بين الحائط والظلّ وصمت الورقه »

إن هذه الورقة التي تثير الشفقة لا يسعى الشاعر الى تعريتها وكشف نقاط ضعفها إلاّ ليزيد من حجم المفارقة ، بل من حجم رؤيته التي توسع الفارق بين طرفي المعادلة :

« الطفل الآتي بالقصبه

والخيط

سيصنع من هذي الورقه

طائرة

أعلى من سور البيت ،

ومن سطح الصيف

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ص ٦٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وأطول من ظل الحائط

يطلقها أبعد من نظرته القلقه » (١)

ومثلما يلجأ الشاعر أحياناً لتعميق الفجوة بين النقيضين ليبدو كل منهما في أقصى النقيض ، فإنه يلجأ في أحيان أخرى لتصعيد المفارقة الجدلية إلى التقريب بين النقيضين حتى يمسيا وجهين لعملة واحدة ، وهو ما يخدم تلك الرؤية الجدلية التي تستكنه الأشياء ، وتعاين الوطن من كوّة المنفى :

« يطلّ القاتل

عبر غلاف مجلّته الأولى

وجهاً مقتولاً » (٢)

ومثل هذه الرؤية تعد أكثر من ضرورية لا لتحقيق مفارقة النصّ وحسب ؛ وإنما لتحقيق التوازن كذلك في النص ، وفي العلاقة بين صانع المفارقة وقارئها ، فالتوازن هو الهدف المشترك الذي تسعى إلى تحقيقه أطراف العملية الإبداعية ، وهو نقطة الإجماع بينهم جميعاً :

« للصقر المحتضر

الوحدة والمجد

وهذا الأفق المفتوح

لكنّ الذئب يموت

ملعوناً ...

منتهشاً

دمويّ الروح » (٣)

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ص ٦٨ .
(٢) نفسه ، ج٢ ، ص ٩١ .
(٣) نفسه ، ج٢ ، ص ٩٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إن مثل هذه المفارقات الجدليّة لتجهد في سبيل أن تكون وردة في حقل أشواك أو بسمة بين الدموع ، أو قطعة شمس بين الغمام ، إنها تحاول أن ترسم المستقبل كما تود أن يكون ، لا باعتباره امتداداً لحاضر مشوّه لا يملك أحد تغييره ، وحين يفكّر الشاعر بعتمة السجن ، فإنه ما بين المطلع والختام يتحول هذا السجن الى بستان ، والقضبان إلى اغصان :

« وداعاً نقرة السلمان

وداعاً نقرة السلمان

الى أن نلتقي

ولربما ... ولربما يا نقرة السلمان

يكون أمام سورك مرّة بستان » (١)

وفي قصيدة « نشور » (٢) ثمة نظرة جدلية لثنائية [الحياة / الموت] تستشرف البعيد ، وتعيد الروح الى الجسد الميت :

« الطفل الميت من ظمأ

في المستشفى المظلم

دفنوه سريعاً

ومضوا مرتبكين

وها هو يفتح عينيه الذابلتين

يفتح عينيه الواسعتين

ويحفر

يحفر في الأرض عميقاً »

وتؤدي قفلة القصيدة في المفارقة الجدلية دوراً أساسياً حين تحمل هاجس الانقلاب وبياض الرؤيا ، وتترك أثرها عميقاً في القارئ وفي النص .

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ص ٢٤١ .

(٢) نفسه ، ج٢ ، ص ٢٨١ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في قصيدة « العام الرابع عشر » (١) لسعدي يوسف ، ثمة قلق دائم ، وانتظار حتى نهاية القصيدة ، لكنّ القفلة تأتي نبوءة منتظرة تتدارك الموقف ، ويترقبها القارئ ولا يكاد يغادرها :

« الرجال انتظروا يوماً ، فيومين

النساء انتظرن عاماً ، وعامين

و« بيسان » الفتى الغائب ، في غيبته ...

أيّان يأتي

أيّ رعد في السماوات التي تنهّد بالرعدِ ؟

وأنّى موضع الغيبة ؟

« بيسان » الفتى ، غاب ...

وكالغائب والغيبة ... كانت عشبة تنبت في

الأرض الخراب »

فهذه القفلة الصغيرة في مساحتها ، تؤدي دوراً مهماً في القصيدة ، ذلك أنها المسؤولة عن خلق الروح الجدليّة في النص أو - بلغة أخرى - مسؤولة عن تحقيق توازن الفنان .

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج٢ ، ص ٢٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المبحث الرابع

المفارقة السقراطية (تجاهل العارف)

وتسمى كذلك مفارقة التواضع الزائف ، وعليّ أن أعترف بادئاً بأنّ هذا الضرب من المفارقات ليس شائعاً في قصائد الشعراء ، إذ تبدو البيئة النثرية أكثر استعداداً لقبول مثل هذه المفارقة ، لاقتضائها أساليب دراميّة وحواريّة تتيح مجالاً لخلق مفارقة سقراطية ، قائمة على مبدأ التجاهل لا الجهل ، أو تواضع زائف يبديه صانع المفارقة من أجل استدراج الخصم لكشف أوراقه ، ونفخ أوداجه متعالماً دون أن يعلم هويّة الشخص الآخر ، وهو ما يوقعه ضحيّة للمفارقة .

وعلى الرغم من شحّ هذه المفارقات في الشعر العربي الحديث ، غير أنه لا يعدم الأمثلة التي تجعلنا على ثقة بوجودها ، دون حاجة الى التساؤل فيما إذا كانت مثل هذه المفارقات نتاج وعي الشاعر أم أنها جاءت على الخاطر . إنّ ما يهمنا هو الظاهرة بغض النظر عن نيّات أصحابها .

ومن أنصع الأمثلة الجديرة بالمعالجة في دائرة المفارقة السقراطيّة ما نلقاه في قصيدة لمحمود درويش بعنوان « جندي يحلم بالزنابق البيضاء » (١)

ويُعد الانجاز الشعري لمحمود درويش أرضاً خصبة لنمو المفارقات بانواعها نظراً لغزارة إنتاجه وطول تجربته وعمقها ، وطبيعة الحياة التي مرّ بها ، وهو ما يجعله صانع مفارقة على درجة كبيرة من الأهمية .

في تلك القصيدة يدور حوار سقراطيّ بين الشاعر ومحاوره الذي يعمل جندياً في وزارة الدفاع ، إذ يرمي الشاعر من حواره ذاك الى تعرية الخصم ، وتجريده من أسلحته ، وكشف ضعفه المختبئ خلف بندقيته وخوذته ، من خلال التركيز في حواره على مفهوم الوطن ، لنكتشف أنه ليس أكثر من العودة الآمنة في المساء ، ويتم كل ذلك من خلال مبادرة الشاعر بطرح الأسئلة على الجندي الذي يبادر بالإجابة دون أن يدري أنّ هذا الحوار العابر مسجّل لدى مراقب المفارقة وصانعها الذي يمثّله الشاعر :

« سألته ، حزنت ؟

أجابني مقاطعاً : يا صاحبي محمود

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج١ ، ص ١٩٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الحزن طير أبيض

لا يقرب الميدان ، والجنود

يرتكبون الإثم حين يحزنون

كنت هناك آلة تنفث ناراً وردى

وتجعل الفضاء طيراً أسودا »

لقد نجح الشاعر إلى حدّ معقول في الانفصال عن نصّه ، وتقمص شخصية الجاهل الذي يطرح أسئلة بقصد المعرفة ودون نيّة مبيّتة ، وهو ما ترك المجال أو بالأحرى منح الأمان لذلك الجندي ليقول كل ما يختزن في داخله من ثورة وعدم رضا مما يجهد في إخفائه عن سواه . وذاك الانفصال المقصود عن الذات أسهم في إقناع الآخر بالحديث العفوي وأسقطه بالتالي ضحية من ضحايا المفارقة :

« دخّن ثم قال لي

كأنه يهرب من مستنقع الدماء :

حلمت بالزنابق البيضاء

بغصن زيتون

بطائر يعانق الصباح

فوق غصن ليمون

- وما رأيت ؟

- رأيت ما صنعت

بوسجة حمراء

فجّرتها في الرّمل ... في الصدور ... في البطون

- وكم قتلت ؟

يصعب أن أعدّهم

لكنني نلت وساماً واحداً

سألته معذّباً نفسي ، إذن

صف لي قتيلاً واحداً » (١)

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج١ ، ص ١٩٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي قصيدة « ميتة مصرية » (١) لأمل دنقل تبدو نبرة تجاهل العارف واضحة كل الوضوح في البنية ، من خلال السؤال عن بدهيّات من قبل شخص يعرف ، ولا يعترف بمعرفته ، من أجل استدراج الخصم إلى قول ما يعرفه الجميع ، دون أن يدرك أنه أمام شخص يعرف أكثر منه ، وهو ما يجعل منه ضحية للمفارقة في هذه الصيغة الحواريّة :

« من ذلك الهائم في البريّه

ينام تحت الشجر الملتف والقناطر الخيريّه ؟

- مولاي : هذا النيل

نيلنا القديم

- أين ترى يعمل أو يقيم ؟

- مولاي : كنا صبية نندسّ

في ثيابه الصيفيّه

فكيف لا تذكره

وهو الذي يذكر في المذياع والقصائد الشعريّه

- هل كان قائداً ؟

- مولاي ، ليس قائداً

لكنما السياح في مطالع الأعوام

يأتون كي يروه » .

ويستحضر درويش في قصيدته « أنا وجميل بثينة » (٢) هذه الشخصية الشعرية من التاريخ ، ويقيم معها حواراً استنطاقياً من خلال صيغة المفارقة السقراطية أو تجاهل العارف ، تلك التي تقدم في إطار من الاستخفاف بالذات ، إذ يقوم الشاعر بطرح الأسئلة التي تنمّ على جهله بالإجابة عن جميل بثينة ، غير أنّ

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٢٦٨ .

(٢) محمود درويش ، سرير الغريبة ، ١١٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الإجابات التي يقدّمها جميل لا تمثّل إلا رؤية الشاعر أمام صمت تلك الشخصية التاريخية التي يوهمنا الشاعر بأنه حاضر معنا ويجيب عن أسئلته ، لتبدو رؤيته أشدّ قبولاً لدى القارئ وأقلّ إثارة للجدل :

« هل تشرح الحب لي يا جميلُ

لأحفظه فكرة فكرة ؟ »

« أعرف الناس بالحب أكثر حيرة

فاحترق ، لا لتعرف نفسك ، لكن

لتشعل ليل بثينة ... »

وما دام جميل الذي يلبس ثوب « الحكيم » في العشق هو الذي يتكلم فلا يمكن أن تكون بثينة امرأته المخصوصة ، بقدر ما يشير الى جنس المرأة / المحبوبة في كل زمان ومكان .

وتتحقق مفارقة الاستخفاف بالذات كذلك من خلال توجيه الإدانة الى الذات ، والتقليل من فاعليتها بالمقارنة مع الآخر ، وقد تُعدّ هذه المفارقة من قبيل « التواضع الزائف » القائم على التهوين الكاذب من شأن الذات ، وهو ما يدرجها ضمن إطار المفارقة السقراطيّة :

« ماذا حملتَ لعشر شمعات أضاءت كفر قاسم

غير المزيد ، من النشيد ، عن الحمائم والجماجم ؟

هي لا تريد ... ولا تعيد

رثاءها ... هي لا تساوم

فوصية الدم ... تستفيث بأن تقاوم » (١)

واستطاع الشاعر تحقيق هذه الغاية من خلال الانفصال عن الذات ، وإظهارها كأنها شخص آخر من خلال توظيف ضمير المخاطب ، ليسهل توجيه سهام

(١) ديوان محمود درويش ، ج١ ، ٢١٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الاستخفاف لها ، ومن خلال إيراد العدد « عشر شمعات » ، مقابل الذات الواحدة ، ومن خلال توظيف صيغة الاستثناء ، والاستفهام التهكمي الذي يشبه النفي [ماذا حملت ؟] .

ويتكرّر هذا السؤال الذي يفوح برائحة « التواضع الزائف » في عدد من القصائد ، وهو ما يحقق مفارقة قائمة على الاستخفاف بالذات الشاعرة :

« إن تكن كلمات الحسين

وسيوف الحسين

وجلال الحسين

سقطت دون أن تنفذ الحقّ من ذهب الأمراء

أفتقدر أن تنفذ الحقّ ثرثرة الشعراء

والفرات لسان من الدم لا يجد الشفتين » (١)

والسؤال الذي يطرحه أمل دنقل عن جدوى ثرثرة الشعراء والذي يشي بالتواضع الزائف ، لم يرد إلا ليعلي من شان المنجز الشعري له ، على سبيل « مَنْ تواضع للشعر رفعه » .

إن الشاعر حين كتب قصيدته كان على يقين من نجاحها وجدواها ، وإلا لما كتبها أو نشرها ، لكنه - كما يبدو - يغض من شان الشعراء - وهو منهم - ويصفهم بالثرثرة ، وهو يريد - في الحقيقة - إعلاء شان الشعر في نفس القارئ .

ومن ضروب الاستخفاف بالذات الشاعرة كذلك ما نجده في بعض القصائد التي ينجح فيها الشاعر بالانفصال عن ذاته الناقدة ، ومخاطبتها كأنها ذات منفصلة ، للتهكّم من نتاج قريحتها الشعرية على سبيل الاستخفاف بالذات :

« أضحك مما أكتبُ الليله

أقول لي : سعدي

يا سيدي « العاقل »

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٣٨٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ماذا تكتب الليله ؟ » (١)

وتصاعد المفارقة السقراطية في مثل هذا المقطع نتيجة النغمة الصوتية القائمة على التهكّم ، وكذلك توظيف المفارقة اللفظية في كلمة « العاقل » التي أحاطها الشاعر بعلامتي تنصيص للدلالة على المفارقة ، لتبدو صفة العقلانية علامة يفتقدها الشاعر ، ثم ذلك الاستفهام التهكمي الذي ورد في نهاية المقطع .

ويصعّد الشاعر مفارقته السقراطيّة أحياناً بتلك التلوينات الصوتية التي توهم بوجود أكثر من صوت في البنية الشعريّة ، ويتحقق ذلك من خلال طرح ما يشبه التساؤلات التي تقتضي الإجابة غير التقليديّة ، وكأن طارح السؤال يمارس دور صانع المفارقة السقراطية في التظاهر بالجهل أو بالتواضع الزائف ، غير أنّ الذي يجيب عن السؤال هو أيضاً صانع المفارقة ذاته ، لكنه هذه المرة يخرج من ثوب التجاهل والاستخفاف ويظهر متسلحاً بالمعرفة ، ويعرف أكثر مما يعرف الآخرون :

ـ هل عرفنا كتابة أسمائنا بالمداد

على كتب الدرس ؟

ـ ها قد عرفنا كتابة أسمائنا

بالأظافر في غرف الحبس،

أو بالدماء على جيفة الرمل والشمس

أو بالسواد على صفحات الجرائد قبل الأخيره

أو بحداد الأرامل في ردهات المعاشات ،

أو بالغبار الذي يتوالى على الصور المنزلية للشهداء » (٢)

وبقدر الحيرة التي يتركها السؤال قائمة في ذهن المتلقي ، تترك الإجابة كذلك حيرتها في فوضى الاحتمالات على وجه القارئ الذي يجد نفسه معنياً بكل تلك الخيارات .

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ص ٢٨١ .

(٢) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٤٧٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والمفارقة التي قوامها التجاهل الانسحابيّ ، والإيهام بالبراءة ، توجه الى صانعها أحياناً سهام الاتّهام والإدانة ليبدو وجه النص الآخر وهو يظهر شخصاً ما في حجرة الاتّهام :

« سألته :

هل تستطيع يا صديقي الإفشاء

عن ابن بلقيس ... أبوه من يكون !

قال : أنا ما قلت شيئاً

ما فعلت شيء

الآخرون ...

لانني أخاف

لا تنظروا لي هكذا ... فالآخرون

هم الذين يفعلون » (١)

إنّ الوثوقية التي يتظاهر بها الشاعر في طرح أسئلته الحوارية ، لتشكل غطاء مفارقياً لتحقيق مفارقة التجاهل من خلال الهجوم على الخصم وكشفه وتعريته ، بتلك اللهجة المترددة الخائفة التي تشي بمتهم يخاف أن ينكشف أمره .

ويطيب للشاعر أحياناً أن يغادر دائرة الجدّ والعبوس الى دائرة الهزل والضحك على الرغم من قتامة المشهد ، وقد يمثّل هو نفسه دور الضحية ، حين يترك الواقع جانباً ليفكّر من الأمور في صغائرها ثم لتشغله قضايا هامشية ليس هذا أوانها ، كان يفكر : ماذا سيفعل بالأعلام السود إذا ما انتصر ؟ والجواب : أنه سيصنع منها جوارب . وكذلك يفكّر بالنشيد الوطني وبالسبايا ، يفكر في ثمار النصر ، لا على سبيل الرؤية الجدلية ، ولكن على سبيل التهكم وهو يدرك أن المنال بعيد بل مستحيل .

إن تفكيراً كهذا هو نتاج سوداوية الواقع ، ولهذا فهو يشبه أحلام اليقظة ، إنه ضرب من التجاهل الذي يشي بقائل لا يدرك حجم ما هو فيه ، كل ذلك من أجل استدراج القارئ وانتظار ردّة فعله غير المتوقّعة ليمسي بدوره ضحية للمفارقة :

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٤٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« كم سنضحك من سوس خبز الحروب ومن دود ماء الحروب
إذا ما انتصرنا نعلّق أعلامنا السود فوق حبال الغسيل
ثم نصنع منها جوارب ، أما النشيد ، فلا بد من رفعه
في جنازات أبطالنا الخالدين ، وأما السبايا ، فلا
بُدّ من عتقهنّ ، ولا بُدّ من مطر
فوق ذاكرة السنديان » (١)

(١) محمود درويش ، أرى ما أريد ، ص ٤٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المبحث الخامس

المفارقة الحركية

وهي التي سماها محمد العبد في كتابه « المفارقة القرآنية » (١) « مفارقة السلوك الحركي » ، وعنى بها « رسم السلوك الحركي الغريب في دوافعه ومسبباته ، والذي ينطوي على مغالطة شنيعة ، رسماً لغوياً ، حصيلته صورة تكنّي عن الدلالة الثانية ، أو المعنى غير المباشر الذي يتضاد مع حقيقة الشيء وأصله ، فينتج عن ذلك التضاد معنى الاستهزاء والسخرية » (٢) .

ويبدو أن الشعر يمكن أن يكون بيئة مناسبة لنمو المفارقة الحركية ، تلك التي تقتحم وحدة الضحية وغفلته ، وتقتنص له صوراً قد تثير الضحك والسخرية ، وقد تثير الاستغراب ، ذلك أنها ترسم الضحية دون علمها بذلك بعيداً عن الحذر المتوخى في مثل هذه الحالات :

« عازف الجيتار يأتي

من مكان لا نراه

عندما يحتفل الناس بميلاد الشهود

عازف الجيتار يأتي

عارياً ، أو بثياب داخليّه » (٣)

إنها اقتحام للحظة الغفلة أو لذروة الطمأنينة الزائفة التي يحيط الضحية نفسه بها .

---

(١) انظر المفارقة القرآنية ، سابق ، ص ١٩٨ .

(٢) نفسه ، ص ٢٠٢ .

(٣) ديوان محمود درويش ، ج١ ، ص ٤٠٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويبدو صانع المفارقة الحركية خبيثاً ، قوي الملاحظة ، طويل النفس ، إذ يظل ينتظر لحظة الذروة ليسلّط عدسته الدقيقة على الضحية ويتابعها في تحركاتها المريبة ، ليحظى بإعجاب القارئ الذي قد يبتسم ، وقد يضحك ، وقد ينفجر باكياً :

« جوارب السيّدة المرتخيه

ظلّت تثير السخريه

وهي تسير في الطريق

وحين شدّتها تمزّقت

فانفجر الضحك ، ووارت وجهها مستخذيه

وهكذا أسقطها الصائد في شباك سيارته المفتوحه

فارتبكت وهي تسوي شعرها الطايق

وأشرقت بالبسمات الباكيه » (١)

إنّ شاعر المفارقة الحركية يتجول بآلة التصوير خاصّته بين زقاق التفاصيل ، ويرى الآخرين من حيث لا يرونه ، ويسلّط عدسته على أدق التفاصيل ، وفي لحظة الذروة يطلق أشعته على ضحيّة غافل ، يتصرّف باطمئنان زائف ، ويتبجّح كأن لا أحد يراه ، وبعدها قد يدرك هذا المتبجح أو من يقوم مقامه حجم الورطة التي يقبع فيها ، إذ لم يتفقد مكانه جيداً قبيل الجلوس للاطمئنان على خلوّها من المتطفلين والغرباء ، ولن يكون الضحية محظوظاً البتّة ، إذا كان صانع المفارقة من الشعراء ،إذ سيجعل كل تلك المشاهدات ماثلة فيما بعد في قصائده راسمة صوراً لغوية ساخرة تنضح بالمفارقات :

« تدقّ فوق الآلة الكاتبة القديمه

وعندما ترفع رأسها الجميل

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٢٠٧ ، ٢٠٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في افتراق الصفحتين

تراه في مكانه المختار في نهاية الغرفه

يرشف من فنجانه رشفه

يريح عينيه على المخدر الثلجي

في انزلاق الناهدين

(عينيه هاتين اللتين

تغسل آثارهما عن جسمها - قبيل أن تنام - مرتين » (١)

إن صانع المفارقة يبدو هنا متطفلاً متفرغاً يتجول بين التفاصيل ، ويختار ضحيته بعناية مركزاً على لحظات الذروة التي تحتضنها بنية درامية مفعمة بالحركة الدقيقة :

« عندما ترشفه بنظرة كظيمه

فيسترد لحظة عينيه

يبتسم في نعومه

وهي تشدّ ثوبها القصير

فوق الركبتين » (٢)

لكنّ صانع المفارقة الحركية الذي يطيب له أن يرى ضحيته عرضة للسخرية والضحك يقع أحياناً في الحفرة التي أعدّها لسواه ،ليمسي هو ذاته ضحيّة مفارقته :

« نافحتُ منكِ قائد التتار

رشلتُ في جواده مديه

لكنني خشيت أن تمسّكِ الأخطار

حين استحالت في الدجى الرؤيه

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ١٧٨ .

(٢) نفسه ، ص ١٧٨ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لذا استطاع في سحابة من الغبار

أن يخطف العذراء تاركاً على يدي الإزار

كالوهم كالفريه » (١)

فهو يضع نفسه بإزاء مفارقات قد تثير الضحك والتشفي ، وقد تثير الشفقة ، إذ لم يستطع الدفاع عن حبيبته ، وبدلاً من ضرب القائد بالمدية ضرب حصانه بصورة تثير السخرية ، ثم يتذرّع بأنّ الرؤية غير واضحة ، ليبعد اللوم عن نفسه ،ثم يبدي ما يشبه الإعجاب بعمل قائد التتار الذي استطاع أن يحقق هدفه ويخطف العذراء ، وكلمة العذراء هنا لها وقع الإدانة في نفس القارئ ، لعجز الشاعر الذي نجا وخلف حبيبته بين يدي قائد التتار ، ثم ماذا ؟ ثم لم يعد بحبيبته بل عاد بالإزار ، وحتى الإزار لم يستخلصه من العدوّ ، بل الأخير هو الذي ألقاه بين يديه ، وهو ما يزيد من حدّة المفارقة ويزيد من منسوب الفكاهة فيها .

إن كل هذه المبررات التي يسوقها صانع المفارقة وضحيتها على حدّ سواء ، لا تقنع القارئ بجديّة الدفاع عن المحبوبة ، بقدر ما تثير شيئاً من الابتسام جراء المفارقات المرسومة في هذه اللوحة الساخرة . ولكن هل يسخر الشاعر من نفسه ؟ .

يبدو أنّ الشاعر لم يقصد ذلك ، ولم يرمِ إلى أن يجعل نفسه عرضة للسخرية ، فليس يعقل أن يسخر كاتب من نفسه ، وتزداد الحيرة حين نعلم أن الشاعر لم يوظف في قصيدته قناعاً ما ، فكان صوت المتكلم في النص متطابقاً وصوت الشاعر ، ومن هنا فقد يكون سوء الظن مشروعاً في الحكم على القصيدة . إذ بدلاً من أن يرسم الشاعر صورة تثير الإعجاب بدفاعه عن محبوبته والسخرية من قائد التتار ، فإنّه لم يزد على أن قدم الصورة معكوسة ، وبتنا نقدّر - مرغمين - شجاعة قائد التتار ، ونبتسم - ولو بمرارة - من تصرّفات صانع المفارقة الذي أوقع نفسه ضحية من ضحاياها .

وربما راود الشاعر مثل هذا الشعور فقال في النهاية شبه نادم :

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٥٦ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« ما بالنا نستذكر الماضي ، دعي الأظفار

لا تنبش الموتى ، تعرّي حرمة الأسرار » (١)

وإذا كان أمل دنقل بهذه القسوة حتى مع نفسه في توجيه الإدانة ، فمن الأحرى أن تتضاعف هذه القسوة حين يوجّه سهام الإدانة للآخرين ساخراً منهم ومشوّهاً لهم :

« والطواويس التي نزعت تقاويم الحوائط

أوقفت ساعاتها

وتجشأت بموائد السفراء

تنتظر النياشين التي يسخو بها السلطان

فوق أكابر الأغوات منهم » (٢)

إنه يرسم صورة ساخرة لهؤلاء تعمل على تعريتهم وكشف عوراتهم ، وتجريدهم من أسلحتهم ، من خلال فضح دخيلتهم وبيان زيفهم ، ليظهروا بأعمق اللحظات مفارقةً ، فيثيروا السخرية بالرغم من بذلاتهم وربطات أعناقهم ونياشينهم :

« ما تزال مواعظ الخصيان باسم الجالسين على الحرابْ

وأراكِ وابن سلول بين المؤمنين بوجهه القرميّ

يسري بالوقيعة فيك

والأنصار واجمة

وكل قريش واجمة

فمن يهديه للرأي الصّواب ؟ » (٣)

ويقوم الشاعر هنا بدور المراقِب غير المراقَب القادر على التقاط أكثر اللقطات دقّة وحرجاً فيما يتعلق بتصرفات هؤلاء الذين يظهرون سوى ما يبطنون .

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٥٧ .

(٢) نفسه ، ص ١٥٧ .

(٣) نفسه ، ص ١٥٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتميل بعض المفارقات الحركية إلى رسم صورة مفارقة لا لتثير الضحك ، بمقدار ما تثير الشفقة والتعاطف مع ضحيّة قد يشكل قناعاً للشاعر . أو - في الأقلّ - ينحاز الشاعر إليه ويتعاطف معه :

« أنا انتظرت أن يموت الموت ، أن يموت

أسكتّ في لساني الحروف حتى يورق السكوت

هل تتكوّن الحروف في فمٍ ما زال يمضغ اللجام » (١)

إنها المفارقة التي تكرّس ضحية الانتظار بلا طائل ، وتباعد بين الحلم والواقع وترسم صورة شفيقة لإنسان ما يزال يمضغ اللجام بدلاً من كتابة القصائد .

وقد تؤدي المفارقة الحركية أحياناً إلى كسر توقّع القارئ ، من خلال تكريس حركة عضويّة تثير الغرابة وتوجّه الإدانة ، وتكون أقدر على التعبير بكثافة وإيجاز :

« مرّة

قالت لي فتاة فلسطينية

ونحن بين صيّادي بيروت :

من هناك تأتي طائرات العدوّ

كانت سبّابتها تمسح العالم كلّه » (٢)

ويتكئ سعدي يوسف في رسم ملامح المفارقة الحركية على رصيد ضافٍ من القدرة التصويرية الباهرة ، وبخاصة تلك التي تثير قدراً من الدهشة والاستغراب والذهول أحياناً ، بملمح كاريكاتوري ذي دلالة :

« أمس

شربنا سمّاً في « قصر البلّور »

وأكلنا جبناً أسود

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٤٥ .

(٢) ديوان سعدي يوسف ، ج٢ ، ص ٤١٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وضفادع

حتى كدنا نتقافز بين صخور ومياه » (١)

وللقارئ بعد ذلك أن يتخيل الشاعر ورفاقه وهم يتقافزون بين الصخور بعد أكلهم الضفادع ، إنها صورة تبعث على التساؤل عن الغرض الذي يخبئه الشاعر في ثنايا الرؤية ، في مثل هذه الصورة التي تبعث على مشاعر مختلطة في نفس القارئ قد يحار في التصرّف بإزائها .

إنّ المفارقة الحركية لتمارس دوراً حيوياً في كسر جمود القصيدة والتخفّف من عبء الواقع المرير ، وتسم القصيدة بميسم المرح والضحك ، وترخي أعصاب القارئ المشدودة ، وتؤدي إلى إعادة التوازن ليس للقارئ فقط ، وإنما للشاعر الذي يكون قد فقد كثيراً من توازنه جرّاء التوتّر الذي يعصف به قبيل كتابة القصيدة وأثناءها .

---

(١) سعدي يوسف ، قصائد ساذجة ، ط١ ، دار المدى ، دمشق ، ١٩٩٦ ، ص ٦٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المبحث السادس

مفارقة التنافر

وتسمى « مفارقة التجاور » ويعمد الشاعر فيها إلى مجاورة الأضداد بطريقة تستفزّ القارئ ، وتسقطه في الهوّة الواقعة بين النقيضين ليدرك حجم التناقض الماثل في الواقع ، ومن صُنّاع هذا الضرب من المفارقة المعدودين أمل دنقل الذي يسعى بكل ما أوتي من حسّ بالمفارقة ، إلى تجسيد إحساسه ذلك على هيئة متناقضات تتجاور ، وأضداد تتنافر :

« توقفني المرأة ...

في استنادها المثير

على عمود الضوء

كانت ملصقات « الفتح » و « الجبهة »

تملأ خلف ظهرها العمودا

...

تسألني إن كنت أمضي ليلتي وحيداً

وعندما أرفع وجهي نحوها

سعيدا

أبصر خلف ظهرها شهيدا » (١)

إنّ الشاعر يتعمّد إحداث تنافر صارخ في هذا المشهد بين نقيضين هما : الحب والحرب ، وتبدو الحيرة ماثلة بكل أبعادها في الرؤية الشعرية ، فلا يكاد الشاعر يتنفس رائحة الحب حتى يتنشّق رائحة البارود ، وكلما حاول مغازلة المرأة ظفر بصورة شهيد ، وهو ما يجعل المشهد طافحاً بالتنافر وعدم الانسجام ، هذا التنافر الممتد في العديد من قصائد الشاعر نظراً لشعوره العميق بالأضداد والمتناقضات :

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٢٥٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« زهرة فوق قبر صغير

تنحني ، وأنا أتحاشى التطلع نحوك

في لحظات الوداع الأخير » (١)

إنّ المسافة بين الزهرة والقبر الصغير كالمسافة تماماً بين الحياة والموت ، وهو ما يجعل الأضداد الواردة صورة عن ثنائيات ضدية كبرى تتزاحم في الواقع .

وفي قصيدة « في انتظار السّيف » (٢) يبدو الشاعر منشغلاً بتحقيق الجوار ما بين الأضداد ، وتعميق الهوة بينها لخلق علاقة من التنافر تكفي لتحقيق مفارقة :

« ينقش السكّة باسم الملك الغالب

يلقي خطبة الجمعة باسم الملك الغالبِ

يرقى منبر المسجد

بالسيف الذي يبقر أحشاء الحوامل »

إنّ هذه الهوة السحيقة التي يخلقها الشاعر ما بين منبر المسجد الذي يمثل قمّة الأمان الإنساني والتسامح والتقرب إلى الله ، والسفاح الذي يمارس أبشع أشكال التنكيل والقتل والسحل ، إذ يبقر أحشاء الحوامل ؛ ليولّد مفارقة التنافر في أكمل صورها . ودور صانع المفارقة في مثل هذه البناءات أن يحسن الاختيار للوصول الى أقصى ما يمثله النقيض من مفردات وتراكيب ، حتى لو كلّفه ذلك اللجوء الى المجاز :

« من يفترس الحمل الجائع

غير الذئب الشبعان » (٣)

وتبدو ثنائية [الحياة / الموت] هاجساً يلحّ على الشاعر لتعميق المفارقة ، من خلال توسيع الفارق بينهما ، أو من خلال خلط الأوراق والمزج بين مفردات الرقص والفرح ، ومفردات القتل والموت لإقامة بناء غير سوي وغير منسجم تكتنفه المتناقضات ، وتعبث به الأضداد :

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٣٥٠ .

