الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة غرداية

كلية الآداب واللغات
اللغة والأدب العربي

مخبر التراث الثقافي واللغوي قسم
والأدبي بالجنوب الجزائري

شعرية المفارقة عند الشعراء المعاصرين في الجنوب الجزائري

«نماذج مختارة» –دراسة أسلوبية–

أطروحة دكتوراه طور الثالث (ل م د– LMD) في اللغة والأدب العربي

تخصص: الدراسات اللغوية والدراسات النقدية

إعداد الطالبة:

حاج قويدر نورة

لجنة المناقشة:

رقم	الاسم واللقب	الرتبة	مؤسسة الانتماء	الصفة
01	عاشور سرقمة	أستاذ	جامعة غرداية	رئيسا
02	مُحَمَّد السعيد بن سعد	أستاذ	جامعة غرداية	مشرفا ومقررا
	بشير مولاي لخضر	أستاذ مح أ	جامعة غرداية	مشرفا ومقررا ثانيا
03	سليمان بن سمعون	أستاذ مح أ	جامعة غرداية	عضوا
04	يحي حاج مُحَمَّد	أستاذ	جامعة غرداية	عضوا
05	عبد العليم بوفاتح	أستاذ	جامعة الأغواط	عضوا
06	علي محدادي	أستاذ مح أ	جامعة ورقلة	عضوا

السنة الجامعية: 2020/2019.

شعرية المفارقة عند الشعراء المعاصرين في الجنوب الجزائري

«نماذج مختارة» –دراسة أسلوبية–

The poetry of the paradox of contemporary poets in southern Algeria

–Stylistic study– « Selected models»

الاختصارات المستعملة في الرسالة:			
ص: الصفحة	مرا: مراجعة	شر: شرح	(د ط): دون تاريخ أو رقم الطبعة
ع: عدد	تق: تقديم	ص ن: صفحة نفسها	(م ت): محور التركيب
مج: مجلد	تع: تعليق	حوا: حواشي	(م ا): محور الاستبدال أو الاختيار
ج: جزء	تح: تحقيق	ضب: ضبط	قرأ و عل: قرأ وعلق
ط: طبع	اع: اعتنى به	صح: صححه	نش: نشره
تر و تحر: ترجمة وتحرير	ج تنس: جمع وتنسيق	قا وأع: قابله بالنسخ وأعده	

ملخص:

تناولت هذه الدراسة موضوع المفارقة عند شعراء الجنوب الجزائري المعاصرين، فقد انبنى اختيارنا للقصائد على أساس من توافرها على تقنية المفارقة. فغاية البحث متمثلة في الكشف عن جوانب الشعرية في نصوص هؤلاء الشعراء ومظاهر تميزها، والمفارقة من بين تلك الآليات الأسلوبية التي تتضافر شعرية النصوص بتحققها، لأنها تقوم على ازدواجية المعنى، فهي تدل على وجود معنيين أحدهما سطحي ظاهر والآخر مضمر متخفي، وتزداد حدّة المفارقة حين يبلغ التناقض أقصى درجاته بين المعنيين، فالمفارقة فضلا عن أنها تكشف عن تعدد المعنى والدلالة في القصيدة؛ فإنها تفتح أفقاً آخر للمقاربة بين أشياء متعاكسة ومتضادة ما كانت لتلتقي في يوم من الأيام. مما يجعلها أكثر قدرة من غيرها من الآليات في الكشف عن الرؤى المتناقضة للأشياء والوقائع.

وقد انطلقنا في هذه الدراسة من طرح الإشكالية التالية: كيف تتجلى المفارقة في إبداعات شعراء الجنوب الجزائري المعاصرين؟ وكيف تحقق شعريتها من خلال آليات التشكيل؟. وللإجابة عن هذه الاشكالية صغنا الفرضيات التالية:

1/تقوم المفارقة على نوعين هما المفارقة اللفظية والمفارقة السياقية.

2/أهم الركائز الجمالية لإحداث المفارقة، هي الصورة والرمز والتناص.

ومن الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار الموضوع، هي رغبتنا الملحة في التعريف بالمنجز الشعري لشعراء الجنوب الجزائري المعاصرين على الساحة الأدبية وتطبيق أحد المناهج النقدية المعاصرة عليه، تطلعا لقراءته قراءة نوعية.

وقد تمثلت أهدافنا من هذه الدراسة في الكشف عن زاوية النظر والمعالجة ملخصة في شعرية المفارقة عند شعراء الجنوب الجزائري، والبحث عن الجوانب الفنية وجملة الأساليب والوسائل التي اعتمدها الشاعر الجنوبي المعاصر في تشكيل المفارقة، والوقوف على القيم الفنية في تلك التجارب. وتكمن أهمية هذا البحث في الكشف عن القضايا التي شغلت تفكير الشاعر الجنوبي، والتعرف على الذهنية والمرجعيات التي يخاطب بها الشاعر واقعه ويستحضر بها دلالة المفارقة. وقد ارتكز حدود هذا البحث

على الشعراء المعاصرين من الجنوب الجزائري، فقد استدعت طبيعة هذا الموضوع أن يتناول العديد من المدونات الشعرية، لا الاقتصار على نموذج شعري واحد. ومن بين النتائج التي جاءت بها هذه الدراسة نذكر: اختلاف مفهوم المفارقة باختلاف أنواعها، حيث نجد العديد من الأنواع، ويرجع ذلك التنوع انطلاقا من درجتها أو تأثيرها أو موضوعها. لكن هذه الأنواع لا تخرج في النهاية عن دائرتين هما: المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف.