(٢) نفسه ، ص ٢٤٥ .

(٣) نفسه ، ص ١٩٠ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« أين المسيح ؟

أين ؟ يا من تجرعون باسمه الأنخاب

يا أيها الذين يرقصون في ذكرى القتيل

استمتعوا بالرقص والأنغام والشراب

فالناس يرقصون دونما أسباب

لكن في صفوفهم من يقرع الطبول » (١)

ويتخذ الشاعر مثل هذا البناء ذريعة لتوجيه الإدانة والاستنكار لأولئك الذين يمارسون الفعل بدافع من التقليد الأعمى ليس غير :

« الناس يرقصون في مدينتي

لأن غيرهم يصفّقون

ومن يصفّقون قد لا يعرفون

من أجل من يصفّقون » (٢)

إن الرؤية المزدوجة للأشياء التي يحظى بها صانع مفارقة التنافر لتنمّ على قدرة بارعة في إعادة تصوير الصورة ، فهو يرى ببصره صورة ، ثم يعيد تشكيلها ببصيرته ، وقد تكون مناقضة تماماً للصورة الأولى مما يسهم في تحقيق المفارقة :

« تهاوينا

بلفنا قمّة القمّة

لنهبط في انحدار الجانب الآخر » (٣)

إن ثمّة حقائق يرتطم بعضها ببعض وأضداد تتدافع مولّدة هذا التنافر بين المفردات ، وإن كانت كلها تندغم في الرؤية الشعرية التي يأتلف فيها الواقع والحلم :

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٤٤ .

(٢) نفسه ، ص ٤٤ .

(٣) نفسه ، ص٩٢ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« رأيت يديك هذا اليوم

معطرتين ناعمتين

ولكني رأيت على أظافرك الدم الملتم » (١)

ويتم تحقيق مفارقة التنافر أحياناً من خلال الإضافة ليقوم التنافر الشديد بين المضاف والمضاف إليه كتركيب [خضرة الموت] مثلاً في قول درويش :

« وانتمائي إلى خضرة الموت حقّ »

أو في تراكيب أخرى مثل « إمام المغنّين » أو « موسيقى السكاكين » ، أو « انفجار القبلة الأولى » أو « شيطان إله » ... إلخ .

ويتخذ محمود درويش لعبة « الوصف بالنقيضين » طريقاً لمفارقة التنافر ، إذ إن وصف شخص ما بالنقيضين يدع الرؤية كالأرض اللزجة التي لا يستقر عليها القارئ الذي يدخل لعبة الاحتمالات :

« تكونين أقرب من شفتيّ

وأبعد من قبلة لا تصلْ » (٢)

وليس ثمّة فرصة في مثل هذه البنية لأحد الاحتمالين للتفوق على الآخر أو محوه ، كما أنه ليس للتقديم والتأخير كذلك دور في غلبة أحدهما للآخر ، بقدر ما يَمْثُل الاحتمالان أمام عيني القارئ بالقدر نفسه ، وهو ما يبرز ملامح مفارقة التنافر بوضوح .

إنّ ما يفجأ القارئ في بنية التنافر يُعَدّ في نظر صانع المفارقة أمراً ضرورياً لتحقيق التوازن في النص الذي يشعرنا أنّ الرؤية قد تصل إلى درجة من القتامة بحيث تتساوى فيها حتى الأضداد :

« كوني إذاً ما شئت

ساقطة تدور على مواخير الموانئ

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٩٣ .

(٢) ديوان محمود درويش ، ج١ ، ص ٤٦٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أو وجه راهبة تضاجع صورة العذراء » (١)

غير أنّ التنافر في قصائد أخرى يكشف عناء الشاعر وشكواه المتصلة إزاء توالي هذه الأضداد في واقع مختلّ ، مما يسبب المعاناة المتواصلة التي تتمثل في صوت النصّ الراهن :

« أتلاشى في الخيط الواهن

ما بين شروع الفجر ... والرقبه

ما بين القدم العارية وبين الصحراء الملتهبه

ما بين الطلقة والعصفور » (٢)

وتبلغ مفارقة التنافر الذروة حين يمسي التجاور ما بين [المقدس / والمدنس] في ثنائية ضدية ، تتجاور فيها الأضداد ، وتقترن فيها المتناقضات مما يشي برؤية سوداء لا ترى في الواقع سوى هذا التناقض وذلك التضاد الحادّ :

« فدي عالم ضلّ عني الطريق

مسالكه للسدى تنحني

علاماته ... كانثيال الوضوء

على دنسٍ منتنٍ منتنِ

تفحّ السواسن سمّ العطور

فاكفر بالعطر والسوسنِ »

إنّ هذا التفارق في المحمولات والتضادّ في المفردات ليشير إلى رؤية مشروخة لا تهدأ ولا تستقرّ ، ولا ترى الانسجام في معطيات الواقع الذي يريد من القارئ أن يعيد بناءه من جديد محققاً الحد الأدنى من الانسجام .

إنّ تجاور مفردات مثل [الأطفال / الخوذات] [الماء / الرصاص] وسواها لتمنح النص من المفارقة ما هو كفيل بحثّ القارئ على إعادة ترتيب النص لعله يحظى ببعض التوافق وبعض الاتّزان :

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ٢١٣ .

(٢) نفسه ، ص٢٧٥ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« أسأل يا زرقاء

عن فمك الياقوت ، عن نبوءة العذراء

عن ساعدي المقطوع وهوما يزال ممسكاً بالراية المنكّسة

عن صور الأطفال في الخوذات ... ملقاة على الصحراء

عن جاري الذي يهمّ بارتشاف الماء

فيثقب الرصاص رأسه ... في لحظة الملامسة » (١)

هذه هي مفارقة التناقض ، وتلك هي أهم أشكال المفارقة التي تبرز في بنية القصيدة العربية وتسهم في بنائها .

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ص ١٥٩ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الثالث

المفارقة وتقنيات النّص الشّعري

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المبحث الأول

المفارقة وقفلة القصيدة

تترك قفلة القصيدة باعتبارها آخر ما يُقرأ فيها أثراً عميقاً في وجدان المتلقّي ، سلباً أو إيجاباً . إذ يظل صداها يتردّد كلازمة في جنبات الذات ، كما تترك بصماتها الواضحة على البنية المفارقة ، لأنّ الشاعر ينظر إليها على أنها خطّ الدفاع الأخير عن قصيدته ، والسّياج المنيع الذي يسيّج قلعته أو رؤيته ، ولهذا فليس غريباً أن يعتني بها ويدلّلها ويمنحها من شاعريته ما يليق بحضورها في النّص ، إنّها تلك القوة الشعريّة التي يستثمرها صانع المفارقة من أجل شحذ مفارقته بقوى إضافية ، تخلخل بنيان الانسجام ، وتثير الفوضى الفنية ، ولا تزيد المتناقضات إلاّ تناقضاً وتنافراً .

غير أنّ هذه الفاعلية تعتمد زيادة ونقصاناً على قدرة صانع القفلة في خلقها كما ينبغي ، فتأثيرها ذاك لا يطرد ، وقد تقف قفلة القصيدة حجر عثرة في طريق تنامي المفارقة وتصاعدها ، وقد تقطع حبل المفارقة فلا تسير إلى نهايتها ، بل قد تقف على الحياد ، لترضى لنفسها بأن تكون مجرّد قفل تُعقَلُ به عجلات القصيدة في محطتها الأخيرة .

وقد يصل بها الأمر لأن تقف نقيضا للمفارقة ، حين تنزع الى السكونية والتهدئة ، بدلاً من إشعال وعي القارىء بالمفارقة ، لتبدو - على النقيض من المفارقة - وهي تميل الى المهادنة والمصالحة ، من خلال ردم الهوّات ، وفكّ اشتباك المتناقضات ، لتمحو كلّ أثر للمفارقة في القارىء الذي يكتفي بعد ذاك من النص بانطباع إيجابي عابر .

وإذْ تقوم المفارقة عادة على لعبة خلط الأوراق والجمع بين الأضداد ، وعدم الرّبط بين السّبب والنتيجة ، فإنّ قفلة القصيدة ، تكتسب أهميّة متزايدة حين تبوح بنتيجة غير مرتبطة على الإطلاق بالسّبب :

• أبدات تخالفُ قانون السّير !

تتملّى كتباً بالمقلوبْ

وتقطّر جرعة ماري جوانا في كاس الفودكا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتمشّط شعر امرأة بالإبره

أو تدخل في كهف كي تفتح عين التنّين

مثلاً ؟

أبداتَ

إذن

فلنحتفل الليله

ولندع جميع القدّيسين » (١)

إنّ هذه الأسطر الشعرية لا تصنع مفارقة إلاّ بانضمام السطر الأخير اليها الذي يشكّل قفلة مفارقة للقصيدة بما يثيره من تناقض يدعو الى الدهشة لانعدام الربط المحكم بين الأسباب والنتيجة ، إذْ إن تلك النصائح أو المقدمات التي يضعها الشاعر لمخاطبه ، لا يمكن أن تؤدي في حال تنفيذها بالمرء لأن يصبح قديساً مثلما توهم البنية ، بل قد تجعل منه النقيض المباشر للقدّيس ، ولذا فإن دعوة القديسين الى تلك الحفلة تخلق مفارقة قائمة على خلخلة البنى السببيّة وكسر توقّع القارىء .

وعادة ما تحتمل قفلة القصيدة الجرعة الأخيرة والزائدة من مادة المفارقة التي تسري في عروق النص ، وهو ما يترك أعمق الأثر في نفس القارىء حين تمسي المفارقة صرخة في وديان القلب أو نفخاً في رماد الضمير :

« من أين ترفع السنابل الخضراء في القرى أعناقها

والجُند يسحقونها في زحفهم للشام

كي يدخل الفرعون في المركبة العربيّه

ليخطب الوعّاظ باسمه

وتُدفع الجزيه

وتعول النّساء في قرانا قرية قريه

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ٣ ، ٣٤٤ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتملأ البيوت بالأيتام والأيتامْ » (١)

إنّ القفلة في السطر الأخير لتؤدي الى ارتفاع وتيرة المفارقة بالموت الذي يغطّي على كل ما سبق من مفارقات ، إذْ يحوّل الأبناء الى أيتام ، وهي قمّة التحوّل ، مما يؤدي الى رفع ضغط المفارقة في القارىء إلى أعلى السّهم .

إنّ الصّعود الى ذروة المفارقة عادة ما يتمّ من خلال القفلة التي قد تثير من التساؤلات أكثر مما تقدم من إجابات حين تعمل على توجيه الإدانة فيما يظهر للقارىء لأول وهلة أنّه أبعد ما يكون عن مثل ذلك التوجيه :

« ويردّ الناس :

الإسكندر ذو القرنين

نصير الخضر القطب الأكبر

سبحانَ الله

ما شاء الله

حمداً لله على ما قدّر

فالخيرة فيما اختار الله » (٢)

إنّ هذه العبارات التي يردّدها الناس على أنّها عبارات إيمانية ليست كذلك في نظر الشاعر ، إنما هي ضرب من ضروب الخنوع والاستسلام لمشيئة الحاكم ، وهو ما يجعل الحمد على المكروه لا على الخير والنعمة ، وهي الفكرة التي ظلّت بنية القصيدة تحاولها على مدار الرؤية ، ولكنها لم تبرز بجلاء إلاّ في قفلة القصيدة .

ويعمد الشاعر في أحيان كثيرة إلى توظيف التكرار في قفلة القصيدة بغرض تصعيد المفارقة . ففي قصيدة « ماساة النرجس ملهاة الفضّة » (٣) ، يوظّف الشاعر التكرار بوساطة استنفاد كافة الاحتمالات بين عدد محدود من الكلمات التي تتبادل المواقع بانتظام ، لتنتج مفارقة لفظية أشبه ما تكون ببنية لغوية مترفة تحظى بمسحة زخرفيّة قوامها التكرار :

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ١٤
(٢) نفسه ، ٢٢ ، ٢٣
(٣) محمود درويش ، أرى ما أريد ، ٧٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« ويعرف أنّه قد كان يحلم

يعرفون ، ويحلمون ، ويرجعون ، ويحلمون ، ويعرفون ، ويرجعون ،

ويرجعون ، ويحلمون ، ويحلمون ، ويرجعون »

إنّ هذا البناء الذي تتكرر فيه كلمات ثلاث تبدأ بالمعرفة ، وتنتهي بالرجوع ، ويتوسطها الحلم ليمثل هندسة لغوية يقف صانعها خلف حجب اللغة بحيث لا يراه القارىء الذي تظلّ هذه الكلمات ترنّ في أذنه ، محاولاً نبشها للعثور على خاتمة الرؤية ، دون أن تمكّنه القرائن لشُحّها من فضّ ختم هذه البنية ، غير أن هذا الأمر لن يحول بينه وبين الشعور بجماليات القفلة التي يحسّ بها دون أن يتمكن من الإمساك بها .

ولسعدي يوسف في قصيدة « تحوّل » نمط مشابه ، حين يعمد إلى تكرار مفردتين بانتظام ، حاثاً القارىء على مشاركة الرؤية عويلها أو صداها . إنّه يتحسّس الكلمات كما يتحسّس الأشياء ، ويريد أن يطمئن إليها ، ويانس بورودها على لسانه :

« صيدا - صور - صيدا - صور - صيدا - صور

« صيدا - صور - صيدا - صور - صيدا - صور

« صيدا - صور - صيدا - صور - صيدا - صور » (١)

ومثل هذا التكرار في القفلة الذي يبشّر بمفارقات شكلية ، يحتاج من الشاعر إلى ما هو أكثر من الجراة و أقل من العبث لخلقه وتشكيله .

ويبدو هاجس التعبير الصوتي ملحّاً في قصائد سعدي ، ويتخّذ نموذج التكرار وسيلة للتعبير عن صوت ما بمدّة زمنية ترتبط بإحكام بعدد المرّات المكررة ، وعادة ما يتحقق هذا المطلب بتكرار المفردة الأخيرة في النّص :

« انتبه النارنج

وقيثارٌ في الحانة

كان يرنّ ، يرنّ ، يرنّ

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ٢ ، ٤٤٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يرنّ ، يرنّ

يرنّ » (١)

وهذا الهرم بالمقلوب من التكرارات الصوتية يومىء الى استمرار صوت الرنين إلى أجل غير محدود .

وقد ترد قفلة القصيدة أحياناً لتكون أشبه ما تكون بشارة النهاية التي يشهرها الشاعر في وجه القارىء ، وهو ما يجعله يستشعر النهاية قبيل تحقّقها ، وقد يُجري الشاعر تغييراً طفيفاً على المطلع ، ثم يوظفه قفلة للنص ، ليتجنّب التكرار الحرفي للمطلع ، وهو الانموذج الوارد في قصيدة « صهيل على السفح » (٢) لدرويش إذْ يقول في مطلع القصيدة :

« صهيل الخيول على السّفح : إمّا الهبوط .. وإمّا الصعود »

ويقول في الخاتمة :

« صهيل الخيول على السّفح : إمّا الصعود .. وإمّا الصعود »

وهذا التغيير الذي يبدو ضئيلاً في المسافة الماثلة ما بين المطلع والخاتمة ، ليجسد الانقلاب الرؤيوي الذي يبتدىء بالتخيير وينتهي بخيار واحد وهو « الصعود » وهو ما يؤدي الى تصعيد المفارقة .

وبهذا المعنى يمكن للقفلة أن تكون بحق « خلاف الرؤية » وهو ما يبرز قيمتها ، فالأفعال التي تتكرر في قصيدة « البطاقة السوداء » (٣) لأمل دنقل تجسّد حركيّة الحياة التي يتمتع بها الضحيّة [يدير ، يرقب ، تمسح ، يرنو ، ألقى ، داسه ، اختفى ، يخرج ، يكنس ، يسأل ، يفتح] .

غير أن فعل القفلة يرد على هيئة النقيض ، إنه فعل يشي بسكونيّة غير معهودة فيه :

« ومات في المساء »

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ١ ، ٥٩

(٢) ديوان محمود درويش ، ج ٢ ، ٢٣٩

(٣) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٦٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وبقدر ما يثير مثل هذا الانقلاب من التناقض ، يثير من الرضا في نفس القارىء ، لما يتوهّمه من أنّ فعل الموت كانَ فعلاً اختياريا شبيهاً بالأفعال الحركية السابقة ، فيما يتعلق بموقع الضحيّة منه .

وكثيرا ما ترد « لكن » في القفلة آذنة بقرب انتهاء القصيدة أو انطفاء المفارقة ، كما هو الأمر في المفارقة الرومانسية .

ففي القصيدة الشهيرة لمحمود درويش بعنوان « بطاقة هويّة » (١) يقول في الخاتمة :

« إذن

سجل برأس الصفحة الأولى

أنا لا أكره الناس

ولا أسطو على أحدٍ

ولكنّي .. إذا ما جُعت

آكل لحم مغتصبي

حذار .. حذار من جوعي

ومن غضبي »

إن القصيدة طوال بنيتها تحاول أن تبرز هوية البساطة والطيبة للبطل الذي يوظف ضمير المتكلم ، لكنه في قفلة القصيدة يحاول أن ينقلب على تلك الصفة بنقيضها ، بل بأقصى النقيض ، إذ إنّ أكل لحم الآخر يمثّل قمّة الوحشية ، وبنظري .. فهذا الانقلاب كان مرتكزاً مهماً من مرتكزات القصيدة أسهم في نجاحها وإكسابها جماهيريتها .

والقصيدة بهذه المقاربة تسعى الى تحقيق التوازن في الرؤية التي لا يحتمل القارىء أن يراها ترزح تحت طرف واحد من الثنائيات الضديّة ، ومن هنا كانت

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج ١ ، ٧٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

القفلة هي الملاذ الأخير الذي تتشبث به الرؤية لحفظ توازنها الذي ينعكس توازنا للفنان وللقارىء على حدّ سواء :

« رأيتُ في صبيحة الأوّل من تشرين

جندك يا حطين

يبكون لا يدرون

أنّ كل واحد من الماشين

فيه صلاح الدّين » (١)

ويمكن القول في مثل هذا النمط أنّ القصائد بخواتيمها ، فبالرغم من اليأس المطبق الذي ينتشر على امتداد القصيدة ، غير أنّ القفلة تترك فرجة لشعاع الأمل القادم من صوت الشاعر الذي يمثل نبوءة ، أو يرى ، أكثر مما يرى الآخرون .

إنها استراتيجية النص التي تلقي بالثقل المعنوي للقصيدة في قفلتها ، التي هي آخر ما يحمل القارىء من القصيدة :

« تخجل أن تاسى ، ولا تقدر أن تضحك

وتعصب العينين حتى لا ترى جرحك

تريد أن تبقى قوياً دون أن تقوى

وفي ظلام الصوت تنسى أن ترى صبحك

إنك لا تهوى ، ولا تبصر من يهوى

كأنّك الحداة والطائر

والبيت والمنفى

كأنّكَ الأوّل والآخر » (٢)

إن الرؤية التي يتضمنها المقطع تأتي الجملة الأخيرة لتخالفها أو لتنقضها ، ففي حين حفلت رؤية القصيدة بذلك الخطاب الذي يقوم الشاعر من خلاله بتعرية

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٣٢١

(٢) ديوان سعدي يوسف ، ج ١ ، ٣٢٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

البطل وكشفه أمام القارىء ، وكسر كل محاولات التظاهر التي يقوم بها ، مما أوحى بنبرة هجاء ، فإن قفلة القصيدة نقضت ذلك كلّه حين وصفت البطل بصفة إلهيّة (الأول والآخر) وهو ما يوازي كل ذلك الخراب الذي لم يبارح البنية ، ممّا ينشل القارىء في اللحظة الأخيرة من حومة اليأس أو الغوص في طين الرؤية القاتم .

وتكتسب القفلة أهمية متزايدة في القصيدة القائمة على رؤية درامية ، تجعلها تقترب من القصّة ، فمن الطبيعي هنا أن يكون مشهد القفلة هو المشهد الأخير الذي تصل فيه الأحداث الى ذروتها حتى تتصاعد على نحو لا يتوقعه القارىء :

« لكنهم أخبروه

أنّ صاحبه الطالب العربي يريد مقابلة عاجله

فالقى عليه تحيّته الشارده

وردّ بأقصر منها ... وبالطلقة القاتله

وعاد إلى شجر الكستناء

ليشرب قهوته البارده » (١)

تتولّد مفارقة القفلة هنا جرّاء تصادم الحقائق والأضداد [صاحبه ، قاتله] ، [تحيّته ، الطلقة القاتلة] ، [الموت ، يشرب قهوته]

كما تتولّد جرّاء النظر الى الموت كأنّه فعل هامشيّ عابر لا يُؤثّر في الأحياء إلاّ قليلاً ، إذ يمكن للإنسان أن يعود بعد الموت ليشرب قهوته المعتادة .

وثمّة قفلة تنبع حيويتها من دورها النحويّ الذي تؤديه في النص ، ونجد مثل هذه القفلة عند سعدي يوسف ، الذي يجعل القفلة على بعدها من المطلع ترتبط به ارتباطاً حيوياً وتكمله كأن تكون خبراً لمبتدأ أو فعلاً لفاعل .

ففي قصيدة « صعوبة » (٢) تتكرر القفلة كلازمة في الأسطر الشعرية لكنها تظل دون معناها المكتمل حتى تأتي القفلة التي تخبر عنها :

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج ١ ، ١١٩

(٢) ديوان سعدي يوسف ، ج ٣ ، ٤١٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« الشرفة التي لا تتسع إلاّ لسبع نبتات

الشرفة التي تخلّع حاجزها الحديد ، في الوسط تماماً

الشرفة التي لا تنفتح إلاّ على جدارين مقابلين

.....

كيف لك أن تقول : هي الكون » ؟

إنّ الشاعر في الأسطر الشعريّة السابقة للقفلة يتجنّب الإخبار عن المبتدأ من خلال توظيف الاسم الموصول « التي » وهو ما يحوّل الأخبار إلى صفات ، ليظلّ انتباه القارىء مشدوداً حتى قفلة القصيدة ، فيصل الى الخبر بعد عناء وبذا تسكن نفسه وتهدأ جوارحه .

وما دامت المفارقة تتكئ على التناقض ، وارتطام الحقائق ببعضها ، وكسر التوقّع ، فإنّه لا شيء يمكن أن يقتلها أو يخفف من حدّتها - على أقل تقدير - كصوت العقل ، أو رؤية الأشياء على طريق لاحب ، أو وزن الأمور بميزان المنطق . ولمّا كانت الحكمة ذروة سنام العقل ؛ فإن الشاعر الحكيم أبعد ما يكون عن اجتراح المفارقات .

وقصيدة « الملهى الصغير » (١) توظف فيها القفلة ضمن هذه الرؤية التصالحية ، فبالرغم من احتواء النّص على مفارقات الأحداث التي تعاين الزمن وهو يأتي على جماليات الحياة ، وترى الكائنات وهي تسير نحو الأسوأ ؛ غير أنّ هذا الصوت الذي يشتعل بالتناقضات والمفارقات لا يستمر كذلك ، إذ ينتهي بقفلة تؤدي بالنص الى استيعاب التجارب السابقة ، والرضا بالقضاء ، والإذعان لآلة الزمن بصوت حِكميّ ينبض بنظام ما ، ويتجنّب إشاعة الفوضى أو الثورة في البناء والرؤية ، وهو ما يصل بالقفلة إلى آفاق أبعد ما تكون عن المفارقة ، حين تُعلي من صوت العقل وتجنح الى السلم ، وتميل إلى المهادنة :

« كم تناجى ، كم تناغى عاشقان

ذهبا

ثم ذهبنا

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ١٣٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وغدا

يتساقى الحبّ فيه اخران

فلندعه لهما

ساقيه

دار فيها الماء

ما دار الزمان »

والقفلة ـ والحالة هذه ـ لا تخدم الرؤية المفارقة ، ولا تصعّدها ، بقدر ما تكسبها السّكونية والنظام اللذين قد يغيظان القارىء لما تسببا به له من قتل أثر المفارقات السابقة في نفسه .

وفي قصيدة لأمل دنقل بعنوان « الى صديقة دمشقية » (١) مفعمة بالمفارقات يختم الشاعر قصيدته بقوله :

« الآن مهما يقرع الإعصار

نوافذ البيت الزجاجيّه

لن ينطفىء في الموقد المكدود رقص النار

تستدفىء الأيدي على وهج العناق الحارّ

كي تولد الشمس التي نختار

في وحشة الليل الشتائيه »

ومن شأن هذه القفلة أن تهدّىء حدّة المفارقات ، وتعيد تنظيم الاضطراب الشعوري في الرؤية ، ليتخلّص الشاعر من محمولاته ومتناقضاته للوصول الى لحظة التوازن التي ينشد ، وإن كانت هذه الاستراتيجية على حساب توتّر النص ووهجه وانكساره :

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٥٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« فلتلمع يا كرنك جرحك

لكن :

لن تكمل فرحك

فلسوف تكلّ إيادٍ حجبت قرص الشمس

فلسوف تفيض الكأس

ويعود إليهم أخناتون » (١)

إن هذه القفلة الزاخرة بالعبارات الهادئة الحالمة ذات النبوءة ، لتهدّىء من جموع المفارقة ، وتحاول إخماد نارها المتوهّجة ، من خلال السيطرة على المتناقضات ، وإعادة تنظيمها ، مما يرفع المعنويات ، ويثير الجدلية في النص ، لينتهي نهاية سعيدة حين يقف عند النقطة الصفر من المفارقة .

إنّ المفارقة تمنح القارىء صلاحيّات واسعة لدخول النص وتفسيره أو حتى إكمال مجال الرؤية إن لم يكتمل ، ولذلك فليس غريباً أن تكون قفلة القصيدة داعمة لهذا الدور ومؤكدة له من خلال حضّ القارىء على ممارسة دوره بجرأة ليس فقط لتفسير مفارقة القفلة ، وإنما أحيانا لصياغة قفلة مناسبة للنص ، حين تنغلق القصيدة بنائياً لكنها لا تكتمل رؤيوياً ، عندها سيكون لدينا ما يمكن أن أسميه « المفارقة الغائبة » :

« ما زلتُ أرود بلاد اللون الداكن

أبحث عنه بين الأحياء الموتى والموتى الأحياء

حتّى يرتدّ النبض إلى القلب الساكن

لكن ... !! (٢)

فحرف الاستدراك (لكن) الذي تختتم به القصيدة يظل مشرعا الرؤية أمام القارىء الذي عليه أن يجتهد في غلقها ، فهذا الاستدراك لا بدّ له من مستدرك يأتي

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ١٣

(٢) نفسه ، ٣٤٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عادة بنقيض ما قبله ، وهو ما يحتّم استحضار تلك المفارقة الغائبة على النحو التالي :

لكن ..

لن يرتدّ النبض الى القلب الساكن

أو أي صيغة مناسبة لإغلاق الرؤية .

وتتكرر مثل هذه النهايات المفتوحة على المفارقة في بعض قصائد محمود درويش الذي اعتاد ألاّ يقف كثيراً عند نهايات القصائد ، لصياغة القفلة المناسبة لها ، فهو إمّا يتركها مفتوحة ، وإمّا يغلقها بتكرار الجملة ، وهو ما نعهده في قصائده الأولى .

أما أعماله الأخيرة فثمّة انتهاء طبيعي للقصيدة يوازي بين غلق البنية وانتهاء الدفقة الشعورية دون تصنّع في قَفل القصيدة بقُفْل لغويّ ، وحين تظلّ الرؤية مفتوحة ، فلا بدّ من أن تبقى البنية كذلك ، مع إفساح المجال للقارىء ليواصل تتبع خيط الرؤية باحتماله الخاصّ ، وهو ما نعثر عليه في قصائد كقصيدة « متر مربّع في السّجن » (١) التي تنتهي هكذا :

« لا باب للباب لكنني أستطيع الخروج الى داخلي ، إلخ .. إلخ »

إن هذا الرمز النثريّ (الخ .. الخ) ليشير إلى اختصار ما تبقّى ، والاكتفاء بما قيل ، لكنّ الشاعر يستصلحها هنا بجرأة ، ويوظفّها قبيل أن تفيم الرؤية أو تغيب ، ليحافظ على رؤية متماسكة من جهة ، وليحثّ القارىء من جهة أخرى على ممارسة دوره بشجاعة في استحضار النص الغائب .

وفي قصيدة « محاولة انتحار » (٢) ثمة مفارقة غائبة كذلك في القفلة ، إذْ نلمح خيطاً دراميّاً في القصيدة ، ويبدو صاحب محاولة الانتحار وهو ينعى نفسه بنبرة تشاؤمية ، وفي المقطع قبل الأخير من موته ، نجد القفلة التالية :

كتب الوصيّة

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج ٢ ، ٢٥٣

(٢) نفسه ، ٢٧٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لا ، لا وصيّة

ثم تحت هذا المربع الصغير فراغ يشي بلحظة درامية تبلغ الذروة بالنظر الى قرائن عديدة كالعنوان ، ومشاهد النّص ، وكتابة الوصيّة ، وهذه الذروة الدرامية هي تنفيذ محاولة الانتحار .

وهذا المشهد الذي تبلغ فيه المفارقة ذروتها لا يصوّره الشاعر ، لكنه يترك للقارىء - من خلال علامة الترقيم التي تدلّ على وجود مقطع تالٍ - الفرصة ليقوم بتخيّل القفلة المناسبة وتخيّرها ، فهو بذلك يمارس دوراً لم يستطع الشاعر ممارسته نظراً لمأساوية المشهد وفجائعيّته .

ومثل هذا التوظيف للمفارقة الغائبة نجده في قصيدة « خاتمة » (١) لأمل دنقل يقول في ختامها :

« هذه الأرض التي وعد الله بها

من خرجوا من صلبها

وانغرسوا في تربها

وانطرحوا في حبّها

مستشهدين

.....

.....

فادخلوها بسلام آمنينْ »

يتضمّن التوكيب الأخير الذي يشكّل القفلة مفارقة لفظية ، أما القرينة التي على القارىء أن يستعين بها لاكتشاف المعنى البعيد ، فهي قرينة خفيّة هذه المرة تمثّلها إشارات الحذف قبيل القفلة ، فلا بدّ من تخيل بنى تملأ هذا الفراغ ، ثم تفسير القفلة على أساسها .

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٣٨٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ويمكن تأويل المحذوف من خلال بناء النّص ككل الذي تتحدّد رؤيته من خلال ثنائية الوطن / المنفى ، وإذ يمسي الوطن وطنا للمحتلّ الغازي ومنفى لصاحبه الأصلي الذي يحبه ، ما دامت الأرض لم يوعد بها من يحبّها وخرج من صُلبها ، واستشهد في سبيلها ، فإن الاحتمال الأقوى لما حُذف من قول شعري يحتّم على القارىء إعادة صياغته هو أنّ الأرض قد وُعد بها الغزاة المحتلون الذين جاءوا سائحين ، ولذلك تبدو القفلة ترحيبا تهكميًا بهؤلا الغزاة بالاستعانة بسياق قراني « ادخلوها بسلام آمين » .

وإذا كان القول القراني قد قيل على سبيل الحقيقة ؛ فإنّ القول في القصيدة قد ورد على سبيل المفارقة اللفظية ، إذ تبدو كلمة « سلام » وهي تحمل من خلال التورية دلالة سياسيّة ذات مغزى ، حين تشير الى اتفاقات السلام التي أدخلت هؤلاء الى الأوطان آمنين ، في حين يبرز صوت الشاعر شاجباً مستنكرا .

وحين تقوم القصيدة من أساسها على المفارقة ، فإنّ القفلة ترد في بعض الأحيان ، وهي تبوح بخلاصة المفارقة أو مغزاها أو منتهاها ، وهو ما يثير في القارىء سيماء الارتياح حين يظنّ أنّ علاقته بالمفارقة وفهمه لها كانا كما ينبغي أن يكون ، بالإضافة الى شعوره بقرب انتهاء القصيدة من قفلتها هذه :

« عشرة قضبان على النافذه

عشرة أغصان على النافذه » (١)

إنّ من شان قفلة كهذه أن تختصر النّص وتلخّص الرؤية ، وتلمّ شتات الكلمات ، بتركيب مختزل يجمع بين النقيضين ، ويوحّدهما في سياق جدليّ ، برؤية تستشرف الأجمل والأكمل من قمّة اليأس ، حتى لتمسي قضبان السجن شبيهة بالأغصان ، بل هي هي .

وتنتهي قصيدة « البكاء بين يدي زرقاء اليمامة » (٢) بقفلة تمثّل خلاصة المفارقة الممتدّة على مساحة القصيدة . إنها تلخيص مفارق لما تناثر في القصيدة من رؤى ، ولا يكاد القارىء يغادر مثل هذه القفلة إلاّ وقد رضي كل الرضا عن مستوى

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ١ ، ٣٨٢

(٢) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ١٥٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فهمه للنص المفارق من خلال خيط القفلة الذي يجمع كافّة خيوط النّص :

« وأنت يا زرقاء

وحيدة عمياء

وحيدة عمياء »

وبما أنّ زرقاء اليمامة تُشتهر بالإبصار من مسافة بعيدة ، فإنّ القفلة تتضمن مفارقة لفظيّة صورة عن مفارقات النّص ، والانتقال من الإبصار التام الى العمى التام يحمل في طيّاته بعداً تراجيدياً يظلّ يلازم القارىء لأجل بعيد .

وقد يسعى الشاعر لتوظيف قفلة القصيدة لإضاءة مفارقاتها الغائمة أو المختزلة وتوضيحها بكلمات قليلة ، أو قد يسعى من خلالها لتعميق ذلك الشرخ الذي تسبّبه الأضداد ، فحين يدرك صانع المفارقة انّه لم يقلْ بعدُ كلّ ما يودّ أن يقوله ، أو أنّ وعيه بالمفارقة لم ينعكس على صفحة النّص ، فإنّه يجتهد في أن يختم قصيدته بمفارقة موجزة واضحة تشبه العنوان ، ومن ذلك قفلة قصيدة « استغفار » (١) لسعدي يوسف :

« أطلقنا العصافير

وأطلقنا صفير القنبله

آه ، يا راياتنا المنخذله »

والشاعر يحرص في مثل هذا الضرب من القُفلات على أن تكون ذات وقعٍ عالٍ في النّفس ، تثير الانفعال في القارىء ، نظراً لما تحظى به من إيقاع وقوّة يشعران بقرب انتهاء النّص :

« ليغفر الرصاص من ذنبك ما تاخر

ليغفر الرصاص يا كيسنجرْ » (٢)

إنها ليست دعوة للغفران بقدر ما هي دعوة للقتل ، وهنا تكمن المفارقة .

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ٢ ، ٤٢

(٢) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٣٤٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وقد يعمد الشاعر الى « القلب » أحياناً لجعل قفلة قصيدته معلنة عن نفسها من خلال المفارقة ، وهو ما يؤهلها للاكتفاء بها في نهاية القصيدة ومثالها قول سعدي يوسف :

« رجال الجوازات خلف مكاتبهم

يعلكون النبيذ الرديء

وكان جواز السّفر

يطالعهم واحداً واحداً

بين اختامهم والنبيذ الرديء » (١)

فالواقع أنّ موظفي الجوازات هم الذين ينظرون الى جوازات السّفر ، أمّا واقع المفارقة فقد أملى أن ينظر جواز السفر الى الموظفين ، وهي نظرة شك وإدانة واتهام ، وهو ما يميّز القفلة ويتيح لها أن تكون ختام القصيدة .

وهذه الهالة التي تدور حول قفلة القصيدة ليست بالضرورة لصالح النّص ، فقد تخطىء حسابات الشاعر في محاولته خلق قفلة مناسبة للنص ، غريبة ومدهشة ، لكنّ المبالغة تصل الى حدّ خلق مفارقة تعرّض « بانا » النّص راسمة لها صورة ساخرة تثير ضرباً من السلوك الحركي المثير للسخرية بدلاً من إثارة التعاطف :

« وأنا كنت بين الشوارع .. وحدي

وبين المصابيح وحدي

أصبّب بالحزن بين قميصي وجلدي

قطرة قطرة ، كان حبّي يموتْ

وأنا خارج من فراديسه

دون ورقة توت » (٢)

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ١ ، ١٧٢

(٢) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٣٦٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وحين تبدو القفلة مجرد نهاية رومانسية لقصّة تراجيديّة ، فإنّ ذلك قد يؤدي إلى موت المفارقة التي جهد الشاعر طوال نصّه بتصعيدها ، فليس هدف صانع المفارقة أن يلبّي رغبات القارىء في أن يحظى بنهايات سعيدة للأشياء ، فذلك وإن كان يدغدغ مشاعره ، وينفس مكبوتاته ، غير أنّه لا يخدم المفارقة :

« قفوا يا شباب

كُليب يعود

كعنقاء أحرقت ريشها

لتظلّ الحقيقة أبهى

وترجع حلّتها في سنا الشمس أزهى

وتفرد أجنحة الفد

فوق مدائن تنهض من ذكريات الخراب » (١)

وبالنظر الى أحداث النص وتقاطعه مع تلك القصّة التراثيّة فإنّ هذه النهاية تبدو من قبيل التفاؤل الكاذب الذي يحدّ من دراميّة المفارقة ويطفىء وهجها المؤثر .

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٤٢٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المبحث الثاني

المفارقـــة والصـــورة

تمارس الصورة الفنية دوراً مهماً في النهوض بالمفارقة وتصعيدها ، واذا كانت الصورة تمارس دورها في القصيدة منذ البدء فإنها تكتسب أهميّة مضاعفة حين الحديث عن المفارقة ، ذلك أنّها أقرب الى ذهن القارىء من الفكرة المجردة .

إنّ الفكرة المرعبة ـ على سبيل المثال ـ لا يمكن التعبير عنها إلا من خلال رعب الصورة ، تلك التي تدهم القارىء في غفلته ، وتصور له تلك الفكرة في أشرس مواصفاتها ليبدو ضحيّة المفارقة الصُورية وكأنّه يقف أمام عدسات محدّبة تشوّه ملامحه ، وتبرز عيوبه :

« قصدتهم في موعد العشاء

تطالعوا لي برهة

ولم يردّ واحد منهم تحيّة المساء

وعادت الأيدي تراوح الملامق الصغيره

في طبق الحساءْ

.....

نظرت في الوعاء

هتفتُ : ويحكم دمي

هذا دمي فانتبهوا

لم يأبهوا

وظلّت الأيدي تراوح الملامق الصغيره

وظلّت الشفاه تلعق الدماء » (١)

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٥٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ إيقاع « الرعب » الذي يحفّ بالرؤية في هذه الصورة يسهم الى حدّ كبير في خلق الصورة المفارقة .

والشاعر هنا يتقمّص دور الضحيّة للتعبير عنها ، وهي تمثل جماعة بشرية ما ، تُسفح دماؤها أمام هؤلاء الذي يقفون داخل إطار هذه الصورة المرعبة كمصاصي الدماء الذين يلعقون من دمه .

وما يصعّد مثل هذه المفارقة هو جهل الضحيّة بحقيقة هؤلاء ، ممّا جعله يبدي تحذيره لهم ، محاولاً منعهم من شرب ما في الإناء ، ظاناً أنّهم ضحايا حيلة ما ، ولا يعلمون ما في الإناء ، لكنهم حين تمادوا في الشرب متجاهلين تحذيره ونداءه ، ظهر للقارىء أنّ الضحيّة ما وقعت في الفخّ إلاّ نتيجة سذاجتها وسوء تقديرها للأمور .

وتسهم الصورة هنا في تصعيد المفارقة من خلال استعارة المائدة والإناء وطبق العشاء لرسم صورة غاية في الغرابة ، ومنفّرة الى أقصى حدّ ، ومن خلال رسم صورة حركيّة تزيد من وهج المفارقة « وظلت الأيدي تراوح الملاعق الصغيرة » ، ومن خلال مفردة « تلعق » التي تجعل من هؤلاء كائنات ليست بشريّة بالكامل إذ تلعق الدماء .

ومن الجدير بالذكر أنّ هاجس الدماء وتداعياته يسيطر على رؤية أمل دنقل في العديد من قصائده ، فهو يستعير الرؤية نفسها التي قاربتها قبيل قليل للتعبير عن هاجس الموت المسيطر في قصيدته « فقرات من كتاب الموت » (١) ومنها قوله :

« كلّ صباح
أفتح الصنبور في إرهاق
مغتسلاً في مائة الرقراق
فيسقط الماء على يدي دما
.....
وعندما أجلس للطعام مرغما
أبصر في دوائر الأطباق

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٢٥٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

جماجما

جماجما

مفغورة الأفواه والأحداق »

إنّ مثل هذه الصّور الراعبة لتنبع من أعماق نفس مهزوزة خاضعة للموت ، ترى شبحه في كل مكان ، كأنّه يتربص بها ، مما يُولّد مثل هذه الصور التي لم يعتدها القارىء إلا في أفلام الرعب » .

وإذا كان الموت باعتباره فعلاً وجودياً يُؤرّق القصيدة الدّنقليّة ويلحّ عليها ، فإنّ القتل باعتباره فعلاً إنسانيًا مقصوداً هو الذي يقف وراء مشاهد الرّعب في قصيدة سعدي يوسف :

« والرمح يحفر في طريّ اللحم دربا

ويدقّ بالفولاذ قلبا

متصلباً في قلب ميسى

وهنا تدحرج رأسه المقطوع

وبعنقه تسعون سكّيناً » (١)

إنّ مثل هذه الصور التي تحفر أخاديد في ذاكرة القارىء ، لتفعل فعلها في رسم ملامح المفارقة ، تلك المفارقة التي توسّع الفارق بين ما هو إنساني ، وما هو ليس كذلك : بين الجلاد والضحيّة ، وهنا ليس ثمة حياد فيما يتعلق بموقف صانع المفارقة ، فهو حتماً منحاز للقيم الإنسانية الخيّرة ، واقف بحزم ضد الآخر ، ساعياً الى كشفه وتعريته أمام القارىء من خلال الصورة ذات المبالغات الواضحة [تسعون سكيناً] ، واللعب على الأضداد ، [الرمح - طري اللحم ، الفولاذ - قلباً] ، ومن خلال الميل الى توجيه إصبع الإدانة نحو فئة بعينها :

« المخبرون يهرولون

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ١ ، ١٥ء

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

متعثرين برأس عيسى

وعلى المطابع تشرب الصحف الحقيره

بين السُعال دماءه

سوداء حاقدة غزيره » (١)

ومما يؤدي إلى خلق مفارقة في الصورة أن يخرج الشاعر على نمط المألوف ، من خلال كسر توقّع القارىء الذي يميل للتنميط والألفة ، فعنوان قصيدة « قلبي والعيون الخضر » (٢) يبوح في ظن القارىء بمضمون جمالي ما ، يجعل قلب الشاعر صريع مثل هذه العيون ، لكنّ القارىء يفاجأ في النص بنقيض ما توقّع وهو ما يثير فضاء مفارقاً :

« ثلاث سنين

أبارز قلبي المفتون

يجمع بيننا ليل ، ويفصلنا نهار قتال

تطلّ عليّ - خلف لثامه - عينان خضراوان

كأوردة تلوّن بطن ركبة عانس عجفاء

وقبلاً كانتا في وجه قدّيسه »

إنّ هذا الانتقال المفاجىء من النقيض الى النقيض ليولّد مفارقة تصدم القارىء ، وتكسر توقعاته ، لتمسي العينان الخضراوان بأبعادهما النفسيّة وإسقاطاتهما الشعورية كالأوردة الخضراء في بطن عانس عجفاء ، وهي الصورة التي تثير القدر الأكبر من البشاعة والاشمئزاز وتصنع المفارقة .

وحين يخاطب درويش وطنه ، فللقارىء أن يتخيّل كم من الصور الرّائعة يمكن أن ينسج خيال الشاعر ، دون أن يفطن إلى أنّ لحظة من لحظات الشعر الحميمة في ذروة الاشتباك قد تجعل الوطن والشاعر على طرفي نقيض :

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ١ ، ص ٥١٥

(٢) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٨٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« وطني

يا أيها النّسر الذي يغمد منقار اللهب

في عيوني

أين تاريخ العرب » (١)

إنّ هذه المساءلة العدائية من الشاعر تجاه الوطن ، وتلك الصورة المفارقة لتكسران توقّعات القارىء الذي لم يكن ليرى أي علاقة تربط الشاعر بوطنه سوى تلك القائمة على التعاطف والتوحّد ، وهذه الازدواجية بين رؤية النّص ، ورؤية القارىء تسهم في توتير العلاقة بينهما ، وشرخ جدار الرؤية ، وإقامة مثل هذا البناء المفارق .

ومن صور « الفانتازيا » التي تصدم القارىء وتكسر توقعاته ، تلك الصورة التي تجزّىء الإنسان على سبيل المجاز :

« لملمني الليل .. وأدخلني السرداب

قدماي نسيتهما عند الأعتاب

ويداي تركتهما فوق الأبواب » (٢)

إنّ على القارىء بعيد قراءته لهذه الصورة لاستشعارها أن يعمد إلى إغماض عينيه ، ثم يتأمل الصورة ذهنيا ليتصوّر شيئاً لم يكن ليراه على أرض الواقع ، فكيف ينسى إنسان قدميه عند الأعتاب ، أو يترك يديه فوق الباب ؟

إنّها الصورة المفارقة ، تلك التي تنسجها المخيلة ، مخيلة المبدع ثم مخيّلة القارىء ، إنّها الصورة التي تجمع المتناقضات و تثير أكثر من سؤال حول مغزى الصورة .

ومن أساليب الشعراء في تصعيد المفارقة بالصّورة ، ما يعمد إليه بعضهم من خلط أوراق الرؤية ، أو قلب الدلالة مما يوقع القارىء في الحيرة .

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج ١ ، ٢٣٢

(٢) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٦٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

هل يمكن أن يكون الموت طبيباً ، أم هو نقيضه تماماً ؟ يقول أمل دنقل :

« أمسِ فاجأته واقفاً بجوار سريري

ممسكاً - بيد - كوب ماء

ويد - بحبوب الدواء

فتناولتها ...

كان مبتسماً

وأنا كنت مستسلماً

لمصيري » (١)

يفجؤنا هذا التداخل وتلك الازدواجية بين بنية تشير بحقول دلالاتها الى الحياة المتمثلة بالطبيب نقيض الموت : [حبوب دواء ، و كوب ماء ، جوار سريري] ، وبين رؤية تطلب الشفاء من عتمة الموت : [مستسلماً لمصيري] ، وتصوير الموت بملامح الطبيب أشعل التناقض في البنية وحقّق المفارقة .

وحين يكون البناء التصويري ركناً أساسياً في تصعيد المفارقة فليس من المستغرب أن يعوّل الشعراء عليه كثيراً للارتقاء بالمفارقة الى آفاق جديدة ، منها مثلاً أن يلجأ الشاعر الى « التشبيه المقلوب » ليتركز الانتباه على المشبه به لا على المشبّه ، أو يمسي كلا المشبه والمشبّه به مشتركين في الصفة ، عندئذٍ يمكن استعمال الصورة مقلوبة لتعطي الدلالة نفسها :

« لأنّ صوتي يابس كسارية العلم

ويدي فارغة كالنشيد الوطني

ولأنّ ظلي واسع كمهرجان

وقسمات وجهي تتنزّه في سيارة الإسعاف

لأني هكذا ...

فأنا مواطن في مملكة لم تولدْ » (٢)

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٤٤٩

(٢) ديوان محمود درويش ، ج ١ ، ٢٨٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهذا التشبيه المقلوب يلجأ اليه الشاعر للتمويه على القارىء ولخلق مفارقة قائمة على الصورة التي تتطلب من القارىء أن يعيد إنتاجها بطريقته الخاصة :

صوتي يابس كسارية العلم ← سارية العلم يابسة كصوتي

يدي فارغة كالنشيد الوطني ← النشيد الوطني فارغ كيدي

وعلى القارىء بعد ذلك أن يحسن توجيه مثل هذه التشبيهات المقلوبة ، ليعيدها إلى سابق عهدها ، فيتضح مبلغ المفارقة أو حجم الإدانة التي يفيض بها النص .

ويدنو من ذلك أن يعمد الشاعر الى « تشبيه لا يشبّه » ، بقدر ما يثير مفارقة كقول أحدهم :

« من نجوم النهر ، تاتيك سفينة

دون مرساة وملاّحين

تاتي كالسّفينة » (١)

فما يصعّد المفارقة في هذه الصورة ، هو ذلك التشبيه البسيط / المعقّد الذي يورده الشاعر ، إذْ « يشبّه الماء بالماء » ، ولكن ليس من قبيل استنفاد الأدوات أو فقر الذاكرة ؛ بقدر ما يُعدّ ذلك أسلوباً من أساليب اجتراح المفارقة بالصورة ، وهو ما يدهش المتلقي ، ويحضّه على تامل مثل هذه الأساليب غير العادية .

ومن ذلك أيضاً أن ياتي الشاعر بالتشبيه ومقلوبه في التركيب نفسه ، مما يوهم بتوازي الضدّين ، وهما ليسا كذلك :

« وحين يبدو التلّ كالغيم ، ويدنو الغيم كالتلّ » (٢)

ويوظف سعدي يوسف ريشته في بناء نظام تصويري ذي صبغة تاملية ، يؤدي الى تعميق الشعور بالمفارقة من خلال إقامة بناء مفارق يعمل على توسيع الفارق بين النقيضين .

فهو مثلاً يقوم بتوسيع الفارق بين مفردتي الليل والنهار ، ليبدو وكانه يقيم

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ١ ، ٣١٣

(٢) نفسه ، ٣٢٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

كياناً فلسفياً يرى من خلاله في الليل ما لا يراه الآخرون :

« عندما ينهمر الليل تئنّ المقبره

ويهزّ الجنّ والموتى غصوناً مقفره

وتنوح الريح في سدرتها ، والنجم يصفّر ويهوي

مطراً من ورق أصفر يسقي مقبره » (١)

إنّ هذا الذي يراه الشاعر لا يراه أحد سواه إلا من خلال هذا النظام التصويري الذي يتّكىء على انعكاس المشاهدات على الذات ، ويبقى على القارىء أن يحذو حذو الشاعر في هذه الرؤية الخاصّة من خلال ممارسة النقيض ، والنظر الى الوجه الآخر لليل وهو النهار ، وستكون مهمة القارىء شبيهة بمهمّة الشاعر الذي قدّم له المثال ليحتذيه ، لكن نصّ القارىء المنتج سيظلّ طيّ ذاكرة القارىء .

وحين يعمد أمل دنقل الى « التناص » مع إحدى صور التراث ، فإنه ينجح في إقامة نظام تصويري يستمد مفرداته وتراكيبه وصوره من ذلك الواقع التراثي .

ففي قصيدة « مراثي اليمامة » (٢) يقيم الشاعر تواصلاً بقصّة تراثية لمقاربة مفارقة دراميّة ناتجة بفعل التردّد بين نقيضين : [الماضي / الواقع] أو ما كان وما هو كائن ، وهذا الانتقال من الطرف الإيجابيّ للثنائية الى الطرف السلبيّ أسهم في تحويل النّص إلى مرثيّة :

« صار ميراثنا في يد الغرباء

وصارت سيوف العدوّ سقوف منازلنا

نحن عبّاد شمس يشير بأوراقه نحو أروقة الظلّ

إنّ التويج الذي يتطاول

يخرق هامته السقفُ

يخرط قامته السيفُ

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ١ ، ٢١٣

(٢) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٤١٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ التويج الذي يتطاول

يسقط في دمه المنسكبْ

نستقي - بعد خيل الأجانب - من ماء آبارنا

صوف حملاننا ليس يلتفّ إلاّ على مغزل الجزية

النار لا تتوهّج بين مضاربنا

بالعيون الخفيضة نستقبل الضيف

أبكارنا ثيّبات

وأولادنا للفراش

ودراهمنا فوقها صورة الملك المغتصبْ «

إنّ هذا النظام التصويري المتراكب ينجح الى حدّ ما في أن يكون رديفاً للمفارقة الدراميّة القادمة من التراث ، وفي إعطاء القارىء جرعة زائدة من الوعي بالمفارقة القائمة على الصّور ذات الطبيعة المفارقة ، التي تعتمد على تجاور الأضداد لتحقيق التنافر .

ومثل هذا النظام التصويري الداعم للبناء المفارق يتكرر كثيراً في قصائد الشاعر ، فهو يحاول جهده أن يرسم ملامح الضحيّة بإثارة بالغة ، ويقصد بذلك أن يثير في نفس القارىء علامات الاستفهام والاستنكار ليتخذ موقفاً ملؤه الإدانة مما يقرأ أو يرى :

« الأرض ما زالت بأدنيها دم من قرطها المنزوع

قهقهة اللصوص تسوق هودجها وتتركها بلا زادِ

تشدّ أصابع العطش المميت على الرمال

تضيع صوخنتها بحمحمة الخيول

الأرض ملقاة على الصحراء ظامئة

وتلقي الدلو مرّات .. وتخرجه بلا ماء « (١)

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ١٥٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وحين تكون الأرض هي الضحيّة فإنّ المفارقة تبدو أكثر إنسانيّة ، حين يكون معنيّا بالأمر كل من يعيش على هذه الأرض التي تبدو من خلال هذا النظام التصويري في وضع مزرٍ ، مما يثير التعاطف معها ضد جلاّدها :

« دينارها القصدير مصهور على وجناتها

زنّارها المحلول يسأل عن زناة الترك

والسيّاف يجلدها . وماذا ؟ بعد أن فقدت بكارتها

وصارت حاملاً في عامها الألفيّ من الفين من عشّاقها

لا النيل يغسل عارها القاسي .. ولا ماء الفرات » (١)

إنّها تلك المفارقة الإنسانية الكبرى التي لا توجّه الإدانة للجلاّد فقط ، بقدر ما توجّه إصبع الاتهام لكل قاطن على هذه الأرض يراقب المأساة ولا يسهم في إيقافها .

وكثيراً ما تتكىء الصّورة التي تصعّد من حدّة المفارقة على تجاور الأضداد ، ليبدو المشهد فاضحاً ، مما يثير القدر الأكبر من الإدانة والوعي بالمفارقة في الوقت نفسه :

« هل تأكل الحرائق

بيوتها البيضاء والحدائق

بينما تظلّ هذه « القاهرة » الكبيره

آمنة قريره

تضيء فيها الواجهات في الحوانيت

وترقص النساء

على عظام الشهداء » (٢)

إنّ رقص النساء على عظام الشهداء لهو صورة مفارقة تُصعّد من إدانة القارىء ووعيه بالمفارقة .

أما صورة الفارس القاتل الذي يوجه خنجره لصدر أخيه ثم يصلي لينال

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ١٥٥

(٢) نفسه ، ١٧٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المفقرة ، فهي كذلك من الصور التي يتنازعها نقيضان [القتل ، الصلاة] للوصول الى ذروة التناقض ، وهو ما يؤدي إلى اجتراح مفارقة التنافر من خلال الصورة :

« نحن ما نحن عليه

نحن ما كنا لنا

نحن ما صرنا .. لمن ؟

فارس يغمد في صدر أخيه

خنجراً باسم الوطن

ويصلّي لينال المغفرة » (١)

ويؤدي الإسقاط النفسي دوراً مهماً في رسم ملامح صورة نفسيّة للموجودات التي يعاينها الشاعر بنظرته الوجودية العميقة ، ويقيم معها علاقات فلسفيّة غير ذات قرينة ماديّة :

« الشوارع - في آخر الليل - آه

خيوط من العنكبوت

والمصابيح - تلك الفراشات - عالقة في مخالبها

تتلوى ، فتعصرها ، ثم تنحلّ شيئاً فشيئاً

فتمتصّ من دمها قطرة قطرة

فالمصابيح قوت » (٢)

ومن حقّ الشاعر - والحالة هذه - أن يرى المفارقة في أيّ شيء بنظرته الوجودية العميقة ، وبالنظر الى واقع مفعم بالتناقضات .

وتبدو ريشة التصوير هي المسيطرة في هذا المقطع لخلق مفارقة قائمة على معاينة المسافة بين طرفي ثنائية الحياة / الموت التي تشكل هاجسا ملحّاً على القصيدة العربيّة .

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج ٢ ، ١٦٣

(٢) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٣٦٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتبدو الصورة ذات أثر عميق في تصعيد المفارقة حين يستعير الشاعر ريشة رسّام الكاريكاتور لإنتاج صورة تعمّق المفارقة وتثير الضحك أو السخرية :

« قلت لكم في السنة البعيده

عن خطر الجندي

عن قلبه الأعمى ، وعن همّته القعيده

يحرس من يمنحه راتبه الشهريّ

وزيّه الرسميّ

ليرهب الخصوم بالجعجعة الجوفاء

والقعقعة الشديدة

لكنه إنّ يحن الموت

فداء الوطن المقهور والعقيده :

فرّ من الميدان

وحاصر السلطان

وافتصب الكرسيّ

وأعلن الثورة في المذياع والجويده » (١)

وتنبع مثل هذه الصور من رؤية أيلة للشك في كلّ ما حولها ، تعاين الهوّة بين المثال المنشود والواقع المكدود فتأخذ المفارقة بالاتساع ، عندها ، تمسي حتى الدمعة اليابسة ضحكة ساخرة سوداء .

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٢٦٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المبحث الثالث

المفارقـة والتّنـاص

يكثر توظيف التناص الذي هو ضرب من التقاطع والتداخل بين النّصوص في الشّعر العربي الحديث ، حتى بات ملمحاً مهمّاً من أبرز ملامح هذا الشعر . ويتبع الشاعر أساليب مختلفة في التعامل مع النص السابق بالنظر الى مدى التزام هذا الشاعر بحرفيّة النّص السابق أو تمرّده عليه ، أو اتخاذه مجرّد وعاء لافكار جديدة .

ويكتسب التناص أهمية متزايدة حين الحديث عن المفارقة ، إذ يمارس دوراً مهماً في توجيه دفّة المفارقة نحو التصعيد أو التهدئة .

إنّ شاعر المفارقة حين يوظّف « التناص » فهو إنما يرمي الى التعبير عن الواقع . وهو حين يتحدّث على ألسنة شخوص يستحضرها من التاريخ إنّما يمثّل دور المتجاهل الذي يروي مجرد أحداث غابرة ، لكنّ القارىء الواعي الفذّ يستطيع إقامة خيوط التواصل بين النصوص المتداخلة ، ليصل الى إشارات صانع المفارقة ، لتمسي الضحيّة ليست مجرّد شخصيّة تاريخية جامدة بقدر ما هي شخصيّة واقعية يعمل فيها الكاتب معول الهدم والتشويه :

« يا أخناتون

من بعد مماتك

يزحف هذا التنين

يحجب قرص الشمس بأيديه

ويردد : آمون .. آمون

آمين ... آمين

آمون يحفر اسمه

فوق ظهور الشعب بسوط النقمه

آمون ينفث سمّه » (١)

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ١٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وصانع المفارقة هنا لا يعنيه تسجيل تاريخ قديم ، أو إعادة نبش عظام الماضي ، فهو ليس حفّار قبور ، إنّما يعنيه في المقام الأول أن يعبّر عن ذاته وواقعه . ولهذا فكل شخصيّة أو حدث عابر له مقابله في الواقع ، وأمون هذا يومىء إلى أمثاله في الراهن المعيش . والقارىء الواعي الفذّ هو وحده القادر على إعادة إنتاج الماضي بما يتساوق والحاضر ، وهو ما لا تستطيعه المحكمة السياسية .

ويتيح التناص للشاعر أن يمتلك حريّته التّامة في قول ما يشاء على ألسنة الآخرين ، بحجّة أنه يتحدث عن شخصيات تاريخيّة ، إنّه يقدم الدّليل القطعيّ على براءته بانسحابه من موقع « الجريمة » قبيل تنفيذها بدقائق تاركاً لشخوصه المستعارين من مسرح التاريخ تنفيذ ما خطّط له ، وهو ما يفتح الباب لمفارقات مهمّة تتحقّق في بنية النصّ دون مواربة أو وجل .

في قصيدة درويش « للحقيقة وجهان والثلج أسود » (١) ، يستثمر الشاعر تشابه الظروف التاريخيّة والسياسيّة بين المشهد الأندلسيّ الآفل ، ونهايات القرن العشرين التي شهدت بدايات حقبة السلام والمساومة على الوطن للبوح برؤيته الخاصة ، إذ باتت حقيقة الانكسار التي سميّت مجازاً « بالسلام » تمتلك وجهين : وجه تاريخي يدّعي النّص الحديث عنه ، ووجه واقعيّ توجّهنا إليه القرائن والتوقيت ، وهو ما يجعل كل مفردة في النّص تسير باتجاهين ، والقارىء الواعي يعنيه أكثر الاتجاه الواقعي ، لا التاريخي الذي يجنّد له المؤرخون أقلامهم لا الشعراء . وعلى ذلك فالقصيدة ليست بكائية على أطلال الأندلس ، بقدر ما تمثل إدانة صريحة لمن غمسوا أيديهم في دم ضحايا السلام :

« للحقيقة وجهان : والثلج الأسود فوق مدينتنا

لم نعُدْ قادرين على الياس أكثر ممّا ينسنا

والنّهاية تمشي الى السور واثقة من خطاها

فوق هذا البلاط المبللّ بالدمع ، واثقة من خطاها

من سينزل أعلامنا نحن ، أم هم ، ومَنْ

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج ٢ ، ٤٨٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سوف يتلو علينا « معاهدة الياس » يا ملك الاحتضار »

كل شيء معدّ لنا سلفاً ، من سينزع أسماءنا

من هويّتنا ، أنت أم هم ؟ ومن سوف يزرع فينا

خطبة التيه : « لم نستطع أن نفكّ الحصار

فلنسلّم مفاتيح فردوسنا لرسول السلام ، ونتجو ... »

ومن خلال هذه التقنية استطاع هذا النّص أن يكون مزدوجاً ، وذا وجهين وأن ينفذ بذلك من أسنان الرقابة المتربّصة .

ومن هنا فإنّ الشاعر حين يستحضر نصّاً لجعله يتقاطع مع الواقع ، فإنه لا يراعي حرفية النّص القديم ، ولا تعنيه الحقيقة التاريخية ، بل يضحّي بكل ذلك لأجل بناء المفارقة ، حتى لو أدّى ذلك الى تشويه صورة الأبطال وحتى الانبياء ، وبخاصّة إذا لم يتمكّن القارىء من فكّ شيفرة النص كما ينبغي ، ولذلك فعلى هذا القارىء ألاّ يتحيّز الى جهة دون جهة ، بل لا بُدّ أن يحذو حذو صانع المفارقة في التجرّد لرؤية الأشياء من منظار الواقع لا منظار الذات .

وإذا ذهب القارىء الى قراءة قصّة تاريخيّة من خلال نصّ الشاعر ، فهو واقع - لا محالة - ضحيّة مغالطة وسوء فهم يمسي من خلالهما أحد ضحايا المفارقة :

« بلقيس ألهبت سليمان الحكيم

أنثى رمت بساطها المضياف للنجوم

لكن سليمان الحكيم

يقتل فيلة أمير الجند

لأنه يريد أن يبني بزوجة الأمير

وزوجة الأمير تغتال ابن بلقيس الصّغير

لأنها تريد أن يكون طفلها وليّ العهد

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لكن ولي العهد قال بأنه حين يلمح

بلقيس راودته ذات ليلة عن نفسها

لم يستطع

أن يمتنع » (١)

وقد يكون التلاعب بالنّص السابق طريقاً للشاعر لإثارة التّهكم والسّخرية وتوجيه الإدانة لجهة ما ، كأن يتعمد الشاعر استحضار نصّ قديم ذي وجهة مدحيّة أو غزلية ، ثم يحرف وجهته ليقترب من الذمّ أو الهجاء ، بإجراء تعديلات معينة ، مما يظهر الضحية في إطار من السخرية :

« لها أيطلا ظبي ، وساقا نعامة

ولكنّها في الوقفة ـ العزّ تعرج

كتائبها العشرون في الرمل ، والدجى

مصابيحها ، والخبز كالبدر ، بَهْرَجُ

ألا لا ألا إلاّ ألا لا ألا ألا

ألا إنّ نار الميّ بعر وعرفجُ » (٢)

فالشاعر يعمد الى مقاطع غزلة من معلقة امرىء القيس ، ويُعمل فيها معول التحريف بالحذف والإضافة ، لإثارة فضاء من التنافر ، جرّاء الخلط بين صفات القبح وصفات الجمال ، موظفاً أداته المعهودة (لكن) للفصل على مستوى البنية بين مستويين : يتعلق أحدهما بالمدح ، وآخر بالقدح ، وهو ما يظهر الموصوف في إطار من « الكاريكاتورية » الساخرة التي تعمد الى التشويه والإدانة .

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٤١

(٢) قصائد ساذجة ، سعدي يوسف ، ٧٩ / ٨٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن المهم الالتفات إلى أن كلمة « بهرج » في المقطع قد استجرّت خلفها مجموعة من الكلمات القائمة على « البهرجة اللفوية » التي عمادها السخرية من الآخر ، حتى ولو كان بلداً أو أمّة ، وهو ما يشبه تلك الألفاظ غير ذات الدلالة التي يصدرها طفل على سبيل الاستهزاء من الآخر مع ما يرافقها من حركات إيمائية تهكميّة .

وفي مقطع آخر شبيه ينجح سعدي يوسف في رسم صورة تهكمية للآخر - السجّان الذي يتحول الى ضحيّة إذ يودّ التخلص من سجينه الذي يخلع ثوب السجين ليمارس دور السجان فلا يريد فراقاً لسجينه :

« بليت بلى الأطلال إن لم أقف بها

وقوف أسير فرّ في الليل أسره

يقدّم رجلاً ثم يرتدّ مجفلاً

وقدّامه أرباطه ودواسره

لقد سئم السجّان أثواب عيشه

فهمّ ، ولكنّ السجين يعاوره » (١)

والشاعر هنا يخلّص شخصيّاته من أدوارها النمطيّة ، ويكسر توقّع القارىء الذي يشفي غليله ما يرى من تبادل الأدوار بين الجلاد والضحية ، ليبدو موقد النار وهو يتلظى بلهيبها ، وما كان النّص ليحقق هذا الأثر لولا ذلك التقاطع مع نصّ سابق تراثي ، إذ يكسر الشاعر هيبته بهذه الرؤية الهازلة التي تتعمد إلحاق أكبر قدر من الأذى بالضحية .

أما درويش فيستلهم قصة الطوفان لقلب دلالاتها ، وإعلاء صوت الآخر الذي لا يريد صعود السفينة ، ولا يتردد الشاعر امتثالاً للواقع في قلب رؤية النص السابق لتبدو ثنائية [الكفر / الإيمان] لا تنطبق على الرؤية الشعرية ، بل تقابلها ثنائية [الثورة / الاستسلام] ليمسي تحيّز الشاعر لشقّ الثورة لا الكفر ضدّ التخلي عن الوطن لا ضدّ الإيمان ، وهذا الفهم هو الذي ينأى بنا عن كيل الاتهام للشاعر بالخروج أو تحريف النص :

---

(١) قصائد ساذجة ، سعدي يوسف ، ٨١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« يا نوح :

هبني غصن زيتون

ووالدتي .. حمامه !

إنّا صنعنا جنّة

كانت نهايتها صناديق القمامه

يا نوح

لا ترحل بنا

إنّ الممات هنا سلامه

إنّا جذور لا تعيش بغير أرض

ولتكن أرضي قيامه (١)

ومن هذا المنطلق يمكننا فهم قصيدة أمل « خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين » (٢) ، إذ يختار الشاعر رمزاً من رموز التحرير في تاريخ الأمة الإسلاميّة ، ويعرّضه لهجوم كاسح ، يلفت انتباه القارىء وربما احتجاجه . لكن تأمل هذا النمط الخطابي سيكشف عن موقف إيجابي للشاعر من صلاح الدين ، إذ يحاول تصوير وجهة نظرهم ، ويترجم توجهاتهم لإظهار بطلانها ، إزاء رمز لا ينبغي الاتكاء عليه بقدر ما ينبغي الافتداء به ، وهو ما يُظهر وعي صانع المفارقة بها جلياً واضحاً :

« أنت تسترخي أخيراً

فوداعاً

يا صلاح الدين

يا أيها الطبل البدائي الذي تراقص الموتى

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج ١ ، ١١٦

(٢) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٤٧٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على إيقاعه المجنون

يا قارب الفلّين

للعرب الفرقى الذين شتّتتهم سفن القراصنه

وأدركتهم لعنة القرامنه

وسنة بعد سنه

صارت لهم حطّين

تميمة الطفل ، وإكسير الغد العنّين »

ولكي تُفهم هذه المفارقة كما ينبغي ، فإنه لا بدّ من النظر لهذا النظام التصويري الذي يوهم بالهجاء على أنه يصوّر صلاح الدين بعد موته ، وكما ينظر إليه الناس في أثناء ضعف الأمة وهزالها ، وليس كما ينظر إليه الشاعر ، غير أنّ هذا الأخير بسبب من وعيه الشديد بالمفارقة قادر على التقاط هذه اللقطات التي تجسد علاقة الأمّة بصلاح الدين ـ الميت .

وإذا كان حسن النيّة بالنّص وصاحبه رائدنا في النّظر الى مثل هذه الصور ، فإنه يمكننا النظر إليه كذلك نظرتنا الى ما صنع عليّ بن الجهم في بيته الشهير من مدح يشبه الذّمّ .

والوقائع النصيّة التالية لذاك المقطع تثبت ذلك ، حين يبدي الشاعر موقفه بصراحةٍ مقارناً بين هؤلاء وبين صلاح الدّين :

« وأنت في المذياع في جرائد التهوين

تستوقف القارّين

تخطب فيهم صائحاً « حطين »

وترتدي العقال تارة

وترتدي ملابس الفدائيّين

وتشرب الشاي مع الجنود

في المعسكرات الخشنه

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وترفع الراية

حتى تستردّ المدن المرتهنه

وتطلق النّار على جوادك المسكين

حتى سقطت أيّها الزعيم

وافتالتك أيدي الكهنه » (١)

ومن خلال « التناص الحواري » يقوم محمود درويش باستحضار جميل بثينة من التاريخ لمحاورته واستدراجه للاعتراف بما لم يذكره الرواة ، وهو لا يريد بذلك تأكيد حقائق تاريخية أو الالتزام التزاماً أميناً بالنص التاريخي ، بقدر ما يحاول أن يبثّ وجهة نظره الخاصة على لسان جميل ، غير آبه بما جرى من تحوير فنّي على أقوال الرواة :

« ـ هل هممتَ بها يا جميل ، على عكس

ما قال عنك الرواة ، وهمّت بك ؟

ـ تزوجتها ، وهززنا السماء فسالت

حليباً على خبزنا ، كلما جئتها فتّحتْ

جسدي زهرة زهرة ، وأراق غدي

خمرةً قطرة قطرة في أباريقها » (٢)

وبالرغم من نجاح الشاعر في استحضار جميل بثينة ليدلي باعترافه ، غير أنّه عجز عن استحضار الفضاء الذي يقربنا من جميل ، فهو لمْ يحقّق التناص مع لغته أو بعض أشعاره ، أو حتى أبعاده الدّراميّة ، وهو ما جعل التناص هنا شكلياً فقط .

وقد يعمد الشاعر الى التناص أحياناً من أجل إعادة تصوير مفارقة جاهزة يستعيرها الشاعر من نصّ سابق ، فامل دنقل مثلاً يستعير مفارقة دراميّة وردت

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٤٧١

(٢) محمود درويش ، سرير الغريبة ، ١١٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في القرآن الكريم ، وفي قصّة سليمان بالتحديد ، إذ لم يكن الجنّ يدري بأن سليمان المنكفيء على عصاه ميت ، وإلا لما لبثوا في العذاب المهين :

« ليقول لنا : إن سليمان الجالس منكفئاً

فوق عصاه

قد مات ، ولكنا نحسبه يغفو حين نراه

أوّاه

قال .. فكمّمناه ، فقانا عينيه الذاهلتين

وسرقنا من قدميه الغفيّن الذهبيّين

وحشرناه في أروقة الأشباح المزدحمه » (١)

ومن اللافت أنّ الشاعر قد حاول « مسرحة القصيدة » للتعبير عن التاريخي والواقعي من خلال صوت وجوقة ، فالمفارقة التي لم يصنعها الشاعر بقدر ما نقلها جاءت في سياق قصيدة ذات نفس درامي ، وإذا كان الصوت هو الذي قام بنقل تلك الصورة المفارقة من التاريخ إلى إطار القصيدة ؛ فإن الجوقة هي التي أحالت هذا الإطار التاريخي الى نسق واقعيّ بإحالاته وإشاراته الراهنة :

« ها نحن يا أيلولْ

لم ندرك الطعنه

فحملت اللعنه

في جيلنا المخبول » (٢)

وفي قصيدته « من أوراق أبي نواس » (٣) يلجأ الشاعر مرّة أخرى للتعبير عن رأي سياسي من خلال البنية المراوغة التي تلتمس سبيل التناص للبوح بما هو أكثر من مجرد أذكار قديمة في إطار جديد .

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ١٦٦

(٢) نفسه ، ١٦٦

(٣) نفسه ، ٢٧٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والقضية التي يعالجها الشاعر على لسان أبي نواس هي قضية أشد ارتباطا بالحدث التاريخي الذي لا يحمل بصمة الواقع :

« وأمي خادمة فارسيه

يتناقل سادتها قهوة الجنس وهي تدير الحطب

يتبادل سادتها النظرات لأردافها

عندما تنحني لتضيء اللهبْ

يتندّر سادتها الطيبون بلهجتها الأعجميّه »

ويمكن إبداء الملاحظات التالية على النّص :

(١) إن صوت النص هو صوت أبي نواس الشاعر ، وما كان الأمر ليتضح لنا لولا عنوان القصيدة « من أوراق أبي نواس » .

(٢) إنّ معرفتنا بصاحب الصوت في النّص ضروري جداً لفهم خلفيّة المفارقة وأبعادها .

(٣) إنّ الشخص الذي يقوم الشاعر بفضحه وتعريته ليس إلا أمّه لتكون الإدانة أشدّ على المستوى السياسي لأسيادها « الطّيبين » .

(٤) إنّ الأم في النّص التاريخي تمسي أمّة في قراءة الواقع ، وهي الإشارة التي على القارىء أن يحسن التقاطها .

(٥) المفارقة لفظية وتكمن في السطر الأخير ، إذ ينفصل الشاعر عن نصّه ليعبر عن حقيقة هؤلاء ببنية لغوية تدلّ على النّقيض تماماً ، فهم إزاء كل القرائن والأدلّة ليسوا طيبين إلا في لغة المفارقة .

(٦) تتعدّد ضحايا المفارقة في النّص السابق الى ثلاث :

أ - الشاعر خارج المشهد التاريخي (أبو نواس)

ب - الشاعر خارج المشهد التاريخي (صاحب النّص) .

ج - أمّ الشاعر داخل المشهد التاريخي ، وما يقابله في الواقع (أمّة الشاعر صاحب النّص)

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

(٧) الأسياد « الطيبون » يظهرون بدور ضحيّة ثانوية لمفارقة لفظية عابرة ، ولا يوجّه النّص لهم هجوماً كاسحاً ، مما يدل على رؤية كسيحة لا تقدر على النّهوض إلا بجلد الذّات .

وبعد ذلك ينجح الشاعر المضيف - إذا أمكن التعبير - في توظيف تقنية القطع بالانتقال مباشرة من خلال البنية نفسها الى الواقع الواهن للتعبير عن رأي خاص بالحاكم المعاصر ، والقارىء قادر بقليل من الحنكة على اختيار احتمال الشاعر الخاص الذي يلقي حزمة من الضوء على مفردة « لص » التي توجّه إدانة للحاكم المعاصر بعيداً عن تقنية التناص التي تغني البنية المراوغة بالمزيد من الخيارات :

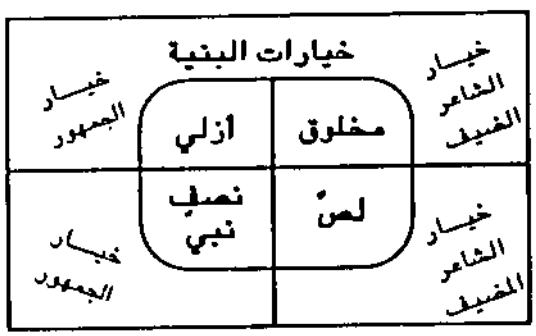
« لا تسألني إن كان القرآن

مخلوقاً أو أزليّ

بل سلني إن كان السلطان

لصّاً أو نصف نبيّ » (١)

أما خيارات البنية فهي كما يلي :



أمّا قصيدة « لا تصالح » (٢) الشّهيرة فتتكىء على قصة حرب البسوس ، لكنّ كفّة النّص تبدو راجحة لصالح القصّة التراثية ، ليكون على القارىء إعادة اكتشاف إحالات الواقع وبناء النّص الضّمني المرتبط بالواقع . إذْ إنّ حقول الدلالات تخلو من مفردات معاصرة ، بقدر ما تستوعب الفضاء التراثي بأكمله .

ولذلك ، نجد المفارقات الدراميّة في هذه القصيدة نابعة من / بل ومتّكئة على مفارقات جاهزة تجري إعادة صياغتها بلغة الشاعر .

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٣٨٣

(٢) نفسه ، ٣٩٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

لكنّ ما يجدد الدماء في عروق هذه المفارقات « الميّتة » - إذا جاز التعبير - هو الإحالات الحتميّة الى الواقع التي يفرضها النّص الحديث ، الذي يستعين بالماضي لاستنطاق الحاضر ، ولذلك تبدو عبارة « لا تصالح » الموجهة الى المهلهل في ظاهر الأمر ، مرجّهة الى « مهلهل » القرن العشرين الذي يمثّله الحاكم العربيّ ، وهو ما يجعل النّص - بفعل التّناص - طبقتين أو نسختين يتفكك إليهما حين إنعام النّظر فيه :

« لا تصالح على الدّم .. حتى بدم

لا تصالح ولو قيل رأس برأس

أكلّ الرؤوس سواء

أقلب الغريب كقلب أخيك

أعيناه عينا أخيك

وهل تتساوى يد سيفها كان لك

بيد سيفها أتكلك ؟ »

وكذلك محمود درويش حين يقارب شخصيّة يوسف - عليه السلام - ليقدّم تلك الإفادة الشّعرية أمام والده ، إذ لا تخفى بصمات الواقع التي تترك أثرا واضحاً على القصيدة من خلال الحالة الفلسطينية ، غير أن حقل دلالات النّص يميل بوضوح الى القصّة التراثية لا الى الواقع [يوسف ، أبي ، الحقل ، كوكب ، الذئب ، البئر ...] .

وبالرغم من أنّ القصيدة تحمل رؤية القصة وروحها دون تغيير ، غير أنها تترك للقارىء أن يعيد إنتاجها بما يوثّق صلتها بالواقع ، لإعادة إحياء المفارقة « الميتة » :

« أنا يوسف يا أبي ، إخوتي لا يحبونني ، لا يريدونني بينهم

يا أبي ، يعتدون عليّ ، ويرمونني بالحصى والكلام ،

يريدونني أن أموت لكي يعدموني ، وهم أوصدوا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

باب بيتك دوني ، وهم طردوني من الحقل ، هم

سمّموا عنبي يا أبي ، وهم حطّموا لعبي يا أبي .. » (١)

وبالإضافة لسؤال « التّناص » الذي يُطرح ضمن هذا التوظيف الفنيّ ، ثمّة سؤال آخر حول ما يمكن أن أسمّيه « التّناص الصّريح » حين تأتي قفلة هذه القصيدة على درجة من الجرأة لتقتطع آية قرآنية ، وتوردها في النّص كما هي دون تغيير :

« هل جنيتُ على أحدٍ عندما قلت :

إني رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين »

وهو ما يطرح سؤالاً حول جدوى مثل هذا الاقتباس ومشروعيّته حينَ يُستعان بنص لا يتماهى في النّص الجديد ، بل يظلّ يراوح خارج مدار الشعريّ ، ليشير الى نفسه فقط حتى على مستوى الإيقاع .

ولم يكن هذا المثال الوحيد ففي ديوان الشاعر « لماذا تركت الحصان وحيداً » وبالتحديد في قصيدة « حبر الغراب » (٢) ورد « التناص الصريح » بصورة لم يعهدها الشعر العربي في قوله :

« ويضيئك القرآن :

« فبعث الله غراباً يبحث في الأرض ليريه كيف يواري سوءة أخيه ، قال :

يا ويلتي أعجزت أن أكون مثل هذا الغراب »

ويضيئك القرآن

فابحث عن قيامتنا ، وحلّق يا غرابُ »

إنّ هذا الضرب من التناص ليبلغ حدّاً من الجرأة في التشكيل لم يبلغها شاعر آخر ، ، لكنها جرأة غير محسوبة ، إذ تظل البنية القرآنية منعزلة عن محيطها الشعري ، دون أن تمسّها خيوط الشعر أو تتماهى معها ، أو يُعاد تشكيلها شعرياً أو حتّى إيقاعياً ، إذ يتداخل القرآني بالشعر لكنّ دون أن ينصهرا في بنية واحدة ، وهو

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج ٢ ، ٣٥٩

(٢) محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيداً ، ٥٦ ـ ٥٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ما يبني مفارقة شكليّة يُنظر من خلالها الى نصّين منفصلين يفرض اقدمهما نفسه بقوّة في مجال الرؤية .

وثمّة ضرب أخر من التناص متماهٍ في البنية على النقيض من التناص الصريح أو البارز ، فهو لا يظهر إلاّ لقارىء واعٍ مدركٍ مثقّفٍ ، أو لناقد خبير ، وهو ما يمكن أن أسمّيه « بالتناص الخفيّ » .

غير أنّ قراءة النص دون إدراك وجود هذا الضرب من التناص ممكنة ، بل لا تؤثر كثيرا في البنية ،إذْ يبقى محتفظاً بمفارقته ، لكنّه قد يُظنُّ أنها من صنع الشاعر في حين أنها مستعارة من نصّ سابق كما في القصيدة القصيرة التالية لسعدي يوسف : ـ

« قيل لها : جاء ، فمرّت على

شفاهها بسمه

وانتظرت يومين

وانتظرت شهرين

تغزل ، حتى غابتِ النّجمه » (١)

يحتوي هذا المقطع مفارقة أحداث ، يستطيع القارىء أن يتوصل اليها دون عناء ، لكنّ الالتفات الى التناص الخفيّ المتمثل بالنص السابق الذي تُلمع اليه القصيدة إلماعاً بمهارة عالية من خلال الفعل « تغزل » يزيد المفارقة عمقاً وتصعيداً ، ويلغي النّص بنصّ آخر لا يستطيع القارىء القفز عنه أو تجاوزه ، إلاّ إذا وقع ضحيّة عدم إدراكه ، وهو ما يجعل لهذه القصيدة من الزخم والخلفية ما يمكن أن يساويها بالقصائد الطوال . إنها تتقاطع بخفاء واختزال مع أسطورة « بنيلوب » التي كانت تغزل في النهار وتنكث غزلها في الليل بانتظار حبيبها العائد ، لكنه لا يعود ، والمفارقة التي يحويها النّص الأصلي للأسطورة ، تنتقل فنياً الى هذه القصيدة .

ومن هذا القبيل كذلك أن يلجأ الشاعر إلى إقامة مفارقة في ذهن القارىء دون أن يذكرها على الورق ، وهي ما أسميها بالمفارقة الغائبة ، إذ يأتي الشاعر بقرينة فقط لتذكيرنا بمفارقة قائمة في نصوص سابقة ، وقد تكون هذه القرينة

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ١ ، ٢٨١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مجرد كلمة تحيلنا الى النّص الغائب . ويبقى استحضار مثل هذه المفارقات رهناً بإرادة القارىء وثقافته وقدرته على نبش تراثه الثقافي للوصول الى هذه المفارقة .

في قصيدة لأمل دنقل عنوانها « العار الذي نتّقيه » (١) يوظف الشاعر ضمير المتكلم لرسم ملامح علاقة غير سويّة بحبيبته ينجبان من خلالها طفلاً ، ويقول في نهاية القصيدة :

« هل يقتلني ؟ أنا أبوه

ما عاد عاراً نتّقيه

العار : أن نموت دون همّة

من طفلنا الحبيبْ

من طفلنا « أوديب » »

وهذه الكلمة الأخيرة « أوديب » تثير مفارقة غائبة ارتبطت بقصة « أوديب » المليئة بالمفارقات التي تتداعى الى ذهن قارىء عليه إعادة ترجمة المفارقة الدرامية القديمة بما يتناسب ونصّ الشاعر .

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ١١٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المبحث الرابع

المفارقة والإيقاع

يمثل الإيقاع بأشكاله المختلفة مفصلاً أساسياً من المفاصل التي التفت إليها الشعراء العرب في القرن العشرين ، وكان التجديد في البنية الايقاعية هدفا وضعه كثير منهم نصب عينيه مما أنتج بنى عروضية وإيقاعيّة جديدة .

وللمفارقة علاقة مباشرة بالبنية الايقاعية للقصيدة العربية ، إذ تفاوت تاثير الإيقاع على المفارقة بتفاوت الطرق والأساليب التي انتهجها الشعراء في تشكيل قصيدتهم إيقاعيًا . وفي ظني انّه كلما ازداد إلحاح الشاعر على الإيقاع وانشغاله برفع وتيرته أثّر ذلك سلباً على وجود المفارقة أو محاولة خلقها ، وكثير من القصائد المسكوت عنها في هذا البحث لعدم احتفالها بالبنى المفارقة كان الاشتغال على الإيقاع هاجساً رئيساً في تشكيلها .

ففي ديوان « لماذا تركت الحصان وحيداً » ثمة اشتغال واضح على بنية الإيقاع ، إذ يبدو الشاعر منهمكاً بتشكيل بنى إيقاعية متآنقة ومعجبة ، لتبدو المفارقة في اللغة والرؤية أقل ما يكون ، حين يتّخذ الهاجس الإيقاعي الموقع الأول في أولويات القصيدة .

وفي قصيدة « أيام الحب السبعة » (١) يبني الشاعر قصيدته من سبعة مقاطع ، وذلك بعدد أيام الأسبوع ، ويجعل في كل مقطع سبعة أسطر ، ويقيم قصيدته على البحر البسيط ، ليبدو عدد الأبيات في كل مقطع بيتين ونصف البيت ، وتلتحم الأبيات معاً من خلال التدوير مع تنويع القافية .

إنّ هذا التوصيف للقصيدة ليسعى الى بيان تلك الهندسة الشكلية - إيقاعياً - التي تطغى على النص وتحرمه من أن يكون مفارقاً إلا على المستوى الشكلي إذ يبدو الصراع واضحاً في النص بين طرفي ثنائية [التقليد والتجديد] .

يقول في أحد المقاطع بعنوان « الثلاثاء : عنقاء » :

« يكفي مرورك بالألفاظ كي تجدَ

---

(١) محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيداً ، ١٤٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العنقاء صورتها فينا ، وكي تلدّ

الروح التي وُلدت من روحها جسداً

لا بُدّ من جسد للروح تحرقه

بنفسها ولها ، لا بُدّ من جسد

لتظهر الروح ما أخفت من الأبدِ

فلنحترق لا لشيء بل لنتحدّا »

إنّ التدوير الحادث في هذا المقطع علاوة على أنّه يمضي بالقصيدة بسرعة نحو نهايتها دون محطّة للوقوف أو للتأمل ، فإنه كذلك يتسبب في إطفاء القوافي أو تعطيلها بالرغم من وجودها ، وهي الظاهرة التي أسميها « القافية المنطفئة » .

أما تلك الهندسة الشكلية التي تطغى على الرؤية ، فيبدو أنها تصطنع قوالب وأشكالاً جديدة تحظى بالأولوية على لحظة تأمل قد تسعى إلى خلق مفارقة .

ومثل هذا الأمر نعثر عليه في قصيدة « أحبّك أكثر » (١) ، إذْ ثمّة احتفاء بالمستوى الغنائي ، لتبدو البنية وهي ذات بعد واحد ومباشر ، كما تتلاقى البناءات الإيقاعية فيها لتؤدي بناء إيقاعياً قائماً على توفير القدر الأكبر من الموسيقى الخارجيّة من خلال الوزن والقافية المتكررة والإيقاع الداخلي ، للظفر ببنية بعيدة كل البعد عن البناء المفارق .

وفي قصيدة « مرّ القطار » (٢) تبدو الظاهرة نفسها ، إذْ يتصاعد التركيز على بنية الإيقاع ، ويتحيّز الشاعر لا إلى الدلالات التي تخفيها البنى ، بل الى البنى نفسها ، بل الى البنى الإيقاعية وحسب .

وإذا كان ثمّة مفارقات في مثل هذه البناءات فإنها مفارقة إيقاعية قوامها تحديث الإيقاع من خلال الارتداد الى العروض الخايلي ولو بثوب جديد ، فقد كتبت هذه القصيدة على البحر البسيط ، وإن كانت توهم بطريقة كتابتها بأنها من شعر التفعيلة ، ولا سيما أنها لم تلتزم القافية الواحدة :

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج ١ ، ٢٤٣

(٢) محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيداً ، ٦٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« مرّ القطار سريعاً

كنت أنتظر

على الرصيف قطاراً مرّ

وانصرف المسافرون الى

أيامهم وأنا

ما زلت أنتظر »

ومما يؤكد ذلك الوهم تدوير الأبيات للتخلص من وحدة البيت ، بالاضافة الى الاكتفاء بنصف البيت في نهاية القصيدة .

ويمكن إعادة كتابة المقطع هكذا ليتضح الأمر بجلاء :

مرّ القطار سريعاً كنت أنتظر على الرصيف قطاراً مرّ وانصرفا

المسافرون إلى أيامهم وأنا ما زلت أنتظر ـ ـ ب ـ ب ب ـ

وهذا الضرب من التمويه على القارىء بحيث لا يجد أرضية إيقاعية صلبة ومستقرّة يجعله في حيرة من أمره إزاء بناءات إيقاعية تؤدي إلى تصعيد المفارقة .

ومن الملاحظ أنّ الاشتغال على التنويع الإيقاعي يحدّ من قدرة الشاعر على صناعة مفارقات مرتبطة بالدلالات ، كالمفارقة اللفظية مثلاً أو الدرامية ، وهو ما يؤكد تلك العلاقة الوثيقة بين غنائية الشعر ومفارقته .

أمّا الشاعر أمل دنقل فإنه لا شيء في القصيدة استطاع أن يحظى باهتمام الشاعر كرؤيته ، تلك التي تحظى بالأولوية ، ولا يعني ذلك أنّه لم يشغل نفسه بالإيقاع ، فقد سار في هذا الطريق ، ولكن بتؤدة ويتضح جهده أكثر في بنية الإيقاع ، الداخلي ، غير أن اشتغاله ذاك لم يكن على حساب الرؤية المفارقة بقدر ما كان داعماً لها ومصعداً من قوّتها ، يقول في قصيدة « صلاة » (١) :

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٣٢٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« تفرّدت وحدك باليسر .. إن اليمين لفي خسر

أمّا اليسار ففي العسر ، إلاّ الذين يماشون

إلاّ الذين يعيشون ، يحشون بالصحف المشتراة

العيون ، فيعشون إلا الذين يشون

وإلاّ الذين يوشّون ياقات قمصانهم برباط السكوت .

تعاليت ، ماذا يهمّك ممّن يذمّك ! اليوم يومك

يرقى السجين الى سدّة العرش

والعرش يصبح سجناً جديداً ، وانت مكانك

قد يتبدّل رسمك واسمك ، لكنّ جوهرك الفرد

لا يتحوّل ، الصمت وشمك ، الصمت وسمُك

والصمت - حيث التفتّ - يرين ويسمُك

والصّمت بين خيوط يديك المصمّغتين المشبّكتين

يلفّ الفراشة .. والعنكبوتْ » .

تبدو هذه المقطوعة أشبه بنقوش لغوية نُفذّت بعناية مشكّلة إطاراً من الإيقاع الداخليّ الداعم لرؤية مفارقة .

فعنوان النّص هو « صلاة » ، والصّلاة تقتضي خشوعاً وسكينة وتجانساً واستقراراً ، وقد جاءت البنية اللغوية لتولّد مثل هذه الإيقاعات المتناغمة والهادئة . غير أن هذا الهدوء المصطنع لارتباطه بالصلاة - عنوان النّص - يخفي وراءه بنية دلاليّة صاخبة وأكثر تمرّداً وثورة وإدانة للآخر ، وهو ما يخلق تناقضا أو تقارفاً بين بنية تتكلّف الهدوء والتجانس مولّدة إيقاعاً داخلياً متناغماً .

أمّا ذلك الإيقاع الداخليّ ، فينتج جرّاء تشابه الوحدات الصوتية، والأبنية الصّرفيّة ، وتناسل المفردات من بعضها بتشابه إيقاعي غريب .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتكفي نظرة سريعة على المجموعات التالية لتبيان هذه التشابهات الصوتية المولدة للإيقاع :

(١) اليسر - الخسر - اليسار - العسر

(٢) يماشون - يعيشون - يحشون - المشتراة - يعشون - يشون - يوشّون .

(٣) يهمّك - يذمّك - اليوم - يومك .

(٤) رسمك - اسمك - وشمك - وسمك - يَسْمك .

ومن الجدير ذكره أنّ هذه الوحدات المختارة بعناية ، تاتي متتابعة ومتقاربة في الأسطر الشّعرية لتحقّق أكبر قدر من الإيقاع الخاص الذي يهدف إليه الشاعر ، أما الذي يتحكم في اختيارها فهو تكرار وحدة صوتيّة على الأقل في كل بنية: السّين ، الشين ، الميم ، السين ، الميم ، وكذلك تشابه البنى الصرفيّة .

إنّ هذا الإيقاع الداخلي الناتج عن بنية محسّنة بمفردات الجناس والطباق ليسهم في مزيد من التامل وإدامة النظر ، ومن ثمّ في الثّورة القابعة في أعماق النّص لتصعيد الرؤية المفارقة .

ويبدو ما يكرره الشاعر أحيانا من مفردات ذات دور أساسي في صنع المفارقة عاملاً من عوامل النهوض بها ومدّها بقوة إضافية ، إذ يسهم هذا التكرار برفع وتيرة التوتر الإيقاعي الناجم عن تكرار المفارقة كما في المقطع التالي (*) :

* سيزورون جناب الباب

الليلة ...

يحمل ما تحويه الدور إلى قصر الحاكم

ومضى والناس على صمت واجم

من عشر سنين

والنّاس على هذا الصّمت الواجمْ

(*) الخطوط في هذا المقطع تدلّ على مواقع التكرار .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فالمارد من عشر سنين

لمْ يترك في الدّور رجالْ

يتّمَ أطفال الاطفالْ

زرع الحُزن عليهم موالاً موّالْ

عشر سنين

والمنجل يحصد كلّ سنابلها المزدانه

لم يرجع غير من اخضرّ له عمـــر

بعد العمر

عاد ليحكي ، يبصق دم

والقرية تخلص من مـاتـمْ

لتقيم المـاتم » (١)

ويلجأ الشاعر أمل دنقل في قصيدة « الأرض والجرح الذي لا ينفتح » (٢) ، الى تنويعيْن إيقاعييْن : الأول هو النمط الذي يؤسس للقصيدة ، ويفسح حيّزاً للرؤية ، والآخر يأتي ليفارق النّمط الأول ، وليكون بحدّ ذاته بناء مفارقياً مستقلاً يثير قدراً من التّهكم من الشّخصية التي تحتلّ حيّزاً من البناء .

ولأنّ المفارقة تأخذ أحيانا منحى الفكاهة والخفّة ، فقد جاء هذا البناء الإيقاعي المخالف قصير الجمل ، كثيف الإيقاع ، خفيف الأوزان ، والخفّة في الإيقاع تواكبها خفّة في شخصية المتحدّث عنه ، بالإضافة إلى أنّها قصيرة ومبتسرة ترسم مشهدا يثير السخرية من شخصيّة الحجّاج ، ومنفصلة تماماً عن المقاطع الأخرى التي صيغت بصوت الشاعر .

ومن هذه المقاطع :

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ١٦ ، ١٧

(٢) نفسه ، ١٥٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« من أنت يا حارس

إني أنا الحجاج

عصّبني بالتاج

تشرينها القارس »

« هل ثبّت الثّقفي

قناعه المهزوز

فقد مضى تموّز

بوجهه العربيّ »

« ملثما يخطو

قد شوّهته النّار

هل يصلح العطّار

ما أفسد النّفط »

وهذه البنى ينجح الشاعر فيها بالتوفيق بين قطب الرؤية وقطب الإيقاع دون أن يكون الاشتغال بأحدهما على حساب الآخر .

وممّا يجسّد رؤية القصيدة إيقاعياً ما يواجهنا في قصيدة عنوانها « في انتظار السّيف » (١) . إذ يرفض الشاعر فكرة العادة ونسيان الماضي والخضوع لأحكام الزّمن ، لكنّه يكاد يختبر قدرة القارىء على الالتزام بما يقول من خلال بناء إيقاعي يعتاد على اجترار نفسه ، إذ يتقيّد بقافية واحدة لا تتغيّر بين سطر شعري وآخر ، ويكرّر كذلك تراكيب صرفيّة متشابهة تماماً ليبدو كمن ينافض نفسه :

« تقفز الأسواق يومين

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٢٤٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتعتاد على السوط الجديد

تشتكي الأضلاع يومين

وتعتاد على السوط الجديد

يسكت المذياع يومين

ويعتاد على الصّوت الجديدْ »

فما يبدو في هذه البنية أشبه بحقائق يقرّها الشاعر بصوت حكميّ ما هو إلاّ انتقاد ضمني لهذه العادات التي يلتزم بها النّاس ، فالشّاعر يقرّ هذه الحقائق لا ليثبتها بل لينفيها ويثور عليها ، ولا يكتشف هذا الأمر إلا من خلال نغمة الشاعر التي يقرّ بها الحقائق ، ومن خلال القرائن التي ترد في القصيدة .

ويتكرّر هذا المشهد في قصيدة أخرى لكنها هذه المرة ترسم شكلاً مفارقاً متطرفاً في زينته اللفظية ما بين توظيف للجناس وتوظيف للطباق ، ليبدو التناقض سمة أساسية في هذه البنية ، وهو ما يولّد سَمتاً إيقاعياً خاصّاً يواكب البنية المفارقة ويغذّيها صُعُداً نحو قمّتها :

« أعياني الكرُّ والفرُّ

واجتازني الخير والشّر

أيسرْ ، تيسّرت ، حتى تعسّرت ، حتى تعثّرت

أيمنْ ، تيمّنتُ حتى تيمّمتُ ، حتى تيتّمْت

أينَ المفرّ ، وأين المفرُّ (١) »

أمّا في « بكائية الليل والظهيرة » (٢) ، فثمّة ميل عند الشاعر للوقوف على أطلال الذكرى ، والبكاء ، حتّى لتكاد دموع القصيدة تَتَفصّد في جنبات الرّؤية ، غير أنّ بعض المقاطع تفجؤنا بإيقاع نقيض من خلال سَمْته الغنائي ، إذ ترتسم ملامح البناء الإيقاعي في النّص لتثير الرغبة في الغناء والفرح لا لتصعيد البكاء ، من هنا تتكوّن مفارقة أساسها الإيقاع ما بين رؤية نصيّة تشي بالبكاء وتحرّض عليه ، وبنية

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٤٨٢

(٢) نفسه ، ٢١٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إيقاعيّة ترتبط بالغناء وتبشّر به ، وكأنّ تلك الضحكة الهستيرية التي ينفجر بها الفارق في بكائه تنقلب في هذه البنية لحناً إيقاعياً غنائياً يشبه الضحك في عزّ المأساة ، ليتحقّق التوازن الذي ينشده صانع المفارقة :

« يا دقّة الساعات

هل فاتنا ما فات

ونحن ما زلنا

أشباح أمنيات

في مجلس الأموات »

ومثل هذا التنويع الإيقاعي الذي ينصبّ في قالب موّال حزين من شأنه أن يغذّ الخطا باتجاه المفارقة أو يسعى لتعميقها على أقلّ تقدير :

« كانت كنّا

لكنّا

عُدنا نهتزّ بلا شرفه

للقاء في غيم الصُدفه »(١)

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٣٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الفصل الرابع

دراسات تطبيقية

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المبحث الأول

مفارقة القصيدة وقصيدة المفارقة

أذهب في هذا الجزء من المبحث الى محاولة رصد ضربيْن من توظيف الشاعر العربي للمفارقة في قصيدته . الأول يتعلّق بقصيدة لمْ تُبنَ أصلاً على المفارقة ، لكنها لا تخلو من مفارقة أو أكثر ترد في البنية ، ابتداءً بالكلمة الواحدة وانتهاء بالمقطع الشعريّ ، وقد ترد المفارقة بقصد ووعي من الشاعر أو من دونهما ليكون ورودها بلا وعيه .

والثاني يتعلّق بقصيدة تنطلق شرارتها الأولى من شعور عميق بالمفارقة ثم تأخذ بالتوسع والانتشار حتى يتوهّج النّص كله بالمفارقة ، لتبدو كل كلمة في النّص وهي ترتبط بالمفارقة الكبرى وتسهم في تصعيدها . وفي مثل هذا الضرب من القصائد نجد ثمّة علاقة وطيدة بين عنوان النّص والرؤية المفارقة .

وسأكتفي لتبيان الأمر بالاستعانة بنماذج مختارة ، ويظلّ للجزء التطبيقي المباشر في هذا الفصل الدور الأكبر في دراسة قصيدة المفارقة فيما بعد .

أ ـ مفارقة القصيدة :

يختلف حجم المفارقة في القصيدة باختلاف بعد الشاعر عن قصيدته وعن ذاته أو قربه منهما ، وكلّما نجح في الانفصال عن نصّه كانت نظرته المفارقة أدق ، وكان تسديده للضحيّة أصوب ، إذْ يتمكن آنذاك من رؤية الأضداد ، ومعاينة المتناقضات ، والجمع بين المختلف ، وتشتيت شمل المؤتلف . وكلّما أوحى لنا الشاعر بتقمّصه هويّة سوى هويته ، وتلبّسه لبوس الحياد والموضوعية ، كانت مفارقته أكثر إنسانية ، وأوسع نطاقاً ، وأقدر على التأثير والإقناع .

وحين ينجح الشاعر في مهمّته ، فإنه يبدو كائناً خرافياً ، أمكن حيلة ، وأوثق رؤية ، فيهيمن على العناصر ، ويلفّ قماش الزّمن في يده ، فتبدو دلالات النّص الزّمنية فوق مقاييس البشر ، ليبدو ما يشبه التناقض ما هو إلاّ آفاق جديدة يخترقها النص ، بتلك القوى الإضافية التي يبدو صانع المفارقة وهو يحظى بها :

« كان يوماً مسرعاً ، والغد ماضٍ

قادم من حفلة الشاي ، غداً كنّا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وكان الإمبراطور لطيفاً معنا ، كنّا

غداً ، نشهد تدشين الركام » (١)

وحين يتنامى وعي الشاعر بالمفارقة على امتداد تجربته الشعرية ، وخبراته المتزايدة ، فهو يتعمّد إحداث تنافر صارخ بين المفردات أو التضاد الحادّ بين التراكيب ، أو التصادم العنيف بين الحقائق والأشكال وهو ما يخلّق المفارقة في النّص ، ويشحذ البناء بالمزيد منها .

فتراكيب مثل التي وردت في المقطع السابق [الغد ماضٍ ، غداً كنّا ، تدشين الرّكام] تظهر مقدار حرص الشاعر على أن يكون مختلفاً بلغته ، ويكون موضع خلاف أو اختلاف بين القراء ، لكي تبدو الأرضية التي يقف عليها غير مستقرة ، فهي كالرمال المتحركة التي على القارىء أن يعاينها قبل أن يخطو فيها .

وليس عبثاً أن يحاول الشاعر بكل ما أوتي من قوة العبث بإرادة الزمن بهذه الطريقة السافرة ، فهو يشعر أن الزمن عدوّه الأول لأنه المسؤول عن كل تلك المفارقات الزمنية التي توسّع الفارق بين زمان مضى مفعم بالإيجابيات ، وزمن قادم يفصّ بالسلبيات :

أمس ، مسحنا وجهك الغامض بالاغصان

نعنحه الممكن في تيه من الألوان

واليوم ، حتى الفصن المخضلّ بالإيماء

طافّ على نهر من النسيان (٢)

إنّ الشاعر ليبدو معنيّاً أيّما عناية برصد تحولات الزمن ، لا الهروب منها أو لبكائها ـ كما هو الحال في اللحظة الطللية ـ وإنما لمجابهتها والثورة عليها وإبطال تاثيرها ، من خلال الإحاطة بالزمن والتحكم به وقتله .

ويتمّ له هذا الأمر عادة من خلال التسلّل من ثوب الذات بعيداً لتقمّص

---

(١) محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيدا ، ١٦٢

(٢) ديوان سعدي يوسف ، ج ١ ، ٣٠٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

شخصية أخرى حيّادية وأقل تأثراً .

والشاعر سعدي يوسف مثلاً يتقمّص شخصيّة المذيع الذي يروي الأخبار بالحدّ الأدنى من التأثر ، لأنه يقوم بذلك بدافع من متطلبات الوظيفة ، ومهما يكن حجم المفارقات فيما يروي ، فإنه يبدو منفصلاً عنها تمام الانفصال :

« لكننا سيداتي ، سادتي نختصر الأنباء

محمد .. مات مع الظلماء

ممزّق الأحشاء

خناجر أربعة كانت مع الظلماء

تنتظر الأنجم والليمون والفضه

تنتظر الأغنية الفضّه

معذرة يا سيداتي سادتي لهذه الأنباء » (١)

وفي قصيدة « تمرّد » (٢) ثمّة رصد للحظات الفرح التي تبرز في البنية بوضوح بعيداً عن آفاق المفارقة ، لكنّ هذه اللحظات لا يرصدها الشاعر من أجل إقناع القارىء بديمومتها ، وإنما لصدم القارىء في نهاية القصيدة بنقيضها ، فهو بهذا يمارس عمل صانع المفارقة الرومانسية في بناء وهم سرعان ما ينهار في نهاية القصيدة لتبدو المفارقة أبعد أثراً :

« والشجر النائم استيقظ الآن

تأتي الضواحي

بأفراسها

اللوز أخضر

والباص أخضر

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج١ ، ٤٤٨

(٢) نفسه ، ج ٢ ، ٣٠٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والنسمات الخفيفة خضراء

.....

في لمظة

تلفز الفتيات الملولات

عبر زجاج المكاتب »

ومما يؤدي الى خلق مفارقة القصيدة أن يعمد الشاعر الى التشكيك في مسلّمات وبدهيّات فرغ القارىء من الجدل فيها ، وهو ما يرغمه على العودة إليها والتفكر فيها ، وإعادة التعاطي مع مثلها :

« فقد يكذب الأنبياء

وقد يصدق الشعراء » (١)

وهو هنا لا يكتفي بالتشكيك ، وإنما يقوم بقلب الحقائق ، ليوقع القارىء في أحابيل مفارقته ، حتى يتمكن هذا القارىء من إعادة إنتاج المفارقة وتلقّيها :

« أحقاً أن هذا الموت حقٌ

وأنّ البحر يطويه الرّحيل » (٢)

فالرؤية المفارقة لا تني تعكف على القارىء حتى تغمسه في صمغ اللغة الثقيل ، فلا يستطيع فكاكاً إلا ريثما يسلّم للرؤية المفارقة بقناعته ، أو يعيد إنتاجها بما يلبّي طموحه الخاصّ .

وقد ترتبط مفارقة القصيدة بكلمة واحدة تبدو شديدة الإضاءة بما تثيره من شك في انسجامها في سياقها ، وبما تحقّقه من خلخلة في البنية ككلمة « يفرنقع » في السياق التالي :

« أهذي ربما أبدو غريباً من بني قومي

---

(١) محمود درويش ، ج ٢ ، ١٣٦
(٢) نفسه ، ١٤٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

فقد يفرتقع الشعراء عن لغتي قليلاً

كي أنظفها من الماضي ومنهم ..

لم أجد جدوى من الكلمات إلاّ رغبة الكلمات

في تغيير صاحبها » (١)

إنّ الشاعر باستعماله هذه المفردة يقصد إلى أن يسخر أو يتهكّم وهو ما يجعل أثر هذه المفردة يمتدّ إلى باقي الرؤية .

وبسببٍ من الطبيعة التامليّة لصانع المفارقة فإنه يرى أبعد مما يرى الآخرون ، مما يجعله يصحو من تامله على ضروب من المفارقة ترسم على ملامح القارىء علامات الإدانة وربما الهجاء ، وهو ما يسلك به طريقاً للمفارقة :

« أرى مدناً تتوّج فاتحيها

وتصدّر الشهداء كي تستورد الويسكي

وأحدث منجزات الجنس والتعذيب

أرى مدناً تعلّق عاشقيها

فوق أغصان الحديد *

وتشرّد الأسماء عند الفجر

عند الفجر يأتي سادن الصنم الوحيد » (٢)

والرؤية التي يقاربها الشاعر دون القارىء هي رؤية البصيرة الشعرية التي تعاين الأشياء من بعيد بتلك النظرة الشمولية التي تشبه النبوءة .

وبدافعٍ من مثل هذا المبدأ ، وعلى خلفيّة نفسيّة معيّنة ، يحاول الشاعر « فلسفة » لقطات عادية من الحياة لمعاينة كنهها والظفر منها بما يستعصي مطلوبه على الآخرين الذين يطلعهم الشاعر على عالمه المشحون بالإحالات والتناقضات :

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج ٢ ، ٢٠٣
(٢) نفسه ، ج ٢ ، ٢٠٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« في الشارع

أتلاقى في -ضوء الصبح -بظلي القارع

نتصافح بالأقدام » (١)

فهو ينطلق من ظاهرة طبيعية لا تستجلب اهتمام الإنسان العاديّ ، لكنّ الشاعر يقيم علاقة بينه وبين الظلّ قوامها عدم الثّقة ، ومزيد من الحذر ، حتى يمسي التقاؤهما في الأسفل يعني أنهما يتصافحان بالأقدام ، ومثل هذه المفارقة تنتج عن نظرة مختلفة للأشياء وتحميلها أكثر مما تحتمل .

إنّ هذه الصور اللماحة ، والمشاهد البارقة لترد عادة في سياق القصائد لتمثل مفارقة في قصيدة ، وإذا بُنيت عليها القصيدة المفارقة ، فإنّ مثل هذه القصيدة لن تبلغ من الطول إلاّ ما ينسجم وبنية القصيدة القصيرة :

« يقول لي الماء الحبيس في زجاج الدورق اللّماع

إنّ كلينا يتبادلان الابتلاع

تقول لي تحنيطة التمساح فوق باب المنزل المقابل

إنّ عظام طفلةٍ .. كانت فراش نومه في القاع » (٢)

ويبدو الشاعر وهو ينظر بعينين اثنتين نظرة جدلية الى الأشياء لمعاينة ما بين القاتل والضحية من مسافة قد تتضمن بعض أوجه الشبه بين النقيضين اللاين لا يلتقيان في نظر القارىء ، وهو ما قد يؤدي الى تبادل الأدوار بين الضحية ونقيضه ، فالتمساح المحنّط الذي يثير الشفقة باعتباره ضحيّة عبث الإنسان ، وجشعه ، يُنظر إليه في القصيدة على أنه قاتلٌ ضحيّته الإنسان .

ويرد مثل هذا التوظيف غير مرّة في قصائد أمل دنقل ، إذ يعمد الى استنطاق الجمادات وتبادل الأدوار بين النّقيضين كما في قصيدة « زهور » (٣) :

« كل باقه

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ١٧٦
(٢) نفسه ، ٢٣١
(٣) نفسه ، ٤٤٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

بين إغماءة وإفاقه

تتنفّس مثلي - بالكاد - ثانية ثانية

وعلى صدرها حملت راهبه

اسم قاتلها في بطاقة »

فالشّاعر ضحيّة من ضحايا المرض ، يظهر ضعفه ووهنه في كل مفردة من مفردات النّص ، وفي سكونيّة القافية ، غير أنّ مثل هذه الرؤية المراوغة استطاعت التّخفيف من دور الضّحية من خلال إيجاد ضحيّة أكثر إثارة للشفقة والألم من الشاعر ، وهذه الضحية هي الزّهرة التي لم يُكتفَ بقتلها ، وإنما أجبرت على حمل اسم قاتلها في بطاقة عُلّقت على صدرها ، وهذا الذي يراه الشاعر ما كان لأحد سواه أن يراه إلا إن كان مثله شاعراً ذا مفارقة .

ومن مفارقات القصيدة التي تعمد الى تبادل الأدوار كذلك قصيدة « الجنوبيّ » لأمل دنقل ، إذْ يجعل الشاعر من نفسه ضحيّة يأخذ مكان الضحيّة الحقيقية في مقطع منها :

« كنت أقرأ نصف الصحيفه

والنّصف أخفي به وسخ المائده

لم أجد غير عينين لا تبصران

وخيط الدماء

وانحنيتُ عليه .. أجسّ يده

قال آخر : لا فائده

صار نصف الصحيفة كلّ الغطاء

وأنا في العراء » (١)

إنّ صانع المفارقة يمسي في موقع الضّحية ، ليبدو الضحية في موقع آخر ،

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٤٣٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهو ما يؤدي الى جسر الهوة العميقة بين الأنـــا والآخرحتى حين يفرّق بينهما الموت .

وكثيراً ما يصنع الشاعر مفارقة في قصيدة باللجوء الى قلب الحقائق والبدهيات المعروفة ، وإعادة بنائها فلسفياً لتنتج ما يخالف العُرف ، ويذهب بالرؤية العادية للأشياء :

« خرجت في الصّباح ، لمْ أحمل سوى سجائري

دسستها في جيب سترتي الرّمادية

فهي الوحيدة التي تمنحني الحبّ بلا مقابل » (١)

إنّ قلب حقيقة التدخين ومفهوم الناس حوله هو المسؤول عن مثل هذه الرؤية المخالفة التي تنظر بجدلية الى الأشياء .

ويقارب سعدي يوسف الرؤية ذاتها حين يستنطق الأشياء ، يحمّلها دلالات إضافية ، يخرج بها عن مسارها الرتيب ، يعرّف الأشياء بطريقة لا تعرّف ، أو تعرّف أكثر مما يتوقّع القارىء :

« ليست الغيبة أن تشعر بالخيبه

فالنّهر ـ كما تعرف ـ لا يعني طريق المادبه

إنّما الغيبة في أن يدنف النهر

فيمسي مَسْرباً للعَرَبه » (٢)

وعلى النقيض من رغبة الشاعر في تحقيق الانفصال عن نصّه لبناء المفارقة ، فإن سعدي يوسف يبدو معنيا في أحيان قليلة باقتحام النص ، ليبدو وجهاً لوجه أمام القارىء الذي يفاجأ بالحضور السافر للشاعر يطلّ من خَلَلَ الكلمات تلبية لمفارقة جدليّة في سبيل بناء مجد الشاعر الخاص :

« لكنّ سعدي لن يموت

في الرمل ... في شيراز .. من أجل الشهاده

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٢٣٣

(٢) سعدي يوسف ، قصائد ساذجة ، ٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

متمسكاً بالصفر

يحصي اللانهاية في النهايه »(١)

ومما يرد من مفارقات في سياق القصائد مما يصعب أن تستقلّ بها قصيدة باكملها تلك المفارقات الهجائية الحادة التي تكشف الآخر وتعرّيه ، وترسم له صورة قوامها السخرية وإثارة الضّحك :

« لا مغني في العراق

كلهم ينوح مثل ندّابة السّلف

الأوتار مقطوعة

لكنْ ، ثمّة ، دائماً ، قرد أصلع المؤخره

يضيف وتراً مزوّراً إلى عود زرياب »(٢)

وقد يثير الشاعر ضرباً من التّهكم في موقع ما من نصّه من خلال اللعب على الاحتمالات التي تنتشر على مساحة محدودة من النّص نفياً وإثباتاً ، غرضه من ذلك توجيه الإدانة صوب هؤلاء الذين يختبئون وراء هذه الاحتمالات :

« عندما أطلق النّار كانت يد القدس فوق الزناد

ويد الله تخلع من جسد القدس ثوب الحداد

ليس من أجل أن يتفجّر نفط الجزيره

ليس من أجل أن يتفاوض من يتفاوض

من حول مائدة مستديره

ليس من أجل أن يأكل السادة الكستناء »(٣)

ولكي يثير الشاعر تعاطف القارىء معه في حالات ضعفه فإنه يقوم باختلاق

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ١ ، ٥١٧

(٢) سعدي يوسف ، قصائد ساذجة ، ٨٠ ـ ٨١

(٣) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٣٤٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عدوّ وهمي إضافي يناصبه العداء ، وهو ما يرسم ملامح نهاية تراجيدية للرؤية الشعرية ، ضمنيّتها الشاعر نفسه :

« صرت أنا والسرير

جسداً واحداً في انتظار المصير

طول الليلات الألف

والأذرعة المعدن

تلتف وتتمكن

في جسدي حتى النزف » (١)

وتؤدي مفارقات الشكل دوراً مهمّاً في بناء مفارقات القصائد من خلال تقنيات شكلية لا تمتدّ على مساحات القصيدة بقدر ما تشغل حيّزا محدوداً .

من ذلك مثلاً أن يقوم الشاعر باستثمار تركيب نثريّ في بناء القصيدة وهو ما يصدم القارىء ، ويحيله الى تعابير نثرية ترد في لغة الصحافة أكثر من ورودها في لغة الشعر ، وهو ما يدل على نجاح الشاعر في « شعرنة » مفردات وتراكيب لا تصلح للشعر ، وهو ما يُحيّر القارىء ، ويترك في نفسه انطباعاً مفارقاً بين إعجاب وإنكار :

« فانا كل هذا الصمّت بين الجهتين : الآلهة

من جهة

والذين ابتكروا أسماءهم

من جهة أخرى

أنا الطفل الذي يمشي على الماء » (٢)

فالتعبير « من جهة .. ومن جهة أخرى » قد يكون هو الأول من نوعه توظيفاً في الشعر ، وهو المسؤول عن « تفارق اللغة » .

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٤٤٥

(٢) محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيداً ، ٩٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومن المفارقات الشكلية ذات الموقع الجزئي في النّص ما تحدثت عنه سابقاً من التّوسع في بناء تركيب ما من خلال تكراره مع الإضافة عليه باطّراد بما يلبّي الدفقة الشعورية ، ويجعل القارىء يترنّم بتكرار قراءة هذه المقاطع التي عادة ما تحتوي ثلاث وحدات : صغرى ، ووسطى ، وكبرى ، كما في المقطع التالي :

« بيننا ، يا معين ، البلاد

بيننا ، يا معين ، البلاد البعيدة

بيننا ، يا معين ، البلاد البعيدة عن قصب الدّغل » (١)

ومما يحقّق مفارقة جزئية في النّص أن يعمد الشاعر الى بيئة لغويّة معتادة ، ويعيد إنتاجها من خلال القلب الدلالي ، أو توظيفها لتؤدي معنى نقيضاً لما أراد قوله ، وعلى القارىء أن يتابع هذا المعنى الجديد من خلال القرائن المعطاة :

« الناس سواسية - في الذل - كاسنان المشط

ينكسرون - كاسنان المشط -

في لحية شيخ النّفط » (٢)

إنّ القول المأثور « الناس سواسية كاسنان المشط » ، تنقلب دلالته بفضل جملة تبدو معترضة - في الذّل - التي حمّلت التوكيب معنى مناقضاً ، إذ يستبدل بالقيمة الإيجابية للمساواة قيمة سلبيّة ، وتمسي المساواة معجوجة وغير عادلة ، وعلى الناس أنذاك ألاّ يكونوا سواسية في الذّل .

أما التركيب الآخر فهو يرسم صورة تؤكد انقلاب الدلالة ، إذ إنّ هؤلاء متساوون كذلك في الانكسار في لحية شيوخ النّفط .

ويبدو تعاطف الشاعر المبالغ فيه مع الضحية أخذاً في التصاعد حتى الوصول الى تلك المساحة الرؤيوية المشعّة بالمفارقة ، وبخاصة حيث تتجه الرؤية الى النهاية المأساوية لتبدو القصيدة وكأنّها مرثيّة لكنّها تخلو من ضوء في آخر النفق :

« يا حقل التجارب للصناعات الخفيفة والثقيله

أيّها اللحم الفلسطيني ، يا موسومة البارود منذ

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ٢ ، ٣١٢

(٢) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٣٨٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المنجنيق الى الصواريخ التي صنعت لأجلك في بلاد الغرب ، يا لحم
الفلسطيني في دول القبائل والدويلات التي اختلفت على
ثمن الشمندر والبطاطا وامتياز الغاز، واتّحدت على طرد
الفلسطيني من دمه
تجمّع أيّها اللحم الفلسطينيّ في واحد
تجمّع واجمع الساعدْ
لتكتب سورة العائدْ » (١)

وثمّة مفارقات تمرّ في القصيدة كالحدس الغامض ، أو الخيال المبهم ، وتتكىء على وعي القارىء في تحديدها ، غير انه لا يستطيع تجاوزها دون أن تترك في نفسه شيئاً من الغيظ ، أو ضرباً من النشوة . إنّها مفارقات تعوزها علامات التوجيه ، وتشكو شحّ القرائن ، وهو ما يقف بالقارىء على أعتابها متردّدا وجلاً ، غير قادر على الولوج .

وتكثر مثل هذه المفارقات الغائمة في مرحلة متقدمة من تجربة درويش الشعرية ، إذْ نشعر في عدد منها بالشرخ العميق الذي ينوء به النص ، دون أن نتمكن من تحديد ملامحه ، بالرغم من الالتزام الصارم بنمطية الجمل الخبريّة أو الشرطيّة كما في المجتزأ التالي :

« في آخر الأشياء ينكسر الكلام على أصابعنا ونخفي
ما اختفى منا ولم نعلم ، ونرحم وردة البيت الأخيره
إن جئت أغنيتي ولم تجدي حذاءك فاعلمي أني كذبت على المدى
إن جئت أغنيتي ولم تجدي صراخك فاعلمي أني كذبت على الصدى
إن جئت أغنيتي ولم تجدي نهايتها أحبّيني قليلاً كي تحبّيني سدى
إن جئت أغنيتي ولم تجدي بدايتها

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج ٢ ، ١٤٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أعيدي زهرة البيت الأخيرة للندى

في آخر الأشياء نعلم أننا كنا نحبّ لكي نحبّ ... وننكسر » (١)

والقارىء يستطيع أن يتحسّس البنية أو يستشرف الرؤية ليقتنع بوجود ذلك الجدار المشروخ بالمفارقة ، وبالرغم من عدم قدرته على إمساكها أو تفسيرها ، فقد تدلّه عليها تلك النبرة الاحتجاجية الساخطة المتمثلة بتعبيرات النفي والأمر والشرط المتكررة بكثرة . يقول في مقطع آخر :

« ليس هذا الموت موتاً ، لا ولا أعرف شيئاً عن بداياتي

لهذا أتمنى أن أحاذي النهر حتى أصبح النهر

ولا لا أستطيع الموت في الموت الذي لا موت فيه

حجر روحي

وأنثاي وحلمي حجر

لا أشتهي أن أشتهيه » (٢)

وتتبدى هنا مفردات الجهل بالأشياء ، والعجز والموت ، ويبدو ثمّة خيطٌ أسود يتدلى من طرف البنية ، دون أن يتمكن المرء من فكّ رموزه ، أو الإحاطة بإحالاته ، لتظلّ المفارقة سراً من أسرار البناء وإن كانت تثبت حضورها فيه باستمرار .

ويؤدي التناقض الظاهري Paradox دوراً ليس بالهيّن في صنع مفارقة في النص ، لتبدو هذه المفارقة ضرباً من التناقض الظاهريّ ، إذ يبدو الشاعر لأوّل وهلة ضحيّة الوقوع في التناقض ، لكن قليلاً من الأناة كفيل بجعل القارىء يصطدم بوعيه بتركيب منسجم غاية الانسجام ويخلو من التناقض :

« حسناً

فلنقلْ إننا عائدون

إلى أرض أوطاننا

---

(١) ديوان محمود درويش، ج ٢ ، ٢٧٢ ، ٢٧٣

(٢) نفسه ، ١٦٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

في الضواحي

في الضواحي البعيدة من أرض أوطاننا » (١)

إنّ هذا الضرب من التناقض الوهميّ القائم على إثبات العودة الى أرض الوطن ثم نفيها لعدم استقرار مفهوم الوطن أو حدوده أو ماهيّته لتكسب البنية ضربا من العمق والدّهشة ، وهو ما يضطّر القارىء للوقوف بصددها طويلاً .

وقد يبـدأ هذا التنـاقض منـذ العنوان ، كقصيـدة « يوميّات كهل صغير السّن » (٢) التي يشي عنوانها بالتناقض بين كهل - صغير السن ، لكنّ القارىء لن يعدم القرائن التي توجهه صوب التفسير الصحيح للبنية لتقاس تجربة الكهولة أو الشباب خارج إطار الزمن الحاسم .

وثمّة مفارقات جزئيّة ترد في هذه القصيدة تؤامها التناقض الظاهريّ كقول الشاعر :

« حين تكونين معي أنتِ

أصبح وحدي

في بيتي » (٣)

إنّ إقصاء فكرة العدّية الساذجة ، ومعاينة فكرة التوحد الصّوفيّة كفيل بإلغاء التناقض وتحقيق الانسجام .

وقد يوظّف الشاعر هذا التناقض في مفارقة القصيدة بإثبات حقيقة ثم نفيها لا لمجرد تحقيق التناقض ، وإنما بدافع رؤية جدلية تنعطف من الاحتمال الأول باتجاه الثاني النقيض على هيئة نبوءة أو بشارة تنظر الى الأشياء بجدليّة :

أ ـ

« آه .. ما أقسى الجدار

عندما ينهض في وجه الشروق

ربما ننفق كل العمر .. كي نثقب ثغره

ليمرّ النور للأجيال .. مره

---

(١) سعدي يوسف ، قصائد ساذجة ، ١٩

(٢) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ١٧٤

(٣) نفسه ، ١٨٠

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ب ـ ربما لو لم يكن هذا الجدار
ما عرفنا قيمة الضوء الطليق » (١)

إنّ التناقض هنا يتولّد عن صطدام بين حقيقتين متضادتين : حقيقة يدعمها الانفعال الذاتي ، وأخرى يدعمها تحليق الذات ، وانفصالها لترى الأشياء من منظار فلسفي شامل ، ويبدو من السهل على القارىء أن يعيد إنتاج مثل هذه البنية لاتّضاح مفصل التحوّل في الرؤية حتى على المستوى الشكلي .

وقد يقع التناقض في حدّه الأدنى بين مفردتين متجاورتين لا غير ، كتركيب « أمسها المنتظر » في قول درويش :

« أقلّ من الليل تحت المطر
حنين خماسيّة
إلى أمسها المنتظر
وأكثر مما تقول يدٌ ليدٍ
على عجلٍ في مهبّ السّفر » (٢)

ولن يستطيع المرء ـ ولو حاول جاهداً ـ أن يحصي شواهد مفارقات القصائد ، وكيفية بنائها ، ولعلّ النموذج منها يغني عن ذلك .

(ب) قصيدة المفارقة :

لئن كانت مفارقة القصيدة نتاج وعي جزئي أو سطحي بالمفارقة ، أو حتى نتاج لا وعي الشّاعر في بعض الأحيان حتى لا يشعر بها ، فإنّ قصيدة المفارقة لا يمكن أن تتحقّق إلاّ حين تتّكىء على وعي الشاعر العميق بالمفارقة ، هذا الوعي الذي يقوده الى حالة من التّوتر والانشطار والزلزلة التي تنعطف بخطابه منذ العنوان حتى آخر كلمة صوب آفاق من المراوغة والتفارق والتناقض ، وهو الأمر الذي يقترب بخطاب صانع المفارقة من خطاب المجنون الذي ـ وإن كان يبدو للقارىء لا يحمل أيّ دلالة ـ فإنّ

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ١٤٣
(٢) محمود درويش ، سرير الغريبة ، ٩٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

عمقه يمور بالدلالات التي لا يستطيع الوصول إليها إلا الطبيب النّفساني لأن قرائنها تقبع في اللاوعي ، في حين أن صانع المفارقة لا يني يقدّم نقارئه القرينة تلو القرينة ليتمكن من تفسير خطابه ، وإعادة انتاجه .

وقصيدة المفارقة بهذا المعنى تكتسب أهمية متزايدة ، ذلك أنها تشعّ بالمفارقة من جميع أطرافها ، وتعقد « اتفاقاً » سرياً بين القارىء والكاتب قبيل ولوج القصيدة ، يحضّ القارىء على ضرورة السير في حقل الألغام اللغويّة متتبعاً إشارات صانع المفارقة وقرائنه على الطريق للخروج بسلام من مازق اللغة ، وهو بذلك يدخل القصيدة بوعي المفارقة لا بعفويّة أو « حسن نيّة » ليرتقي الى أفاق صانع المفارقة .

في قصيدة « مقابلة خاصة مع ابن نوح » (١) يلوح سراب المفارقة منذ قراءة عنوان القصيدة ، وهو ما يُضطر القارىء لأن يكتم أنفاسه قبيل التّورط في عملية الغوص للظفر بدُرر المفارقة .

والمفارقة تبدأ من المسافة الواسعة بين « مقابلة خاصة » و « ابن نوح » مما يشي بانتقال عبر الزمن لاستحضار ابن نوح من التاريخ ليُجري معه الشاعر مقابلته ، إنّ مجرد تخيّل هذه المقابلة الخاصة - والمقابلة فن إذاعي أو صحفي حديث - مع ابن النبي نوح كفيل بتحقيق المفارقة .

والملاحظ على هذا الضرب من « التناص » الذي تحقّقه القصيدة المفارقة باستلهام حادثة الطوفان للتعبير عن مضمون واقعي أنّ كفّة حقول الدلالة راجحة لصالح الإحالة الواقعية ، مما يعني غلبة اللغة الواقعية على لغة التراث ، ذلك لأن الذي ينفّذ المقابلة هو الشاعر صانع المفارقة الذي ينتمي لحقل الواقع :

« جاء طوفان نوح
المدينة تغرق شيئاً فشيئاً
تفرّ العصافير
والماء يعلو
على درجات البيوت - الحوانيت - مبنى البريد - البنوك

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٤٦٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التماثيل (أجدادنا الخالدين) ـ المعابد ـ أجولة القمح ـ مستشفيات

الولادة ـ بوابة السجن ـ دار الولاية ـ أرقة الثكنات

المصيدة ، العصافير تجلو رويداً رويداً

ويطفو الأوز على الماء

يطفو الأثاث

ولعبة طفل ، وشهقة أم حزينه »

ومشهد الطوفان هذا يبدو رمزياً أكثر منه تسجيلياً ، إذ يميل لصالح الإحالة إلى الواقع ، إنّ ما يفعله الشاعر ليس مجرد سرد لقصّة نوح ، بقدر ما هو تشخيص « بتصرّف » لموقف الشاعر من طوفان الواقع ، وهو الأمر الذي يهيئ النّص لتقبل تغيّرات جذرية على قيم الطوفان وموقف الشاعر منها ، ليمسي الذين يرضون بالسفينة / الرحيل حلاً لمشكلتهم مع الوطن هم الفارين ، مقابل الصامدين على ترابه في وجه الكارثة ، وهو اختراق لحقيقة القصّة كما وردت في الكتب السّماوية ، إذ الناجون في السفينة هم المؤمنون ، في حين أن الرافضين هم الكفار المكذّبون ، واستطاع الشاعر من خلال هذا « القلب » في المفاهيم ، والتّصرف في مواقع الشخوص ومواقفهم أن ينفذ الى الواقع من كوّة الماضي السحيق صانعاً مفارقته الدّرامية الموثرة :

« جاء طوفان نوح

ها هم « الحكماء » يفرّون نحو السّفينه

المغنون ـ سائس خيل الأمير ـ المرابون ـ قاضي القضاة (.. ومملوكه) ـ

حامل السيف ـ راقصة المعبد (ابتهجت عندما انتشلت

شعرها المستعار)

جباة الضرائب ـ مستوردو شحنات السلاح ـ مشيق الأميرة

في سمته الأنثويّ الصّبوح » (١)

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٤٦٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يبدو هنا أنّ راكبي السفينة هم ممن ينتمون الى طبقة السلطة السياسية وحاشيتها ممن حرصوا على حياتهم وخافوا الغرق في أوحال الوطن ، وهو ما يتضمّن إدانة مباشرة لهؤلاء ، وفي المقابل يمكن تصوّر الفريق الآخر وهو يفضّل التضحية بنفسه يتحدى الطوفان في سبيل البقاء في الوطن ، وهو الموقف الذي ينظر إليه الشاعر بإيجابيّة .

وينبغي ألا تخدعنا مفردة « الحكماء » ، فهي تناقض سياقها لتمسي الحكمة ضربا من الجبن أو الهروب ، وهو ما يجعلها تندرج في إطار المفارقة اللفظية ، إذْ أورد الكلمة ليعني نقيضها ، وليس أوضح قرينة من تكرار التركيب نفسه في موقع آخر باستبدال « الجبناء » « بالحكماء » حين قال :

« ها هم الجبناء يفرّون نحو السفينه »

ويتجلى موقف صانع المفارقة من هؤلاء حين يرسم ملامح مفارقة حركيّة تثير التّهكم والسخرية من راقصة المعبد وهي تبتهج بانتشال شعرها المستعار من الماء ، وفي مقابل مشهد الادانة ذاك يأخذ الشاعر على عاتقه رسم صورة بهيّة تخلو من السخرية لهؤلاء الذين اختاروا البقاء على الأرض وعلى رأسهم « ابن نوح » الذي يروي القصة بنفسه :

« بينما كنت

كان شباب المدينه

يلجمون جواد المياه الجموح

ينقلون المياه على الكتفين

ويستبقون الزمن

يبتنون سدود الحجاره

علّهم ينقذون مهاد الصبا والحضاره

علّهم ينقذون ... الوطن » (١)

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٤٦٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وتبدو الإدانة أشدّ قوة ، وأعمق أثراً حين يوظّف الشاعر الدعاء للفريق الأول بالخير على لسان الفريق الثاني على طريقة المفارقة بنبرة تهكمية تختلط بمرارة :

« صاحَ بي سيّد الفلك - قبل حلول السفينه

« انجُ من بلدٍ ، لم تعد فيه روح »

قلت : طوبى لمن طعموا خبزه

في الزمان الحسنْ

وأداروا له الظهر

يوم المحنْ » (١)

ومما يلاحظ هنا الانفصال بجرأة عن جسد الحكاية التراثية ، والتعبير بلغة إحاليّة من واقع تتضح فيه ملامح وطن مهدّد يهاجر أصحابه لينجوا بانفسهم من الهلاك في بناء تنصهر فيه ملامح الحكاية القديمة في وعاء من المشهد الواقعي :

« ولنا المجد - نحن الذين وقفنا

(وقد طمس الله أسماءنا)

نتحدّى الدمار

وناوي الى جبل لا يموت

يسمونه الشعب

نابى الفرار

ونابى النزوح » (٢)

وترد عبارة « وقد طمس الله أسماءنا » على سبيل المدح بما يشبه الذم ممّا يشهد للشاعر ببراعته في قلب التراكيب والدلالات المستقرة ، ومنحها ملامح سوى ملامحها .

وفي قفلة القصيدة ينجح الشاعر الى حدّ بعيد في تلخيص الرؤية وشرح

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٤٦٧

(٢) نفسه ، ٤٦٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أبعادها كي لا يساء فهمه ، فتمسي السفينة ، ليست بيتاً للمؤمنين بقدر ما هي معادلة للمنفى - بديل الوطن :

« كان قلبي الذي نسجته الجروح
كان قلبي الذي لعنته الشروح
يرقد الآن فوق بقايا المدينه
وردة من عطن
هادئـــا
بعد أن قال « لا » للسفينه
وأحبّ الوطن » (١)

ويعدّ أمل دنقل بهذه القصيدة ، وسواها من القصائد المماثلة من خير من يتّكىء على وعي عميق بالمفارقة لإنجاز قصيدته ، ولذلك كثرت لديه قصائد المفارقات ، إذ لا يشرع بكتابة قصيدته إلا وهو في لحظة الذروة من الشعور بالمفارقة .

وقصيدة « الخيول » (٢) مثال جيد آخر على قصيدة المفارقة ، إذ يرسم الشاعر من خلالها رؤية مفارقة قوامها المقارنة بين طرفي ثنائية ضدّية كل منهما يرتبط بزمن مختلف ، وكل منهما يحمل للخيل قيمة مضادة للأخرى ، كما يحاول النّص أن يشكّك في حقائق ثابتة أو راسخة في ذهن المتلقي عن الخيل ، من خلال التناص مع آيات قرآنية لا لترسيخها ، بل لنقضها ومخالفتها فيما يتعلق بالخيل الراهنة :

« اركضي أو قفي الآن .. أيتها الخيل
لست المغيرات صبحا
ولا خضرة في طريقك تمحى
ولا طفل أضحى
إذا ما مررتِ به يتنحّى »

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٤٦٨
(٢) نفسه ، ٤٥٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وما يشبه الهجوم على الخيل باعتبارها رمزاً ، ومحاولة عرضها بطريقة ساخرة تبعث الغيظ في المتلقي ، ليس إلا صورة عن ذات متعاطفة تتألم لهذا التحول غير المرغوب ، وإمعاناً في بناء الصورة المفارقة التي تحثّ المتلقي على التدخل إزاء مثل هذه التحولات السلبيّة .

من هنا تشرع المفارقات اللفظيّة بالانتشار داخل البنية ، بالنظر الى موقف الشاعر الذي ينحاز الى الخيول ويرفض ما يطرأ عليها من تحوّل هو صورة عن تحوّل أكبر وأعمّ :

« اوكضي كالسلاحف

نحو زوايا المتاحف

صيري تماثيل من حجر في الميادين

صيري أراجيح من خشب للصغار الرياحين

صيري فوارس حلوى بموسمك النبويّ

وللصبية الفقراء : حصاناً من الطين

صيري رسوماً ووشماً

تجفّ الخطوط به

مثلما جفّ في رئتيك الصّهيل »

وهذا الهجوم الكاسح بسلاح التهكم على الخيول لا ينطلق من موقف العداء بل من موقف الانحياز لها و الخوف على مكانتها ، لأنّ هذه التجليّات التي يذكرها للخيل لا يمكن إلا أن تثير خلخلة في قيم متوارثة ، مما يرسم علامات الاستفهام إزاء مثل هذا الانقلاب ، من هنا تتوالد المفارقات اللفظية ، وتمسي أفعال الأمر هنا تشير إلى نقائضها ، حين يقوم القارىء بإعادة تفسيرها تفسيراً مفارقاً ، للانتقال الى الضد ، وهي الدعوة الضّمنية التي يرسلها الشاعر من قصيدته للتخلص من تلك الانقلابات التي عاشتها الخيل باعتبارها رمز قوة العربي وكبريائه ، ومحاولة إعادتها الى سابق عهدها .

ويحرص الشاعر كل الحرص على إبراز طرفي الثنائية الزمنية من خلال مقاطع

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يتحدّث طرفها الأول عن الخيل كما كانت ، والآخر عن الخيل كما أصبحت عليه ، ويُلاحظ أنّ الحديث عن الخيل كما آلت إليه هو الذي يتضمّن المفارقات لأنه يأتي على سبيل التّهكم والسخرية ، وبذلك يبرز الفارق العميق بين النقيضين ، صانعاً هذه المفارقة :

« ماذا تبقّى لك الآن

ماذا ؟

سوى عرق يتصبّب من تعب

يستحيل دنانير من ذهبٍ

في جيوب سلالاتك العربيّه

في حلبات المراهنة الدائريه

في نزهة المركبات السياحية المشتهاه

وفي المرأة الأجنبية تعلوك تحت

ظلال أبي الهول ..

(هذا الذي كسرت أنفه

لعنة الانتظار الطويل »

أما قفلة القصيدة فتمارس الدور الأكبر في فكّ رموز المفارقة وتقديم المفتاح الذهبي للقارىء :

« استدارت إلى الغرب مزولة الوقت

صارت الخيل ناساً تسير إلى هوّة الصّمت

بينما الناس خيلٌ تسير إلى هوّة الموت »

ويشحذ درويش عنوان قصيدته « من أنا دون منفى » (١) بقوة المفارقة منذ البداية لتبشّر بقصيدة المفارقة ، فهذا العنوان يحمل مفارقته التي تنتقل الى نسغ القصيدة ، إذْ يرى الشاعر أنّ الوطن هو ما يمنح الإنسان هويّته وليس المنفى ،

---

(١) محمود درويش ، سرير الغريبة ، ١١٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

والتخلّص من البناء المفارق في العنوان يقتضي استبدال الوطن بالمنفى .

ولكنْ ، لماذا يصرّ الشاعر على توظيف مفردة « منفى » ؟ ألأنّه فقد الاثنين فطلب أقلّهما ، أم لأنّه يفضّل المنفى على الوطن ، أم لأن الوطن ضاع في الواقع فضاع في البنية ، أم لأن الشّاعر وصل الى منفى المنفى فتمنّى أهون الشّرين ؟

الواقع أن القصيدة كلّها ضرب من السّياحة في عالم الأحلام ، فيما يشبه الانسحاب السّلبي من واقع مشوّه ، ولأنّ ذلك الهروب من هذا الواقع المشوّه يزيد المشكلة تعقيداً ؛ فقد بات الوجوع الى أرض الواقع والهبوط من سفح الأحلام أمنية يتمنى الشاعر تحقيقها ، لأنّها تمنح الشاعر هويّته وحقيقته مع الغريبة :

« صرنا خفيفين مثل منازلنا

في الرياح البعيدة ، صرنا صديقين للكائنات

الغريبة بين الغيوم ... وصرنا طليقين من

جاذبيّة أرض الهويّة ، ماذا سنفعل ..

ماذا سنفعل من دون منفى ، وليل طويل

يحدّق في الماء »

وفي قصيدة « رباعيات » (١) تبدو « الرؤية الانتقائية » التي تهيمن على مقاطع القصيدة مسؤولة عن إقامة نظام مفارق بين الواقع الذي يحاول الشاعر برؤيته تلك السيطرة عليه عبر إغماض عينيه عن كل ما لا يريد أن يراه ، والمثال الذي يفتح الشاعر عينيه عليه جيّداً لمعاينته عن قرب ، وهو ما يقيم في النّص نظاماً ثنائياً يحاول الشاعر التحيّز لطرفه الحلمي المتخيّل ، والانسحاب من ذلك الواقع المفعم بالتناقض :

« أرى ما أريد من الدم : إني رأيت القتيلْ

يخاطب قاتله مذ أضاءت رصاصته قلبه : أنت لا تستطيع

من الآن أن تتذكر غيري ، قتلتك سهواً ، ولن تستطيع

---

(١) محمود درويش ، أرى ما أريد ، ٧

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من الآن أن تتذكّر غيري ، وأن تتحمّل ورد الرّبيع »

إن الشاعر لا يرى إلا ما يريد بتحيّز واضح وانتقائية للإيجابيّات ، وحين يعيد القارىء إنتاج النّص ليطلّع على أكثر مما يريد له الشاعر ، عندئذٍ تبدو المفارقة آخذة في التّحقق ، والثنائية الضدية سائرة في طريق التئام طرفيها .

وتؤدي المفارقات الرومانسية التي تشيع كثيراً في قصائد سعدي يوسف دوراً مهما في النّهوض بقصيدة المفارقة ، إذْ عادة ما تقسم تلك القصائد قسمين : بناء الوهم وتحطيمه ، وإذا كان بناء الوهم يستغرق القسم الأول بما فيه المطلع ، فإنّ قفلة القصيدة تتكفّل عادة بتحطيم هذا الوهم ، وبعكس هذا الترتيب تطلّ المفارقة الجدلية من القصيدة ، من خلال انقلاب اللهجة أو النغمة في بناء النّص الذي يتّجه بالمفارقة إلى خيارها الرومانسي أو الجدلي ، إذْ تبدو النقطة الفاصلة بين وضع اللمسات الأخيرة على الوهم المبنيّ ، والشروع بتحطيمه متّكئة على مثل هذا الانقلاب .

ولأن الهدم لا يستلزم كل ذلك العناء الذي يقتضيه بناء الوهم ، فإننا واجدون بصفة عامة أنّ نقطة التّحوّل هذه تكمن قريباً من نهاية القصيدة أو قفلتها ، وتدلّ عليها بصفة عامّة أداة الاستدراك (لكن) ، وأشير - على سبيل المثال - لتلك القصيدة المهداة الى « أمجد ناصر » (١) التي يقتضي منها بناء الوهم أحد عشر سطراً ، في حين أنّ تحطيم الوهم لا يقتضي إلاّ الأسطر الثلاثة الأخيرة التي تشكّل قفلة النّص :

« ولكنْ

انتبـه

إن لندن ملأى بالكلاب »

إنّ لهجة الحذر أو الدعوة إليه مخالفة تماماً لما ساد القصيدة من لهجة تحاول إقناع الآخر بعدم الخوف أو الحذر :

« فلتظلّ إذاً :

الابق

اكتب : سرّ من راكِ

---

(١) سعدي يوسف ، قصائد ساذجة ، ١٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

« اكتب ما لا يفهم »

وفي الورقة الأولى « من أوراق أبي نوّاس » (١) يستثمر الشاعر بفطنة لعبة هزليّة طفوليّة لبناء قصيدة المفارقة ، وهي مفارقة لفظيّة قائمة على التورية للتعبير عن آراء سياسية تمتّ للواقع بصلة .

واللعبة هي « القَنّة » وتتلخص في قذف عملة معدنية في الهواء ثم الإمساك بها قبل وصولها الأرض ، والطلب من الشخص الآخر في اللعبة أن يحزر ما هو وجهها الظاهر تحت يده : صورة الملك أم الكتابة .

وبالنظر الى قرائن النص يمكن الكشف عن توظيف هذه اللعبة لتكون قناعاً يخفي وراءه رأيا سياسيّاً يتلخص في أنّ « الكتابة » أهم من السياسة ، فالكاتب يختار « الكتابة » ولا يحزر ، وصديقه يختار « الملك » ولا يحزر ، وفي النهاية يلتقيان في قصر الحاكم ليمسي كل واحد في وظيفة تتناسب وميوله ، وتنبىء عن اختياره :

« دارت الأرض دورتها

حملتنا الشّواديف من هدأة النهر

ألقت بنا في جداول أرض الغرابه

نتفرق بين حقول الأسى .. وحقول الصبابه

قطرتين ، التقينا على سلم القصر

ذات مساء وحيدْ

كنت فيه : نديم الرشيد

بينما صاحبي .. يتولّى الحجابه »

وهذا التوظيف المميز يذكّر بطرائق مزج الجدّ بالهزْل ، إذْ تبدو المسافة بين اللعب والجدّ تكاد تكون معدومة ، ليمسي الهزل طريقا من طرائق التعبير بالمفارقة ، بما تتضمّنه من إحالات الى الواقع .

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٣٧٨

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المبحث الثاني

القصيدة القصيرة والمفارقـــة

تُعدّ القصيدة القصيرة بحكم طبيعتها الاختزالية ، وطابعها التكثيفي وميسمها اللمحي مهيّأة لخلق مناخ إيجابي لتوالد المفارقة ونموّها ، إذْ هي تتجنّب التصريح ، وتميل الى التلميح والمراوغة ، وتسعى إلى مجاورة المتناقضات وتصالح الأضداد ، وقد تطغى عليها سمة التطرف في الضعف واليأس أو في التحدّي :

« شدّوا وثاقي

وامنعوا عنّي الدفاتر

والسجائر

وضعوا التراب على فمي

فالشعر دم القلب

ملح الخبز

ماء العين

يكتب بالأظافر والخناجر » (١)

ومثل هذا المقطع المشتعل بنبرة التحدّي يجعل تفسير البنية تفسيراً ظاهراً منفصلاً عن النغمة خطأ فادحاً يقود الى سوء الفهم . إذْ ليس لعاقل أن يرغّب الآخرين بشدّ وثاقه ومنعه من ممارسة حياته الطبيعية بحصوله على ضروریاتها ، غير أن البناء المفارق يتطلب إعادة تفسير البنية بضدّ دلالاتها ، ليتضح أنّ الشاعر بنبرة التّحدي تلك يريد الحصول على حريّته بأيّ طريقة ، إذْ هو مصمّم على استمرارية كفاحه مهما كان الثّمن .

ونظراً لما تتمتّع به القصيدة من تكثيف واختزال ؛ فإن لغتها تبدو أقدر على قول أكثر المعاني بأقل الألفاظ .

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج ١ ، ١٢٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وهو يجعلها أقدر على اجتراح المفارقة :

« يتحدّث عن تلّ الزعتر

ويغنّي للفتيات الشّبقات

وللغلمان بحانات النهرْ » (١)

في هذه القصيدة القصيرة نجد ثمّة شرخا ما يخترق البناء محققاً المفارقة ، وهو ما يشبه الفصام أو الازدواجية الإعلاميّة ما بين الحديث عن « تل الزعتر » بما يحمله هذا المكان من ذاكرة مثقلة بالسّواد والدّخان فيما يشبه البكاء ، والغناء للفتيات الشّبقات أو لغلمان الحانات . ولن نستطيع معرفة حجم المفارقة إلا حين معرفتنا عنوان القصيدة وهو « تلفزيون » ، إذْ يبدو الشاعر وهو يشير بإصبع الاتهام صوب أجهزة الإعلام التي تثير التناقض .

وبهذا يمكن القول: إنّ القصيدة القصيرة ترد عند سعدي يوسف لتصوّر مشهداً يثير مشاعر متناقضة في القارىء الذي يفغر فاه دهشة مما يرى ويسمع ويقرأ ، أو مما يوظّف من استدراك يحقق الأثر القوي في المفارقة :

« لم يؤسر في حرب طبقيّه

أو حرب أخرى

لكن جُزّتْ ناصيته » (٢)

وإذا كانت القصيدة القصيرة لها حضور قويّ في نفس القارىء ، فكيف بها إذا حقّقت البناء المفارق ؟ ستمسي - بلا شك - أكثر إثارة وأدعى الى الغرابة والتأمل ، إذ ينتظر القارىء بإزائها نزول ومضة المفارقة عليه في أية لحظة :

« أيّ طوابق يعشقها الصاروخ

وأيّ طوابق نعشقها

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ١ ، ٤٥

(٢) نفسه ، ٤٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أيّ طوابق نسكنها

للقطة أن تمرح في السّطح

وللطفلة أن تصرخ في الملجأ

ولنا أن نرتقب اللحظة

مسكونينْ » (١)

إنها لحظة الذروة في الصدق مع الذات وكشفها وتعريتها ، لا على سبيل الهجاء ، بل الإدانة ، أو محاسبة النفس التي تتصرّف بسلبيّة إزاء ما يحدث في هذا العالم .

وإذا كان الفضل يعود في كثير من الأحيان في وجود المفارقة عند سعدي يوسف الى القصيدة القصيرة فإن القصائد الطوال عند درويش حتى لتشكل لديه القصيدة ديواناً ، قد أسهمت في النأي بالبناء عن الرؤية المفارقة ، لما تتّكىء عليه هذه القصيدة من انسيابيّة واسترسال وتدفّق العاطفة بغير حساب ، وهو ما يشكل البديل غير المفارق عن الوعي الذي يستدعي التوقف والتّفكر وإعادة التفسير التي تحظى بها المفارقة .

ومما يزيد من حدّة الانشيالات الشعرية المتدفقة في مثل هذه القصائد الطوال (٢) تقنية التدوير التي تنطلق بالنّص اللاهث حتى نهايته دون توقّف ، وهو ما يجعل من الصّعوبة بمكان ، ليس على الشاعر وحده ، إنما على القارىء كذلك أن يتوقف أو يتأمّل أو يعيد إنتاج ما يقدّمه له الشاعر من البنى « المنزلقة » .

والقصيدة القصيرة ذات المفارقة وإن كان يعوزها الطول ، فإنّها تعوّض هذه المزيّة - إن كانت كذلك ، بكثافتها أو سمكها إذْ تتكون من عدّة طبقات دلالية يجهد القارىء نفسه في استكشافها ، والقصيدة الطويلة بدورها إن لم تلتمس لنفسها بُعداً دراميّاً أو أسلوباً تناصيّاً ، فمن الصّعب أن تحظى بما تحظى به مثيلتها القصيرة من توتر وتكثيف يحققان لها المفارقة .

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ٢ ، ٢٨٢

٢) انظر قصيدة « تلك صورتها وهذا انتحار العاشق » ، الديوان ، ج ١ ، ص ٥٤٧ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومع ذلك لم تخلُ تجربة درويش الطويلة والغنيّة من احتفاء ببناء القصيدة القصيرة التي يعتني فيها بإثارة المتناقضات ، وتجاور الأضداد ، وإقامة علاقات مصالحة بين أشياء لا تعرف إلا التنافر ، ونفي الشيء وإثباته في سياق واحد ، وهو ما يولّد بنى مفارقة بقدر ما تنعى الماضي وتشتم الحاضر ، فإنها تنظر الى المستقبل بتفاؤل ، لتنغلق البنية بما استفتحت به ، جرّاء إثبات فعل التّحول ثم نفيه :

« عندما كنت صغيراً

وجميلاً

كانت الوردة داري

والينابيع بحاري

صارت الوردة جرحاً

والينابيع ظما

ـ هل تغيّرت كثيراً ؟

ـ ما تغيّرت كثيراً .

عندما نرجع كالريح

إلى منزلنا

حدّقي في جبهتي

تجدي الورد نخيلاً

والينابيع عرق

تجديني مثلما كنت

صغيراً وجميلاً (١)

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج ١ ، ٢٨١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

وفي القصائد القصار التي تأخذ شكل الرباعيات يعمل الشاعر إزميله الشعري للحصول على بنية تحتوي من الأضداد والمتناقضات على ما هو كفيل بإشعال خيط المفارقات ، تلك المفارقات القائمة على التنافر :

« في توابيت أحبّائي أغنّي

لأراجيح أحبّائي الصّغار

دم جدّي عائد لي ، فانتظرني

آخر الليل النّهار » (١)

إن قليلاً من التّامل في ثنائية [الحياة ، الموت] في مثل هذا المقطع يُبدي التنافر جلياً بين قطبي الثّنائية ، ممثلة بالمسافة القائمة بين التوابيت [الموت المحقّق] ، والأراجيح [الحياة المحقّقة] .

وتُعدّ طريقة « الذّم بما يشبه المدح » مناسبة لبعث روح المفارقة في القصيدة القصيرة ، إذ يوهمنا سعدي يوسف في قصيدة بعنوان « كهرباء » (٢) بأنّه يتغنى بقيم حياتية إيجابيّة [ليل القرى والبساتين ، النوم في الثامنة ، فائدة الفجر ، صوت المؤذّن والديك ، القرية الآمنة] :

« فجاة نتذكّر ليل القرى

والبساتين

والنّوم في الثامنه

فجاة نتعلّم فائدة الفجر

نسمع صوت المؤذّن

والدّيك

والقرية الآمنه »

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج ١ ، ٦٤

(٢) ديوان سعدي يوسف ، ج ٢ ، ٢٧٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

غير أن كل ذلك الوهم يتلاشى حين النّظر الى عنوان القصيدة « كهرباء » ، إذْ يبدو تذكّر تلك الأشياء قسريًا لفقدان الكهرباء جرّاء قصف بيروت ، وهو ما يقلب رأساً على عقب ، تلك القيم الإيجابيّة إلى نقيضها السّلبي ، وهو ما جاءت لتعبّر عنه مفردة « فجأة » التي يرتطم بها القارىء ، ليتنبّه إلى أن انقطاع التيار الكهربائي فجأة لا يمكن أن يمثّل شيئاً ذا فائدة وبخاصّة في ظروف الحرب ، وهو الأمر الذي يجعل تذكّر الماضي ليس من قبيل الغزل به أو الشوق له ، وإنّما هو فعل قسريّ لا بدّ منه .

وللصورة دور تؤدّيه في القصيدة القصيرة ، إذْ إنّ قدرة الشّاعر على التّخيل والرّبط بين العوالم والأشياء ربطاً ذهنياً تعينه على اجتراح المفارقات في بنيته الشّعرية الصّغرى ، وكثيراً ما تنبني المفارقة وتتصاعد باتّكائها على قدرة تخيليّة ذهنية يربط الشاعر من خلالها ما بين الأشياء ، ويلغي الفوارق بين ما قد يبدو مختلفاً تماماً كالرّبط مثلاً بين القلم والصّاروخ اللذين يبدوان ضدين للقارىء ، لكنهما ـ ويا للمفارقة ـ يحملان الهمّ نفسه في القصيدة القصيرة التالية :

« ليس فيها سوى مكتبه

وسرير

وملصق

جاءت الطائره

حملت في الهواء السّريرْ

والكتاب الأخير

وخطّت بصاروخها بعض مُلصَق » (١)

وقد تعمد القصيدة القصيرة لتصعيد مفارقتها الى « قلب » الدلالة من خلال عكس البنية ، لتبدو وهي تشير في اتّجاهين :

« عندما تصبح الكلاب

بشراً

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ٢ ، ٢٧٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يصبح البشر

كالكلاب » (١)

وتبدو ملامح المفارقة الرومانسية في العديد من القصائد القصار عند سعدي يوسف التي تؤدي « لكن » الاستدراكية فيها دورا مهمًا قبيل قفلتها للفصل بين بناء الوهم وهدمه :

« تشرب القبّره

يشرب النّجم

والبحر يشرب

والطّير

والنبتة المنزليّة

لكن أطفال « صبرا »

يشربون دخان القذائف » (٢)

إنّ ما قبل « لكن » لا يمكن أن يشير مفارقة إلاّ بتعاضده مع ما بعدها لتشكيل مفارقة رومانسية .

ويمكن توظيف « لكن » كذلك لقلب المعنى من خلال عكس التركيب كقوله :

« في بغداد أرى ساحات تسلمني

لأزقّهْ

لكنّي لم أرَ في بغداد أزقّه

تسلم لي الساحاتْ » (٣)

وتذهب القصيدة القصيرة عند سعدي يوسف أبعد من ذلك حين تصعّد

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ٣ ، ٢٩٩

(٢) نفسه ، ج ٢ ، ٢٧٣

(٣) نفسه ، ج ١ ، ١٥٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مفارقتها من خلال توجيه الاتّهام والإدانة الى الآخر الذي قد يكون فرداً أو جماعة ، مؤسسة أو دولة ، ليقع هذا الآخر ضحيّة مفارقة هجائية أو تهكّميّة :

« ما سمعتْ آخر صوت في تل الزّمترْ

دخلت في مصرفها

دخلت لكن لم تخرج حتى الآن » (١)

ومن اللافت أنّ المقصود بالضمير لا يتّضح إلا من خلال عنوان القصيدة « دولة » التي تأتي نكرة كذلك ، وهو الأدعى ليمسي القارىء متّهماً في دولته أينما كان ، لتبدو المفارقة أخذة في الاتساع بتوجيه إصبع الاتهام الى الدّول مجتمعة .

ومكان دخول الدولة « المصرف » يعمّق المفارقة ، من خلال توسيع الفارق بين المكان الإيجابي والطّبيعي للدولة [ساحة المعركة] في تلك الظروف ، والمكان السّلبي [المصرف] .

وتبدو ثنائية [الجنس / السياسة] واضحة بجلاء في قصائد سعدي يوسف القصار ، التي يحاول من خلالها تأكيد الفجوة بين الواقع والحلم ، ومحاولاً كذلك توجيه إصبع الاتهام والإدانة الى هؤلاء الذين أصابهم الفصام والازدواجية حين غادروا السّاحة السياسيّة بما تحتويه من تناقضات ومآسٍ ، ولجأوا الى اللهو والعبث ، ليكافحوا ويناضلوا من خلاله :

« يسقط تلّ الزّمتر

في جرعات العرق الثلجي

وينهض تل الزّمتر

في الشّبق الباحث عن شقّة عاهرة

في أخرة الليل » (٢)

وتتكرّر هذه الثنائية بأشكال أخرى من القصائد القصيرة التابعة للمجموعة

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ١ ، ٤٥

(٢) نفسه ، ج ١ ، ٤٥ ـ ٤٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

نفسها ، حتى لكأنّ تلك القصائد يستنسخ بعضها بعضاً ، فهو يعيد إنتاج الرؤية ذاتها من خلال أشكال مختلفة ، كتلك القصيدة بعنوان « أشخاص » :

« بدلا من رايات الثّورة

رفعوا رايات ذكورتهم » (١)

غير أنّها هنا أكثر تكثيفاً وحصراً لمن توجّه لهم سهام الإدانة ليكون هجاؤهم أكثر ألماً ، وتعريتهم أشدّ فضائحيّة .

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ١ ، ٤٦

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المبحث الثالث

ثلاثة نماذج تطبيقيّة

النموذج الأول :

« الزيارة » لأمل دنقل

تجاهل العارف وفضاء الاحتمال

(I) فضاء الاحتمال :

تبدو الرؤية الشعرية في هذا النّص وهي تدور في فضاء الاحتمال ، إذْ لا أرض صلبة يقف القارىء عليها ، ولا خيار واضحاً يتمكن من الإمساك به ، ليظل القارىء - كما الشاعر - يمارس الدوران في حلقة دائرية من الرؤى غير المستقرة ، ويبدو تحديد موقع صانع المفارقة في هذا النّص من الصّعوبة بمكان لقارىء غرير أو غافل ، وهو ما يوقعه ضحيّة من ضحايا المفارقة .

لكنّ قارئاً على وعي بالبناء المفارق قد يتمكن بسهولة من اكتشاف موقع صانع المفارقة في الرؤية النّصيّة من خلال قياس مدى التعاطف مع أو ضد الضحية ، ويمكن الاتّكاء في ذلك على قرائن غير نصيّة ، كالعلاقة البدهية القائمة بين الشاعر ورموز السلطة ، أو معرفة موقع الشاعر على خارطة الواقع السياسي والاجتماعي والإنساني الذي تأتي القصيدة لفضحه والبوح بمضامينه .

(II) الاحتمال رقم (١) :

يتشكل نّص الزيارة من احتمالين : الأوّل تخلقه أقوال عامة الناس في الزّائر ، بما تحمله هذه الأقوال من هجوم ساخر عليه ، ويتظاهر الشاعر فيه بالتزام موقف الحياد ، ورواية أقوال الآخرين كما هي دون تحريف أو تغيير . والثاني تصريحات المؤسسة الإعلامية التي تحمل الوجه الآخر المضاد للاحتمال الأول ، إذْ يبدو الزائر شبيه وليّ أو نبيّ .

وتبدو بنية الاحتمال الأول عاصفة متخلخلة مضطربة غير متماسكة ، وهي ما يشكل الأرضية المناسبة لخلق المفارقة ونموّها باطّراد ، يظهر ذلك من

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

خلال توصيف البنية :

إذْ تُفتَتَح البنية بفعل مضارع مبني للمجهول « يقال » يُتبع بنائب فاعل مستتر ، وهو الأمر الذي يظهر الشاعر بموقف المحايد الذي ينقل الأقوال على ألسنة أناس لا يحدّدهم ، بل يبقيهم مجهولين ، كي لا يحتمل مسؤولية نسبة الأقوال إليهم ، ثم تُتبع هذه الجملة بلم الجازمة وفعل مضارع مجزوم (يجيء) ، ثم مبني للمجهول آخر ونائب فاعله المستتر (قيل) ، ثم لا النافية لنفي الحقيقة التي أثبتها قبيل قليل ، ثم (بل) للإضراب التي تنفي ما أثبت ، وتثبت ما نفي .

إنّ هذه الصيغ المتفاوتة في الإثبات والنفي ، والعلم والجهل والناي بالذّات عن كل ما يُقال ، والتّظاهر بالاقتصار على روايته بطريقة « تجاهل العارف » لتبذر في تربة النص بذرة المفارقة الأولى التي تهيّىء الرؤية لمواجهة فضاء الاحتمال :

« يُقال لم يجيء

وقيل : لا « بل جاء بالأمس

واستقبلته في المطار بعثة الشّرف »

وأطلقوا عشرين طلقة - لدى وصوله -

وطلقة في كبد الشمس

(لذا فإنّ الشّمس لم تشرق علينا ذلك الصباح) » (١)

(III) ثلاثة أسباب ونتيجة واحدة :

يتكون النّص من مقاطع خمسة ، يقدم الشاعر في الثلاثة الأولى منه رؤيته الذاتية ، وتفسيره الخاص لظاهرة طبيعية وهي غياب الشمس في الصباح ، ويستقرّ في ذهن القارىء أنّ غياب الشمس صباحاً لا بدّ أنه نتاج ظاهرة طبيعيّة ، كالغيوم أو الضباب أو الغبار أو الكسوف ، لكنّ الشاعر بالنّظر إلى عنوان النّص (زيارة) له تفسير مختلف تماما يتلخص في احتمالات ثلاثة :

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٥١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

أ ـ سببٌ أوّلُ :

المقطع الأول من النّص يتضمن السبب الأول المفترض لغياب شمس ذلك الصباح ، ويتضمن المقطع الأول نفسه احتمالين : المجي وعدم المجيء ، ليبدو الشاعر كمن يتظاهر بعدم القدرة على الفصل في هذا الأمر بسبب من « التّواضع الزائف » الذي يتّسم به ، غير أن القرائن التي ترجّح مجيء الزائر كثيرة ، ومنها عنوان النص [زيارة] ، ومنها الحديث عن مراسم استقبال الزائر ، ومنها ـ وهو الأهم ـ تلك الطلقات التي أطلقت احتفاء بالزائر فأصابت إحداها كبد الشمس فانطفأت ولم تشرق ذلك الصّباح .

وهذا التفسير العميق / الساذج لغياب الشمس يؤكد حقيقة صانع المفارقة الذي يتخفّى في زي الجاهل لإخفاء معرفته العميقة بما يحدث ، وهو ما يؤهله لتسديد سهام الإدانة والهجاء صوب زائر غير مرغوب فيه ، وصوب تلك المراسم التي لا تُقام إلا لتلفتا عين الشمس ، تلك الشمس التي لها تداعياتها وتجلّياتها في الراهن السياسي .

وقد حرص الشاعر على تقديم قرينة إضافيّة تقود القارىء الى هذا الربط المتعمّد بين سبب ونتيجة بهذه الطريقة غير المنطقية من خلال توظيف علامة الترقيم ، إذ أحاط النتيجة بقوسين ، وهو ما يومىء الى الجهل المصطنع الذي يوظفه الشاعر ، وفي رأيي أنّ الشاعر ما كان عليه أن يؤشر الى ذلك ، فمن أولى أولويات المفارقة أن تترك للقارىء الحرّية الكاملة للتصرف بالبنية من خلال القرائن المعطاة ، وفي إعادة تفسير البنية ، دون المبالغة في فضح الرؤية ، لأن ذلك قد ينمّ على قلّة التعويل على القارىء أو الانتقاص من الثّقة به .

وصانع المفارقة بدوره يعمد الى السائد فيعرّيه من عاديّته ، ويكسوه جوهراً اخر مختلفاً ليبدو منحازا الى قيم الشاعر وآرائه .

إنّ إطلاق إحدى وعشرين رصاصة حين قدوم الزائر ، دلالة على استقبال الضيف بحفاوة وتكريم بالغين ، غير أنّ الرؤية الشعرية توجّه إحدى الطلقات الى الشمس لتغدو سبباً في مقتلها ليهبط الظلام على البلد المضيف .

ب ـ سببٌ ثانٍ :

في المقطع الثاني من النّص ثمّة محاولة أخرى لتفسير غياب الشمس تفسيراً

١١٥٢٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

مفارقاً يسبح في فضاء الاحتمال . إذ تشرع عدسة المفارقة بالاتساع قليلاً قليلاً ، كما تبدو المفارقة آخذة في التّصاعد لتصل الى تخوم التّهكم والسخرية والتعريض، وكل ما يفيض عن هذه البنية من ضحك ، إنّما ينبع من نفس تتحرّق ألماً ، وتتمزّق كمداً جرّاء تلك المفارقات ، فكلما كان صانع المفارقة أكثر وعياً بالمفارقة كان أكثر قدرة على رصد التناقض الذي يثير الضحك .

ويتكرر المبني للمجهول الذي يكرّس فضاء الاحتمال ثلاث مرّات « قيل » ، وهو ما يجعل البنية حمّالة أوجه ، إذ كلٌّ يدلي دلوه ، محاولاً تبيان سبب انصراف الزائر بعد مجيئه ، ويعرض الشاعر كل ذلك باسلوب هجومي سلاحه السخرية محاولاً من وراء ذلك تعريض الضحيّة لأقسى أنواع التعرية والهجاء :

« وقيل .. قيل إنه بعد مجيئه انصرف

فلم يطب له المقام

وقيل معشوقته هي التي لم ترض بالمقام

ثارت لأنّ كلبها الأثير لم يحتمل الحرّ

فعافت نفسه الطّعام

(أصدرت السلطات مرسوماً بأن يكفّ الطقس عن حرارته

لذا فإنّ الشمس لم تشرق علينا ذلك الصّباح) » (١)

إن البنية السببية التي تُعدّ ركناً أساسياً من أركان النّص ، لتمارس حضورها المدوّي في رسم ملامح المفارقة ، فهي أولاً تتشكل على ألسنة الآخرين ، ليبدو الشاعر جاهلاً أو متجاهلاً خالي الذّهن من معرفة الأسباب ، وهي ثانياً تقيم فضاء احتمالياً يتوارم فيه الرأي والرأي الآخر باريحيّة ، ولكن بمرارة أيضا ، وثالثا فهي بنية سببيّة لا تربط بين سبب ومسبّب ربطاً موضوعيّاً ، فالمسبّب ينتمي للعالم الموضوعي ، في حين ينتمي السبب للعالم الشعري البعيد عن المنطق ، وهو ما يتّخذه الشاعر ذريعة لتجريد سيف التّهكم والسّخرية الحاد ضد الخصم .

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٥١

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ومشهد المعشوقة وكلبها « المحترم » الذي تلبّى رغبته وتُتجاهل رغبات شعوب بأكملها يرسم مفارقة قوامها التناقض والتنافر وعدم الانسجام ، وهو ما يصعّد مفارقة التجاهل التي ينبني عليها النّص ، بالاضافة الى إنّ هذا المشهد يوجّه انتباه القارىء الى أنّ تحت البنية ما تحتها من مرارة وبكاء .

وتبقى البنية الثانية في الأساس مرتبطة جوهرياً بالرؤية السّببيّة القائمة وهماً على محاولة تفسير غياب الشمس ، إذْ يبدو السبب المحتمل الآخر لغيابها هو إصدار السلطات مرسوما يقضي بكفّ الشمس عن حرارتها حتى لا يتأذّى كلب معشوقة الزائر ، فلا بأس في حرمان ملايين الأفراد من حرارة الشمس لينعم كلب المعشوقة بالابتراد ، وهو ما يصعّد لهجة الاحتجاج في المفارقة الى أشدّها .

ج ـ سببٌ ثالث :

يتضمّن المقطع الثالث الاحتمال الثالث لسبب غياب الشمس ، غير أنّه قبل ذلك ينطلق محاولاً رسم صورة ساخرة لهذا الزّائر تشي بموقف عدائي منه بالرغم من التّظاهر بالحياد ، ويبدأ المقطع بالاستفهام ، ليبدو كمن يخاطب جماعة من الناس يلقي عليهم احتمالاته وأقواله أو (نكاته) .

وفي السطر الثاني يتكرّر المبني للمجهول (يُقال) لتبدو بنية التجاهل آخذة في الاستمرار والتّصاعد . وترد بعد ذلك صورة تهكّمية لذلك الضّيف (أذنه مقطوعة الصوان) ، ويرتسم بعدها فضاء من الاحتمالات التي تتوالى لمعرفة سبب قطع الأذن ، يظهر فيها الشاعر على درجة من الحياد الذي يخفي تحيّزاً ضد هذا الضيف ، من خلال هذه الصور التّهكميّة التي يتخيلها الشاعر لسبب قطع الأذن :

« من منكم الذي رأى صورته تنشر في صدارة الصحف

يقال إنّ أذنه مقطوعة الصوان

هل شظية في الحرب ؟

هل خنجر لامرأة غيور ؟

أم شدّه سيّده منها مؤنّباً

فاقتلعتها يده في الجذب ؟ » (١)

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٥٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ ما قد يبدو أشبه بالوقوف على أرضية من الحياد يقف عليها الشاعر ما هو إلاّ تحيز واضح للقيم التي يمثلّها ضد قيم الآخر / الضحيّة ، فهو يبدو غير متعاطف على الإطلاق مع هذا الزائر الذي يكيل له من المشاهد ذات المفارقات الحركيّة ما هو كفيل بإشعال خيط السخرية الذي يقود إلى الضّحك ، حين يظهره بصورة العبد الذي يشدّه سيّده من أذنه فيقطعها ، وهذا احتمال واحد فقط من بين الاحتمالات .ويتابع النّص بريشة ساخرة رسم ما يُروى على لسان الآخر لتبرئة الذات والنأي بها عن تحمل التّبعات :

« وقيل إنّ أنفه ملتهب من الشراب

ويدمن النّساء، في نداوة الشباب

(فهو من الفرسان في هذا المجال :

قرر أن ينضمّ باسم شعبه للأمم المتحده

حين رأى موظفاتها بديعات الجمال) » (١)

ويبدو صانع المفارقة انتقائياً فيما يورده من صور ومشاهد وصفات ، إذ يركز على كلّ ما من شانه أن يكرّس الضعف في الخصم ويجرّده من كل أسلحته في سبيل النيل منه ، وتركه ينّن تحت وطأة التهكم والسخرية ، راسماً له صورة كاريكاتوريّة مؤلمة : فهو ذو أنف ملتهب من الشراب ، ومدمن على النساء ، وهو ما يظهره بمظهر الفاجر أو الماجن ، وانشغاله بالخمر والنساء لا بدّ أن يشغله عن طلب المجد الذي لا يلائمه .

بعد ذلك تتصاعد المفارقة آخذة في مقاربة الاحتمال الثالث لغياب الشمس بلهجة لا تخلو من تعريض وتهكّم :

« أنّى مشى تحوطه حاشية من النّساء

يكسفن وجه الشمس أو يخسفن بالقمر

لذا فإن الشمس لم تشرق علينا ذلك الصّباح (٢)

وعلّة غياب الشمس هذه المرة هو مجاورتها لما هو أشدّ منها ضياءً وإشراقاً ،

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٥٢

(٢) نفسه ، ٥٢

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّهن أولئك الفاتنات اللواتي يحطن بهذا الزائر ، ليبدو ما يشبه الضحك الذي يثيره النّص نابعاً من غيظ وصل ذروته في صدر الشاعر .

(VI) الاحتمال رقم (٢) :

يتدخل الشاعر ابتداء من المقطع الرابع بقوّة في الرؤية محاولاً إيهام القارىء بانّ ما مضى من « أقوال الوشاة » ، التي تمثّلت في الاحتمال الأوّل ، مما يوهم خطأ بانّ الشاعر يقف من هذه الأقوال موقفاً سلبياً ، أو في الأقل يتّخذ جانب الحياد ، لكنّه يكتشف ـ والفضل لوسائل الإعلام ـ أنّ هذا الضّيف ما هو إلاّ وليّ أو نبيّ ، وحامي حمى الدّين ، وناهج نهج الرّسول :

« ظللتُ أصغي للذي يشيع

حتى تهدّلت على أذني أقاويل الوشاه

لكنني .. حين أويت في نهاية المساء

عثرتُ في الراديو على محطّة تغدق فوقه الثناء

تقول عنه .. إنه لولاه .. ما تساقط المطر

ولا تبلور الندى .. ولا تنفّس الشجر

ولا تدفّأت عصافير الشتاء

كان المذيع لا يني يقول

يصفه بانّه حامي حمى الدين المنيع

وانّه ينهج في حياته نهج الرّسول » (١)

ومنذ ورود « لكن » الاستدراكيّة في هذا المقطع يبدأ الانقلاب في اللهجة ، ليتحول التالي من النّص الى مدحيّة تزخر بالمبالغات التي ترد على لسان المذيع ، وتتخلّص البنية هنا من متعلقات الاحتمال الأوّل فلا مبني للمجهول ، لأن الفاعل ـ وسائل الاعلام ـ معروف باستراتيجية المدح والثناء على الحاكم .

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٥٢ / ٥٣

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

غير أنّ المبالغات التي يحفل بها هذا المقطع توجّه انتباه القارىء إلى أن ثمّة بنية مراوغة تحاول بهذا القدر من المبالغات أن تلحق الأذى بالضحيّة ، فالمبالغة في المدح تعادل الذمّ تماماً . ومن هنا نهجت هذه البنية نهج الذّم بما يشبه المدح .

ويحاول الشاعر كذلك أن يضيف ضحيّة إضافيّة إلى سجل مفارقاته من خلال هذه البنية المراوغة ، وهي الصحافة الرسمية التي تؤدي دوراً أساسياً في تضليل القارىء ، وتشويه الحقيقة .

(V) القفلة : بنية الاحتمال ورؤية التحيّز :

« ترى .. أكان صادقاً ما تتناقل الشّفاه

أم كان صدقاً ما يقوله المذيع » (١)

يبدو القارىء معنياً أكثر ما يكون بقفلة القصيدة ، لعلمه بأن صانع المفارقة يودعها خلاصة مفارقته ، ومفتاح رؤيته ، وآخر قطرة من دفقاته الشعورية ، وعلى أقل تقدير تُعدّ القفلة صورة مصغرة عن المفارقة الواردة في النّص ، وهي مفارقة « تجاهل العارف » ، إذْ تنتهي القصيدة بما ابتدأت به من الحيرة واتّساع فضاء الاحتمال ، والتظاهر بالحياد .

غير أن هذه البنية التي تتظاهر بالحياد والحيرة في القفلة ، لتوجّه القارىء صوب موقف الشاعر بين هذه الاحتمالات العديدة ، لتبدو الرؤية وهي تمور مورا بالموقف المنحاز من الشاعر للقيم التي يعتقد بإيجابيتها ضد قيم الآخر ، ويريد الشاعر بتجاهله المصطنع ، وتواضعه الزائف أن يوجّه إدانة شديدة اللهجة لذلك الزائر الذي يبدو ما يقوله الناس فيه من قولهم الفصل هو الراجح في الرؤية الشّعرية ، كما يوجّه إدانة أشدّ لمؤسسات الإعلام ووسائله التي تقف وراء « تلميع » مثل هذا الزائر « المشبوه » بمبالغة معهودة ، حتى ليغدو من خلالها ظلّ الله على الأرض ، بما يحمله البعد الديني من تخويف للناس من عصيان أوامر الله بعصيان خليفته على الأرض ، وهو ما يظهره بصورة القدّيس أو الوليّ في حين أنّه على النّقيض من ذلك تماماً ، وهذه الرؤية المنشطرة الى نقيضين يحاول القارىء بكل القرائن المتاحة الوصول اليها من خلال إعادة إنتاج البنية ليتمكن من الوقوف على أرض صلبة في صحراء من الرمال المتحركة بالاحتمالات والحيرة .

---

(١) أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، ٥٣ .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النمـوذج الـثاني :

الجَدَل الـكـاذب والمفارقـة الرّومانسيّة

في قصيدة " في الشيخوخة قد يبدو الشعر الأبيض اسود " * لسعدي يوسف

تُعدّ هذه القصيدة مثالا مناسباً للمفارقة الرومانسية التي ترتكز على ثنائـية [بناء الوهم / تحطيم الوهم] ، إذْ تنبني هذه القصيـدة من أربعة مشاهد ـ أحدهما يمثله العنوان ـ تتعاور على بناء الوهم وتحطيمه ، لتبدو مثل هذه العملية مزدوجة فيما يشبه السقوط والنهوض لرؤية مشروخة تتقاسمها المتناقضات ، وتتنازعها الأوهام . ما تكاد تقف على قدميها حتى تعاود التعثر والسقوط من جديد .

ومثل هذا البناء غير المستقر ، إذْ تجتاحه التّحولات والانعطافات يأخذ بناصية القارىء صوب فضاء لا يستقر ، وأرض لا تهدأ من الاحتمالات والرؤى المتحوّلة ، والبنى التي لا يستطيع الوثوق بها لسرعة استبدالها ، وقلّة ديمومتها وثباتها .

وتتشكّل الوحدات النّصيّة الثلاث في القصيدة بطريقة هندسية لافتة ، وقادرة على « إدارة الرؤية » وتوجيهها في اللحظة الحاسمة دون أن تودي بالقارىء ، بالرغم مما تسبّبه له من عدم وضوح الرؤية ، وعدم القدرة على الحسم ، وهو ما يدخله لعبة الاحتمالات ، تلك اللعبة التي تقف وراء خلق المفارقة في أغلب الأحيان .

وتتوزّع الوحدات الثلاث بالتساوي على مساحة النّص ، إذْ تتكوّن كل وحدة من خمسة أسطر ، ويفصل بين الوحدة والأخرى علامة لغوية تشيع عادة في المفارقات الرومانسية بغرض الفصل بين عمليتي بناء الوهم وتحطيمه ، وهي حرف الاستدراك « لكن » التي تتكوّر مرتين في النّص .

إنّ هذه « الهندسة الشكلية » إنّما تدلّ على وعي عميق بالمفارقة ورغبة حقيقيّة في نقلها الى فضاء النّص ، لتقترن المفارقة في كل آن « بالشّعر المحكّك » الذي يضني الشاعر في خلقه ، ولا يمكن أن يأتي عفو الخاطر .

---

* هذه مقطوعة تشكل بالاضافة لمقطوعات أخرى إطار قصيدة « كيف كتب الأخضر بن يوسف قصيدته الجديدة » ، ولأنها تتوافر فيها كل مقوّمات القصيدة المستقلّة ، فقد عَدَدْتُها كذلك .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

العنوان : ميــلاد الوَهم :

يمنح الشّاعر عنوانه « في الشيخوخة قد يبدو الشعر الأبيض أسود » أهميّة مضاعفة ، حين يجعله جزءاً أساسياً ، ومشهداً متمماً للرؤية الفنية ، لا طارئاً يطرأ على البنية بعيد اكتمالها ، ولا علامة أو ومضة لإضاءة النّص ، ولا مجرد شكل تزييني للنص ، فهو لم يتخيره رشيقاً ووسيماً ، أو قصيراً أو حكيماً ، ولم يتعمد أن يكون متضمناً للخلاصة ، أو يمثل مفتاحاً من مفاتيح النّص . بل لجا إلى بنائه كما يبني نصه ، ولذلك يستحيل استبداله أوحذفه أو تعديله .

وهذا العنوان يبشر بميلاد لحظة الوهم ، حين يقوم بقلب مفاهيم القارىء وبدهياته ، إن مرحلة الشيخوخة تجسّد لحظة الانكسار الناتجة جرّاء سطوة الزّمن الآتية على الإنسان ، فلا يحرك إزاءها ساكناً ، والشاعر لا يطيب له ذلك الاستسلام السلبي ، من هنا تتجذر في ذاته اللحظة الأولى لميلاد الوهم ليبدو الشعر الأبيض أسود في مرحلة الشيخوخة .

ولأن هذه الرؤية غير يقينية ، بل يعتورها الشك وهيمنة الذات ، فمن الطبيعي أن نعثر في البناء على ما يجسد ذلك من خلال حرف التشكيك « قد » والفعل المضارع « يبدو » إذ ليس كل ما يبدو للحواس القاصرة حقيقياً .

وهذه البنية المتشكّكة كافية لإثارة شكوك القارىء وأسئلته حول مدى استطاعة هذا الوهم الصمود والديمومة ، لتبدو الإجابة ماثلة بوضوح في الحركة الأولى .

الحركة الأولى : انهيارالوهم :

ما دام بناء الوهم لم يحظ بأسس واقعية ، إذ جسّر هوّة سحيقة بين نقيضين (الأبيض والأسود) ، فمن الطبيعي ألاّ يعمرَ طويلاً ، ولا سيّما أنّه حمل عوامل انهياره في ذاته من خلال التشكيك (قد) ، والتخيل (يبدو) ، وهو ما على القارىء أن يتوقّعه قبيل أن يفاجأ بانهيار ما توقع له البقاء ، ليضيف لرصيد الشاعر ضحيّة أخرى من حيث لا يحتسب :

« شيخ في الخمسين

يقبع في غرفته ، يحترف الكذبة والتّدخين

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

من يرجع للأدرد أسنان صباه

من يرجع للرأس الأشيب شعر فتاه ؟

من يملأ هذا الرأس الفارغ » (١)

يفتتح النص بجملة اسمية مبتدؤها نكرة موصوفة وخبرها جملة فعلية ، أمّا هذا التركيب الذي يزاوج بين الاسم والفعل في الجملة الاسمية في التراكيب الاستفهامية التي ترد أخبار المبتدأ فيها جملاً فعلية ، وبالفعل المضارع بالتحديد ، فيترك أثراً ذا دلالة في الرؤية الشعرية .

أما النكرة فمسوغات الابتداء بها - شعرياً وليس نحوياً - كثيرة أهمها الإسقاط النفسي والشعور بالغربة ، حتى ليبدو الشاعر كمن يتكلم عن نفسه ، شاعراً بوطأة الضياع ، حتى لكأن امتداد العمر بالإنسان سبيل لضياعها وتنكيرها وضياع هويّتها .

أما وصف النكرة (في الخمسين) علاوة على كونه يمنح النكرة إجازة للابتداء بها ، غير أنه يحمل في طياته دلالة معجبة ، إذ سنّ الخمسين لا يمثل السن المناسبة لوصول الشابّ الى شيخوخته ، وإنّما هو الحد الأدنى المقبول لتسمية بالغه بالشيخ ، وهو ما يثير أكثر من سؤال عن اختيار الشاعر لهذا العدد علماً بانه كان بإمكانه تخيّر العقد السبعين أو التسعين دون أن يختلّ الوزن أو تنحرف القافية .

إنّه إذاً ذلك الدّرك النفسي الذي يقبع فيه الشيخ بسنّه النّفسية التي وصل اليها ، لا بسنّه الزمنية .

وتتصاعد وتيرة الانهيار حين يتعمّق الشعور بالشيخوخة شيئاً فشيئاً من خلال الأفعال التي تقتل البعد الحيوي أو الحركي وتقترب بالشيخ من سكونيّة الموت (يقبع) ، وحتى فعله الحركي يبدو معادلاً لتلك السكونية حتى يغدو فعلاً سلبياً غير منتج سوى للكذبة ودخان السجائر ، وهو ما يفارق عادة ما استقر في أذهان النّاس من اقتران الشيخوخة بالعمل الصّالح البعيد كل البعد عن تلك الممارسات .

وتنطلق بعد ذلك تلك البنية الاستفهاميّة على هيئة صرخة استغاثة لإنقاذ هذا الشيخ من مازقه ، ويتّحد في هذه البنية صوت الشاعر بصوت النّص ليبدو صوتاً واحداً مستغيثاً ، غير أن لا أحد يستطيع أن يبطل تعويذة الزّمن الممثلة ببياض

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ١ ، ٦٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الشعر، وفقدان الأسنان ، ليبدو النّص وهو يئنّ تحت وطأة لحظة الذروة من انهيار الوهم وسقوطه .

الحركة الثانية : إعادة بناء الوهم :

ما يكاد وعي القارىء يفيق على سكونيّة الركام بفزع وخوف ، حتى يصطدم بفاتحة الرؤية الاستدراكيّة (لكن) التي تبشر بانقلاب في لهجة الخطاب ، وتحوّل في الرؤية ، وتغيّر في اللهجة صعوداً ، وانعطاف في البنية ، وهو ما يجعل القارىء أكثر تحرّياً عن طبيعة الخطاب القادم ، وأشدّ شوقاً لاكتشاف بشارته ، وعادة ما يكون الشّاعر عند حسن ظنّ قارئه الذي لا يخيب :

« لكنْ

في الشيخوخة ، قد يبدو الشعر الأبيض أسود

قد تبدو الكذبة ، قولة حق

وسحاب التدخين .. سماء تمطر

قد تنبت في لثّته الدرداء نيوب الطينْ » (١)

يستجلي هذا المقطع فضاء العنوان ويعيد إشعاله ثانية من خلال « الارتداد الاستدراكي » في محاولة لوقف الانهيار ، وإعادة بناء الرؤية على الأسس نفسها ضمن نَفَس جدلي ينظر الى البعيد ، ويبشر بما كان يبدو كالمستحيل ، وهو ما يجعل الرؤية تترنّح بين معول الهدم ، وجدليّة البناء لتبدو المفارقة مزدوجة لها ذراع تبني وأخرى تهدم البناء .

وتتم عملية إعادة البناء في هذه الحركة باستعمال التقنيات نفسها التي وظّفت في البناء الأول ، فثمّة فضاء من التشكيك من خلال « قد » التي تتكرّر ثلاث مرّات ، وثمّة فعل المخيّلة « يبدو » الذي يتكرر مرتين لتظهر تلك الرؤية مختلفة باختلاف الرائي الذي يعاينها وتبدو له ، غير أنّ عين الشاعر أقدر على رصد الحقيقة الجدلية ، وهو ما يجيز تحوّل الكذبة لقولة الحق ، إذْ « أعذب الشعر أكذبه » ، وتحوّل دخان السجائر الى سحاب ممطر حين يطعّم بذرّات النبوءة .

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ١ ، ٦٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

إنّ هذا الجمع بين الأضداد ، وغاق الفجوة بين المتناقضات ، ومعاينة النّقيض في ذروة حيـــاة نقيضه ليعين على خلق الوهم ، ذلك الذي كلما أشعل ناراً للشعر أطفأتها الآه .

يبدو الشاعر - والرؤية هذه - كالساحر الماهر ، الذي يستطيع بسحره أو بشعره أن يحوّل دخان السجائر غماماً ماطراً ، أو الكذب قولة حقّ ، وقد يسهم في إعادة الشيخ الى شبابه ، إذْ تنبت أسنانه ، ويتحوّل لون شعره الى الأسود .

لكنه يملك من الأطر المنطقية ما يجعله يبدي تواضعه إزاء هـــذه « المعجـــزات » من هنـــا جاء توظيفه لحـرف التشكيك « قد » وفعل « التخيـــل » « يبدو » ، ليشكك في قدراته دون إكراه .

والسؤال الذي يظلّ معلقاً هو : هل يمارس الشاعـر دور الخالق في إنبـات الأسنان أم يتقمّص دور طبيب الأسنان غير الماهر في صنع « طقم » أسنان يناسب لثّة الشيخ ؟ وكيف لنا أن نتأكّد فيما إذا كان لا يستعمل الأصباغ لتغيير لون الشعر الى الأسود ؟

ليس من المستبعد أن يخيب ظنّ القارىء حين يرجّح الاحتمال الأسوأ ، فيرى أنّ ما بناه الشاعر ليس إلاّ ضرباً من السّراب ، لا المطر الصناعي كما توّهم ، وما يكاد القارىء يبدي إعجابه بهذا البناء الاّ وقد تداعى مرّة واحدة ، بالسلاح نفسه الذي رفع البناء .. « لكن » الاستدراكيّة .

الحركة الثالثة : السقوط الأخير :

تمثّل هذه الحركة قفلة النّص ، وتبدأ - كالعادة - بحرف الاستدراك « لكن » الذي يبشّر بانقلاب قادم ، وحاسم - هذه المرة - باتجاه السقوط الاخير للوهم الذي تحاول الرؤية تكريسه بكل السبل ، ليبدو النّص وهو يقارب « رؤيته المرتدّة » التي تتعمّد إثارة الفوضى النّفسية للقارىء حين يقف به النّص على جرفٍ هارٍ لا يستقرّ به ، إذ كلّما قارب القبض على أطراف الرؤية فرّت منه بعيداً ، ليظل يعاني انحباس الرؤية وضباب الدلالات .

وتتصاعد وتيرة المفارقة الرومانسية في الحركة الثالثة بدخول مشهد الموت ، إذْ يبدو لا مناص للرؤية من التداعي والانهيار ، حين يسقط ذاك الشيخ في غرفته ميتا ، ذاك الموت الذي يجيء توكيداً لموقع الشيخوخة وامتداداً لها ، عندئذٍ ، يبطل

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

سحر الساحر ، فلا القول حقّ ، ولا السماء ممطرة ، بل تعوّد الرؤية الى النقطة صفر ، حيث الكذبة والتدخين :

« لكن

في الشيخوخة ايضاً

يسقط شيخ في الخمسين

في غرفته ميتاً

ثوباه : الكذبة والتّدخين » (١)

وحين يفتتح النّص بكلمة شيخ ، ويختتم بكلمة « التدخين » فإنّ لنا أن نتصور إلى أي حدّ يمكن أن تذهب الرؤية في سوادها ايبدو كل ما يبدو كأنّه محاولة لرصد القيم الإيجابيّة في النّص ليس أكثر من وهم سرعان ما ينهار ، لتبدو الرؤية وهي أيلة للسقوط ما بين محاولتين : إحداهما لإعادة البناء والأخرى لتحطيمه ، لتنتهي على هيئة مفارقة رومانسية .

---

(١) ديوان سعدي يوسف ، ج ١ ، ٦٥

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

النموذج الثالث :

المفارقة الدّراميّة ولعبة التّناص

في قصيـــدة " انا يوسـف يا ابي " * لـدرويـش

إذا كان سعدي يوسف في قصيدته قد منح العنوان منزلة أساسية حين جعله وحدة من الوحدات التي ينهض بها البناء ويتكىء عليها ، فإنّ درويش في هذه القصيدة لم يعمل على استثمار الإضاءة الشديدة التي يمكن أن يمنحها العنوان للنصّ ، فلم يتكلّف البحث عن عنوان مناسب ، وإنّما اتبع في وضعه طريقة آلية وهي اختيار العبارة الأولى من النص لتمثّل العنوان ، فيما يشبه الاختيار العشوائي أو الآلي ليس لعنوان هذه القصيدة فحسب ليمكننا الشكّ في مثل هذا الرأي ، وإنّما في مجموعة من القصائد المجاورة لهذه القصيدة . وبدلاً من أن يؤدي العنوان دوره المتوقع في كشف الرؤية ، أو تصعيد المفارقة ؛ فقد بات تُكأة على النّص وتكراراً لوحدة من وحداته :

« أنا يوسف يا أبي ، يا أبي ، إخوتي لا يحبونني ، لا يريدونني بينهم يا أبي . يعتدون عليّ ويرمونني بالحصى والكلام . يريدونني أن أموت لكي يمدحوني ، وهم أوصدوا باب بيتك دوني . وهم طردوني من الحقل هم سمّموا عنبي ، يا أبي ، وهم حطّموا لعبي يا أبي » (١)

يبدو العنوان إذاً ليس أكثر من مجرد قطعة مجتزأة من النص بل هو الجملة الأولى من النص ، وهو ما يجعل الاستغناء عنه حين مقاربة الرؤية أمراً ممكناً ، بل حتميّاً ، ليغدو ذا دور تزييني فحسب لا يطمح لأكثر من تعبئة فراغ في مساحة العنوان .

أمّا فيما يتعلق بمتن النّص ، فإننا نقف بإزائه على إفادة شعرية ، أو اعتراف كامل يتقدم به بطل قصّة يتقاطع معها نص الشاعر عن طريق التناص ، وهي قصّة

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج ٢ ، ٣٥٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

يوسف - عليه السلام - الذي يستحضره الشاعر من التاريخ ويستضيفه ليدلي بإفادته في محكمة الشعر ، ليبدو ما يقوله أصدق وأشدّ تثبيتاً ، مما لو روى عنه الشاعر ما حدث ، وهنا تبرز قيمة السرد بضمير المتكلم الذي يجعل هذه الإفادة تقترب من تخوم السّيرة الذاتية في درجة شفافيّتها وصدقها .

والنص - والحالة هذه - ترجمة شعرية أو إعادة كتابة لقصة تراثية لها دلالاتها وإيماءاتها في الواقع المعيش يمثّل فيها يوسف قناعاً يختفي وراءه الشاعر مقدّماً إفادته الخاصة لقارىء يستطيع التمييز جيداً بين خيط الرؤية التاريخية ، وخيط الرؤية الشعرية المجسّدة للواقع ، ليبدو النّص ذا طبقتين كل طبقة تذهب في اتجاه .

ولأن القارىء يدرك أنّ غرض الشاعر لا يمكن أن يكون توثيقياً أو تسجيلياً ، أو اجترار رؤية تاريخية متوارثة ، فإنّه يدرك أنّ هذا النّص يحمل من خلال لعبة التناصّ أكثر مما يبدو أنه يحمله ، إذ ما أشبه اليوم بالبارحة ، وما أشبه يوسف الذي رماه إخوته في الجب واتّهموا الذئب بقتله ، بالشاعر ، أو بمن يقدّم الشاعر إفادته عنه من إنسان فلسطينيّ أوهمه إخوته أو أوهموا أباه برغبتهم في مصاحبته وحمايته ، ثم قاموا برميه في الجبّ واتّهموا الذئب / العدو بقتله .

تبدأ المفارقة بالتّصاعد إذاً من تلك النقطة ، لكنّها مفارقة دراميّة يصنعها الشاعر بل ينقلها من التّاريخ ويعيد صياغتها بلغته ، إنّها تلك المفارقة الجاهزة التي يعرف القارىء تفاصيلها منذ قراءته القرآن ، أمّا مفارقة الشاعر الخاصّة ، فإنّ على القارىء أن يعيد تمثّلها بتسليط عين على مفارقة التاريخ التي صنعها إخوة يوسف وكان يوسف ضحيّتها ، وعين على مفارقة الشّاعر التي بات الشاعر صانعها وإخوة يوسف ضحاياها .

إنّ هذه الإفادة التي يقدّمها يوسف النبي الذي ما هو بشاعر ، ويوسف الشاعر الذي ما هو نبيّ ، لتعرّض ضحايا المفارقة لهجوم كاسح يهدف الى كشفهم وتعرية أهدافهم ونيّاتهم المبيّتة حتى ضدّ الذئب البريء - نوعاً ما - من دم يوسف ، وهو ما يثير التعاطف مع صوت النّص الذي يقدّم إفادته على هيئة تداعيات تفوح منها رائحة الضعف والصدق في آن واحد ، مما يثير تعاطف القارىء ويؤدي إلى تحيّزه لهذا الصوت .

غير أنّ هذه الإفادة تبدو من طرف واحد ، وهو ما يؤدي الى حرمان المتّهم من الدفاع عن نفسه ، حين تستبعده هيئة المحكمة الشعرية ، لا إمعاناً في تضخيم الأنا

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

التي تبرز بوضوح في النص ، وإنّما لأنّ حجم الإدانة وثبوت التهمة أكبر من أن يؤثر فيهما دفاع الخصوم .

« حين مرّ النّسيم ولاعب شعري غاروا وثاروا عليّ وثاروا عليك ،
فماذا صنعتُ لهم يا أبي ؟ الفراشات حطّت على كتفيّ ، ومالت عليّ
السنابل ، والطّير حطّت على راحتيّ ، فماذا فعلتُ أنا يا أبي ، ولماذا أنا ؟
أنت سمّيتني يوسفاً ، وهمو أوقعوني في الجبّ ، واتّهموا الذئب ،
والذّئب أرحم من إخوتي .. أبتِ » (١)

وترتسم ملامح الأنا / الضحية في النّص من خلال التركيز على علاقتها بالآخر ، بالأب من ناحية ، القائمة على توكيد هذه العلاقة وتوثيقها من خلال تكرار صيغة مناداة الأب المضاف الى ياء المتكلم ثماني مرّات ، وبالإخوة / الأعداء من خلال رسم ملامح علاقة يشوبها الشّك والتضاد التي ترجمت الى محاولة إلحاق الأذى بالضحيّة ، وانعكست ملامح هذه العلاقة بنيوياً من خلال التوصيف التالي :

١) عدد الأفعال الواردة في النّص (٢٧) سبعة وعشرون فعلاً .

٢) تتكرر صيغة الفعل + الفاعل (واو الجماعة) + المفعول به (ياء المتكلم) (٧) سبع مرات .

(٣) تتكرر صيغة الفعل + الفاعل (واو الجماعة) (٨) ثماني مرات .

٤) مجموع الأفعال التي فاعلها واو الجماعة العائد الى إخوة يوسف (١٥) خمسة عشر فعلاً .

٥) مجموع الأفعال التي فاعلها تاء المتكلم العائدة الى يوسف (٦) ستة أفعال .

٦) تتكرر صيغة الفعل + فاعل (تاء المخاطب) العائد الى الأب + المفعول به (ياء المتكلم) مرة واحدة .

٧) تتكرّر صيغة الفعل الماضي + الفاعل الظاهر العائد الى غير العاقل (٥) خمس مرات .

---

(١) ديوان محمود درويش ، ج ٢ ، ٣٥٩

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ولن يكون لهذا الوصف للبنية أي قيمة إن لم يَقُد الى النتائج التالية :

أ) إنّ صيغة الفعل المتبوع بواو الجماعة العائد الى أخوة يوسف ، ثم نون الوقاية التي ترسم فاصلاً طبقياً واقياً بين يوسف وإخوته ، ثم ورود ياء المتكلم العائدة الى يوسف يسهم في رسم ملامح العلاقة بين فاعل ينفّذ فعله ، وضحيّة تخضع لهذا الفعل دون أن تحرّك ساكناً ، وهو ما يمثل دليلاً كافياً على حجم الإدانة التي يحملها النّص .

ب) يتقدّم إخوة يوسف في الأفعال الخمسة العشر لفظاً ودلالة في حين يتأخر يوسف (المفعول به والمتلقي السلبي للفعل) لفظاً ودلالة ٧ مرات ، ويختفي أمام الفاعل في ثمانية أخر من الأفعال .

وهو إمعان في الشعور بالاستلاب لقاء الآخر الطاغي وإدانة له .

ج) أما الأفعال التي فاعلها تاء المتكلم العائدة الى يوسف / الضحية فهي إمّا أفعال تجسّد وقوع الذات ضحيّة للآخر (أموت) أو ترد في سياق التساؤل عن سبب كل ذلك العداء للأنا من قبل الآخر [ماذا صنعت ، ماذا فعلت ، هل جنيتُ] .

د) إن ورود فعل فاعله يعود الى الأب لمرّة واحدة فقط ، يعني غياب الدور الفاعل للأب عن صورة الفعل السّلبي الذي يقع على الابن المدلل نتيجة وقوعه ـ الأب ـ ضحيّة « الاطمئنان الواهم » ، نتيجة وقوعه في شرك خداع إخوة يوسف وتظاهرهم بحبّ يوسف والحرص عليه ، وهو ما يجعل الأب يقف جنباً الى جنب مع يوسف ضحية من ضحايا المفارقة الدرامية ، مقابل أبنائه الذين يكيدون ليوسف ، وهو ما يودي بعلاقات الدم ، ويجسد علاقات أخرى قائمة على حسابات شخصيّة قائمة على إشباع نعرات الذات من حسد وغيرة .

إنّ هذه المفارقة التي يحتفي بها النص نقلاً لا خلقاً ، وإعادة إنتاج ، لا إبداعاً ، لتجسّد الرغبة في منح المتلقي دوراً لا يقلّ أهميّة عن دور صانع المفارقة في إعادة إنتاج البنية ، ومنحها وجهها الآخر من خلال الربط المحكم بالواقع والإحالة إليه ، وهو ما يجعل هذا القارىء معنياً بما يحدث في واقعة النص وكأنّه أحد شخوص النص .

وإذا كانت القصيدة برمّتها تتّكىء على تقنية التناصّ الذي يبيح للشاعر كسر جدار الزمن ، فإنّ ثمّة ملحظاً تناصيّاً بالغ الأهمية لجدته أولا ، وجرأته ثانيا ، يلجأ إليه الشاعر ، وهو ما أسميته « بالتناص الصريح » ، إذ يعمد الشاعر في قفلة هذا النّص الى استحضار آية قرآنية تؤكد الواقعة ، وتثبت مواقع الشخوص دون أن

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

تحظى بأيّ تصرّف أو تغيير ولو على المستوى الإيقاعي . وهي بهذا تظلّ منفصلة عن جسد البناء ولا تستطيع أن تكون جزءاً منه أو تنصهر في بنيته ، إذ يسهل تمييزها ولو من خلال انكسار الوزن . وهو ما يثير أكثر من سؤال عن مشروعيّة مثل هذا التوظيف ، وبخاصّة أنّه يخلط بين الشعر والقرآن دون حيلة أسلوبيّة معيّنة تجعل القارىء يلتمس العذر لشاعره :

هل جنيتُ على أحد عندما قلت إني : رأيت أحد عشر كوكباً

والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين » (١)

(١) ديوان محمود درويش ، ج ٢ ، ٣٥٩ . انظر سورة يوسف ، الآية ٤

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

الخـاتمـــة

أخلص مما سبق الى أنّ المفارقة تؤدي دوراً بالغ الأهمية إن في الحياة وإن في الأدب ، وإذا كان عنصر المفارقة في واقع الحياة عنصراً سلبياً يودّ المرء لو يتخلّص منه ؛ فإنّ صورتها في مرآة الأدب تُعدّ عنصراً جمالياً يرفد النّص بفنيّات عالية ، ويحافظ على توازن الفنّان ، ويمنح القارىء مساحة واسعة من الحريّة لممارسة دور لا يقل أهمية عن دور صانع المفارقة ، في إعادة إنتاج البنى المفارقة ، وفك « شيفرة » النص من أجل فض رؤاه وكشف دلالاته .

وإذا كان الغرب هو الذي فصّل للمفارقة لبوسها الأدبي والنّقدي ، واعتنى بصفاتها وأشكالها ، ودراسة تأثيرها في الأدب ، فإنّ من التجنّي عدم الالتفات الى ما عاينه أجدادنا من مفردات وخبرات بلاغيّة ، تقترب الى حدّ التطابق أحياناً من المفارقة ، وإنّ دارس التراث البلاغي العربي لا يمكن إلا أن يخرج بنتيجة مفادها أنّ التراث العربي قد عرف المفارقة ، وفصّل فيها القول تحت مسميّات وأشكال ومصطلحات أخرى ليس من بينها مصطلح المفارقة .

وبسبب من طبيعة القصيدة العربية الحديثة القائمة على التنافر والتضاد والتناقض لتكون بذلك صورة صادقة عن فوضى الحياة الحديثة ، فإن المفارقة قد أسهمت بشكل رئيس في بناء هذه القصيدة وظهرت تجلّياتها واضحة كل الوضوح فيها .

غير أنه تعاور القصيدة العربية ضربان من توظيف المفارقة ، أحدهما أن ترد المفارقة في القصيدة جزئياً في موقع واحد منها أو أكثر ابتداء من الكلمة الواحدة ، وسميّتها مفارقة القصيدة . والثاني أن تنبع الرؤية أصلاً وتتشكل على أرضية مفارقة ، وعندئذٍ تمتدّ خيوط المفارقة لتعمّ بناء النّص كلّه وتشدّ جميع المفردات والتراكيب والصور إليها وهي ما يسمى « قصيدة المفارقة » ، التي يبدو وعي الشاعر فيها متّجهاً الى خلق المفارقة ، لا كتلك التي يمكن أن ترد بلا وعيه .

وتبيّن لدى مقاربة المفارقة في القصيدة العربية الحديثة من

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ناحية أشكالها ، أنّ هذه الأشكال قد انتشرت على مساحة القصيدة العربية انتشاراً كثيفاً ، إذ عني الشعراء العرب المحدثون بالاشتغال على تصعيد مفارقات قصائدهم الى مستويات وأشكال مختلفة .

ولأنّ القصيدة بناء لغوي في الدّرجة الأولى ، فقد يجد المرء أنّ المفارقة اللفظية تنتشر بكثافة أكبر في نصوص الشعر العربي الحديث ، ولا تقف هذه المفارقة عند « قول شيء لتعني نقيضه » ، وإنما تسمو الى آفاق أكثر جدّة ، وتنفتح على مفاهيم كثيرة تجلّى جزء منها في ذلك الضرب من التأنّق اللفظي ، والاشتغال على البنية اللغوية الذي يتضح أكثر ما يتضّح في قصائد درويش الأخيرة .

أما المفارقة الحركية فتكتسب أهميّة متزايدة نظراً لأنها تنقل الصور الفنية من جمود الإطار الفوتوغرافي الى حركيّة الصور المتحرّكة وبخاصة تلك التي يتجلى فيها عنصر السخرية والتّهكم لتنحو الصورة منحى « الكاريكاتورية » .

وتقنيات النّص الحديث بدورها تسهم في معظم الأحيان بخلق المفارقة ، وتؤدي الى تصعيدها بالتّدريج للوصول الى ذروتها ، حين يبدو التنافر والتضاد على أشدّهما ، حتى الوصول الى تلك اللحظة التي يجد القارىء فيها نفسه مضطراً للتدخل السريع في النّص ، ليعدّل من مساره أو يعيد إنتاجه من جديد .

من هنا فقد أدّت الصورة الفنّية وكذلك التّناص دوراً محموداً في النّهوض بالمفارقة في القصيدة العربية ، وإن كان الإيقاع قد مارس دوراً أقلّ ، غير أنّ القصيدة لم تَخْلُ من الالتفات إليه في خلْق البنى المفارقة .

أمّا قفلة القصيدة ـ بالنظر الى أنّها أخر ما يدع القارىء ـ فقد كان لها دور أساسي في إعادة توازن الفنان والقارىء على حدّ سواء ، إذْ تفاوت دورها بفرض التوازن ما بين تصعيد وتوتر ، أو تهدئة وإخماد لنار المفارقة .

أمّا القصيدة القصيرة ، فإنها بحكم طبيعتها الاختزالية وقدرتها

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

على التكثيف ، فإنّها معنية أكثر من سواها بخلق بنى مراوغة غير مستقرّة تحثّ القارىء على التأمل والتفكر وممارسة دوره في تفسيرها، وهو ما يؤهلها لتشكيل الأرضية المناسبة لخلق المفارقة ونموّها وتصاعدها وهو ما يعوّضها عن الطول الذي لم تنعمْ به .

وعلى النقيض من ذلك فإنّ الطول لن يبدو مزيّة عند الحديث عن المفارقة في الشعر إذا ما زاد ذلك عن حدّة ، فقلما نجد القصائد المفرطة في الطول قادرة على الاتّكاء على البناء المفارق ، لأنّها تعتمد في الدّرجة الأولى على الاسترسال وبعث النفس على طبيعتها ، والتدفّق الشعري الحر ، وعلوّ نبرة الإيقاع ، وهو ما يعارض البناء المفارق ذا الصبغة التأمليّة والفلسفية ، والبنية القابلة لتعدد الاحتمالات .

وإذا كان الاهتمام بالبناء الإيقاعي يسهم الى حدّ ما في بناء أشكال مفارقة ، فإنّه في نهاية الأمر لا يمكن أنْ يسهم في بناء مفارقات تمسّ شغاف الرّؤية ، فالوعي الحقيقي بالرؤية المفارقة من خلال معاينة التناقض في الانسجام ومحاولة التوفيق بين الأضداد ، ورؤية الشيء من خلال نقيضه ، هو الكفيل بتوليد المفارقة الحقيقية . والاشتغال المكثف على الإيقاع كان دائماً على حساب مقاربة تلك الرؤية .

وأخيراً ، فقد اتّضح من خلال التطبيق المباشر على نصوص مختارة ، أنّ المفارقة يمكن أن تسهم الى حدّ بعيد في جلاء ضباب الرؤية ، وكشف تناقضات النّص .

ويمكن الذّهاب أبعد من ذلك حين تُتّخذ المفارقة منهجاً نقدياً متكاملاً يعوّل عليه الناقد في تفسير نصوص تتّسم بالمفارقة .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

المصـادر والمراجع

أ ـ المصـادر التراثية :

١ ـ ابن الأثير، ضياء الدين (٦٣٧ هـ) ، المثل السائر في أدب الكاتب والشّاعر ، ط ١ ، مكتبة محمود توفيق ، ١٩٣٥ م .

٢ ـ الاستراباذي ، محمد بن علي الجرجاني (٧٢٩ هـ) ، الاشارات والتنبيهات ، تحـ عبد القادر حسين ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٨٢ م .

٣ ـ الأصمعي ، أبو سعيد عبد الملك بن قريب (٢١٦ هـ) والسجستاني وابن السكيت ، ثلاثة كتب في الأضداد ، أوغست هفنر ، دار الكتب العلمية ، بيروت .

٤ ـ ثعلب ، أبو العباس أحمد بن يحيى (٢٩١ هـ) ، قواعد الشعر ، ط ١ ، شرح محمد الخفاجي ، الدار المصرية اللبنانية ، ١٩٩٦ م .

٥ ـ الجرجاني ، عبد القاهر بن عبد الرحمن (٤٧١ هـ) ، دلائل الإعجاز ، تعليق محمد رشيد رضا ، دار المعرفة ، لبنان ، ١٩٨٤ م .

٦ ـ ابن جعفر ، أبو الفرج قدامة (٣٣٧ هـ) نقد الشعر ، ط٣ ، تحـ كمال مصطفى ، مكتبة الخانجي ، القاهرة .

٧ ـ الجمحي ، محمد بن سلام (٢٣٢ هـ) ، طبقات فحول الشعراء ، تحـ محمود محمد شاكر ، مطبعة المدني ، القاهرة .

٨ ـ الجوهري ، اسماعيل بن حمّاد (٣٩٨ هـ) الصحاح ، ط ٢ ، تحـ أحمد عبد الغفور ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ١٩٨٤ م .

٩ ـ الحموي ، ابن حجّة أبو بكر بن علي (٨٣٧ هـ) ، خزانة الأدب وغاية الأرب ، المجموعة الخاصة ، الجامعة الأردنية .

١٠ ـ الزمخشري ، محمود بن عمر (٥٣٨ هـ) أساس البلاغة ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٧٩ م .

١١ ـ السيوطي ، جلال الدين (٩١١ هـ) ، الإتقان في علوم القرآن ، تحـ مصطفى ديب البُغا ، ط ١ ، دار ابن كثير ، دمشق ـ بيروت ، ١٩٨٧ م .

١٢ ـ السيوطي ، جلال الدين (٩١١ هـ) ، المزهر في علوم اللغة وأنواعها ، المكتبة العربية ، بيروت ، ١٩٨٦ م .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٣ ـ العسكري ، أبو هلال (٣٩٥ هـ) ، كتاب الصناعتين ، ط ١ ، تحـ علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم ، دار إحياء الكتب ، ١٩٥٢ م .

١٤ ـ الفيروز أبادي ، مجد الدين (٨١٧) ، القاموس المحيط ، دار الفكر ، بيروت ، ١٩٨٣ م .

١٥ ـ ابن قتيبة ، أبو محمد عبدالله بن مسلم (٢٧٦ هـ) تاويل مشكل القرآن ، تحـ أحمد صقر ، دار إحياء الكتب .

١٦ ـ ابن قيم الجوزية ، شمس الدين أبو عبد الله محمد بن بكر (٧٥١ هـ) ، الفوائد ، ط ١ ، تصحيح محمد النعساني ، مطبعة السعادة ، مصر ، ١٣٢٧ هـ .

١٧ ـ ابن معصوم ، علي صدر الدين (١١٢٠ هـ) ، أنوار الربيع في أنواع البديع ، ط ١ ، تحـ شاكر هادي ، مكتبة العرفان ، العراق .

١٨ ـ ابن منظور ، جمال الدين محمد بن مكرم (٧١١ هـ) ، لسان العرب ، تحـ مكتب تحقيق التراث ، دار إحياء التراث ، بيروت .

ب ـ الدواوين الشعرية :

أولاً : أمل دنقل :

ـ أمل دنقل ، الأعمال الشعرية ، مكتبة مدبولي ، ١٩٩٥ م .

ويشمل الدواوين التالية :

١ ـ قصائد غير منشورة

٢ ـ مقتل القمر

٣ ـ البكاء بين يدي زرقاء اليمامة

٤ ـ تعليق على ما حدث

٥ ـ العهد الآتي

٦ ـ أقوال جديدة عن حرب البسوس

٧ ـ أوراق الغرفة « ٨ »

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ثانياً : سعدي يوسف :

أ ـ سعدي يوسف ، ديوان سعدي يوسف ، ٣ مجلدات ، ط ٢ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٨م .

ويشمل الدواوين التالية :

١ ـ الساعة الأخيرة

٢ ـ الليالي كلّها

٣ ـ تحت جداريّة فائق حسن

٤ ـ نهايات الشمال الإفريقي

٥ ـ بعيداً عن السماء الأولى

٦ ـ قصائد مرئية

٧ ـ النّجم والرّماد

٨ ـ ٥١ قصيدة

٩ ـ أغنيات ليست للآخرين

١٠ ـ القرصان

١١ ـ قصائد أقلّ صمتاً

١٢ ـ من يعرف الوردة

١٣ ـ يوميات الجنوب ـ يوميات الجنون

١٤ ـ مريم تاتي

١٥ ـ خذ وردة الثلج .. خذ القيروانيّة

١٦ ـ عندما في الأعالي (مسرحيّة شعريّة)

١٧ ـ محاولات

١٨ ـ قصائد باريس ، شجر إيتاكا

١٩ ـ جنّة المنسيّات

٢٠ ـ الوحيد يستيقظ

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ب ـ سعدي يوسف ، كل حانات العالم من جلجامش إلى مراكش (مختارات) ، ط ١ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٤ م .

جـ ـ سعدي يوسف ، إيروتيكا ، ط ٢ ، دار المدى للثقافة والنّشر ، دمشق ، ١٩٩٥ م .

د ـ سعدي يوسف ، قصائد ساذجة ، دار المدى ، دمشق ، ١٩٩٦ م.

هـ ـ سعدي يوسف ، حانة القرد المفكّر ، ط ١ ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ١٩٩٧ م

ثالثاً : محمود درويش :

أ ـ محمود درويش ، الأعمال الكاملة ، مجلدان ، ط ١٤، دار العودة ، بيروت ، وتشمل :

١ ـ أوراق الزيتون .

٢ ـ عاشق من فلسطين

٣ ـ آخر الليل

٤ ـ حبيبتي تنهض من نومها

٥ ـ العصافير تموت في الجليل

٦ ـ أحبك ، أو لا أحبّك

٧ ـ محاولة رقم ٧

٨ ـ تلك صورتها ... وهذا انتحار العاشق

٩ ـ أعراس

١٠ ـ مديح الظلّ العالي

١١ ـ حصار لمدائح البحر

١٢ ـ هي أغنية .. هي أغنية

١٣ ـ ورد أقلّ

١٤ ـ مأساة النرجس ملهاة الفضّة

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٥ ـ أرى ما أريد

١٦ ـ أحد عشر كوكباً

ب ـ محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيداً ، ط ١ ، دار رياض الريّس للكتب ، بيروت ، ١٩٩٥ م .

جـ ـ محمود درويش ، سرير الغريبة ، ط ١ ، دار رياض الريّس للكتب ، بيروت ، ١٩٩٩ م .

جـ ـ المراجع العربيّة :

١ ـ إبراهيم نصر الله ، حطب أخضر ، ط ١ ، دار الشروق ، عمّان ، ١٩٩١ م .

٢ ـ أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغيّة ، المجمع العلمي العراقي ، ١٩٨٧ م .

٣ ـ أفلاطون ، الجمهوريّة ، ترجمة حنّا خبّاز ، دار القلم ، بيروت .

٤ ـ خالد سليمان ، المفارقة والأدب ، ط ١ ، دار الشروق ، عمّان ، ١٩٩٩ م .

٥ ـ ديفد ديتشس ، مناهج النقد الأدبي بين النّظرية والتطبيق ، ترجمة محمد يوسف نجم ، دار صادر ، بيروت ، ١٩٦٧ م .

٦ ـ أي . إيه . ريتشاردز ، مبادىء النقد الأدبي ، ترجمة مصطفى بدوي ، وزارة الثقافة والإرشاد ، مصر .

٧ ـ صلاح فضل ، الأساليب الشعرية المعاصرة ، ط ١ ، دار الآداب ، بيروت ، ١٩٩٥ م .

٨ ـ عبد الرحمن الميداني ، البلاغة العربية ، ط ١ ، دار القلم ، دمشق ، ١٩٩٦ م .

٩ ـ عبد الواحد حسن الشيخ ، البلاغة وقضايا المشترك اللفظي ، مؤسسة شباب الجامعة .

١٠ ـ عدنان خالد عبد الله ، النقد التطبيقي التحليلي ، ط ١ ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٦ م .

١١ ـ علي جعفر العلاّق ، الشعر والتلقّي ، ط ١ ، دار الشروق ، عمّان ، ١٩٩٧ م .

١٢ ـ محمد العبد ، المفارقة القرآنية ، ط ١ ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ١٩٩٤ م .

١٣ ـ مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

١٤ ـ دي . سي . ميويك ، المفارقة وصفاتها ، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ، ط ١ ، دار المأمون ، بغداد .

١٥ ـ نبيلة إبراهيم ، فن القص بين النظرية والتطبيق ، مكتبة غريب .

١٦ ـ نصرت عبد الرحمن ، في النقد الأدبي ، ط ١ ، مكتبة الأقصى ، عمّان ، ١٩٧٩ م .

١٧ ـ نورثروب فراي ، تشريح النقد ، ترجمة محمد عصفور ، ط ١ ، الجامعة الأردنية ، عمّان ، ١٩٩١ م .

١٨ ـ وليم راي ، المعنى الأدبي من الظاهراتية الى التفكيكيّة ، ط ١ ، ترجمة يوئيل يوسف عزيز ، ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ م .

١٩ ـ يوسف أبو العدوس ، الاستعارة في النقد الأدبيّ ، ط ١ ، الأهلية للنشر والتوزيع ، عمّان ، ١٩٩٧ م .

د ـ المراجع الأجنبية :

- *Academic American Encyclopedia .*

- *Brooks , Cleanth , "Irony as a principle of Structure ".*

- *Brown , Lesley , The New Shorter Oxford English Dictionary Historical Principles , Volum I (A - M).*

- *The New Encyclopedia Britannica .*

- *Stallman , Robert . W. ed , "Critiques and Essays of Criticism", New york : Ronald Press , 1949 .*

هـ ـ الرسائل الجامعيّة :

١ ـ فريد زيداني ، مفارقات ثابت الاستلزام ، جامعة الجزائر ، معهد الفلسفة ، ١٩٩٦ م .

٢ ـ منى السّاحلي ، التضاد في النّقد الأدبي ، جامعة قاريونس ، بنغازي ، ١٩٩٦ م .

و ـ البحوث المنشورة :

أ ـ في كتاب :

ـ عبد القادر الرباعي ، نماذج من المفارقة في شعر عرار ، في كتاب « بحوث مهداة الى الدكتور محمود السمرة » ، تحرير حسين عطوان ومحمد حوّر ، دار المناهج ، عمّان ، ط ١ ، ١٩٩٦ م .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

ب - في الدوريات :

١ - أمينة رشيد ، المفارقة الروائية والزمن التاريخي ، فصول ، مجلد ١١ ، عدد ٤ ، ١٩٩٣ م .

٢ - خالد سليمان ، نظرية المفارقة ، أبحاث اليرموك ، مجلد ٩ ، عدد ٢ ، ١٩٩١ م .

٣ - خالد سليمان ، المفارقة في شعر محمود درويش ، مجلد ١٣ ، عدد ٢ ، ١٩٩٥ م .

٤ - خالد سليمان ، المفارقة في رواية نجيب محفوظ ، الآداب ، جامعة قسنطينة ، عدد ٢ ، ١٩٩٥ م .

٥ - سيزا قاسم ، المفارقة في القص العربي المعاصر ، فصول ، مجلد ٢ ، عدد ٢ ، ١٩٨٢ م .

٦ - شكري عزيز الماضي ، المفارقة في روايات إميل حبيبي ، البيان ، مجلد ٢ ، عدد ١ ، ١٩٩٩ م .

٧ - كلينث بروكس ، لغة المفارقة في الشعر ، ترجمة قاسم البريسم ، الزمان ، لندن ، عدد ٣٥٧ ، ٣٥٨ ، ١٩٩٩ م .

٨ - محمد سالم ولد محمد الأمين ، اللغة المفارقة في رواية شرف ، إبداع ، عدد ٤ ، ١٩٩٩ م .

٩ - موسى برهومة ، حوار مع سعدي يوسف ، أفكار ، عدد ١٣٧ ، وزارة الثقافة ، عمّان ، ١٩٩٩ م .

١٠ - نبيلة إبراهيم ، المفارقة ، فصول ، مجلد ٧ ، عدد ٤ ، ٣ ، ١٩٨٧ م .

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit

Abstract

Irony in Modern Arabic Poetry

Mahmoud Darwish, Amal Dunqol, Sa'di Yusuf : a model

Irony has been thoroughly studied in literary and critical studeis in the West. It has also played an important role in the critical arguments taking place there nowadays. In the Arab World, however, it has not been given serious attention enough to uncover the important role it plays in creating literature. There is an urgent need, therefore, to do research on irony so as to make a theoretical framework for irony. This framework should not only be discrete from that outlined by Western critics, but it should also handle irony as it really occurs in our theoretical and critical heritage.

This dissertation defines irony. It reveals its characteristics, types, function, and role. It also applies irony to models from modern Arabic poetry in order to show how ubiquitous it is in this kind of poetry.

In this study, I have chosen three Arab contemporary pocts who, in my opinion, represent well Modern Arab Poetry. These poets are Amal Dunqol, Sa'di Yusuf, and Mahmoud Darwish. I have studied their poems from an Irony perspecting.

The study is made up of four chapters. The first chapter presents a theoretical background about irony. In the second chapter, I have tracked the different types of irony in their poems, and studeid how each type is manifested in each poet's poetry. I have also studied the construction of the text (i . e poem) and how it creates irony and its progression. In the fourth chapter, I have analysed three texts by the three foremantioned poets.

The study is bigotry free. I have heavily drawn on the construction theory, and benefited greatly from a general cultural background. I have also benefited from the multi - critical schools to shed light on the various aspects of the study. I believe that this study is an integrated method in the study of literature: verse and prose.

All Rights Reserved - Library of University of Jordan - Center of Thesis Deposit