لقد شهدنا حضور المفارقة عند شعراء الجنوب الجزائري المعاصرين من خلال العنوان والمتن أين وجدنا المفارقة اللفظية بنوعيها والمفارقة السياقية من خلال أنواع نذكر منها: المفارقة الرومانسية والتصويرية ومفارقة التنافر أو ما يعرف بمفارقة التجاور، ومفارقة السلوك الحركي، ومفارقة الأحداث. وغياب المفارقة الدرامية. وقد وظف الشعراء المعاصرون في الجنوب الجزائري بعض الأدوات الأسلوبية التي زادت من جماليات الاستخدام المفارقة منها: الصورة بنوعيها الجزئية والكلية والرمز والتناص.

كلمات مفتاحية: شعرية، مفارقة، معاصرين، الجنوب الجزائري.

Abstract:

This study dealt with the issue of the paradox in the contemporary Algerian South poets, Our choice .of poems was based on the technique of paradox. The purpose of the search is to reveal the aspects of poetry in the texts of these poets and their distinctive features. The paradox between these Stylistic mechanisms is that the texts poetic combine to achieve them, because they are based on the duality of meaning, because they indicate that there are two meanings, one of them superficial and the other undercover. The paradox is even more acute when the discrepancy is highest among those concerned. The paradox, in addition to revealing the multiplicity of meaning and significance in the poem, opens another horizon for the approach between opposite and opposite things that would never have met. This makes them more capable than other tools in revealing contradictory visions of things and facts.

In this study, we started from the following problem: How is the paradox manifested in the creations of contemporary southern Algerian poets? And how does it achieve its poetry through the tools of formation? To answer this problem, we have made the following hypotheses:

One of the reasons why we chose the subject was our urgent desire to introduce the poetic achievement of contemporary southern Algerian poets to the literary scene and to apply one of the contemporary critical approaches to it, looking forward to reading it qualitatively.

Our objectives from this study were to reveal the angle of view and treatment summarized in the poetry of the paradox of the poets of southern Algeria, and to search for the artistic aspects and the range of methods and methods adopted by the contemporary Southern poet in shaping the paradox, and to identify the artistic values in those experiences. The importance of this research lies in uncovering the issues that preoccupied the southern poet's thinking, and identifying the mentality and references with which the poet addresses his reality and evokes the significance of the paradox. The limits of this research were based on contemporary poets from southern Algeria, and the nature of this topic necessitated that many poetic blogs be addressed, not limited to a single poetic model. Among the results of this study are: the different concept of paradox of different types, where we find many species, due to diversity based on their degree, influence or subject matter. In the end, however, these types do not come out of two circles: the verbal paradox and the paradox of the situation.

We have witnessed the presence of the paradox of contemporary southern Algerian poets through the title and the poem where we found the verbal paradox of its two types and the contextual paradox through genres such as: the romantic and pictorial paradox, the paradox of disharmony or the paradox of juxtaposition, the paradox of kinetic behavior, and the paradox of events. and the absence of dramatic irony. Contemporary poets in southern Algeria have employed some stylistic tools that have increased the paradoxical aesthetics of use: the image in its partial and holistic types, symboly and inter textualism.

Key words: poetic, paradox, contemporaries, southern Algeria.

Résumé

Cette étude portait sur le thème du paradoxe chez les poètes contemporains du sud de l'Algérie, notre choix de poèmes était basé sur leur disponibilité sur la technique du paradoxe. Le but de la recherche est de révéler les aspects de la poésie dans les textes de ces poètes et leurs manifestations d'excellence, et le paradoxe de ces mécanismes stylistiques qui combinent la poésie des textes pour les atteindre, parce qu'ils sont basés sur la dualité du sens, il indique l'existence de deux significations, l'une superficielle et l'autre incognito incognito L'ironie est encore plus grave lorsque la contradiction entre les personnes concernées est la plus grande, comme l'ironie, ainsi que de révéler la multiplicité de sens et de

signification dans le poème, ouvre un autre horizon pour l'approche entre les choses opposées et opposées qui n'auraient jamais rencontré. Cela les rend plus capables que d'autres mécanismes de détection de visions contradictoires des choses et des faits.

Dans cette étude, nous sommes passés du problème suivant : comment se manifeste le paradoxe dans les créations des poètes contemporains du sud de l'Algérie ? Et comment réalise-t-elle sa poésie à travers la mécanique de la formation ? Pour répondre à ce problème, nous avons formulé les hypothèses suivantes :

1/ Le paradoxe repose sur deux types : le paradoxe verbal et le paradoxe contextuel.

2/ Les piliers esthétiques les plus importants pour le paradoxe, sont l'image, le symbole et la inter textualité

L'une des raisons pour lesquelles nous avons choisi le sujet était notre désir urgent d'introduire la réalisation poétique des poètes contemporains du sud de l'Algérie sur la scène littéraire et d'y appliquer l'une des approches critiques contemporaines, dans l'intérêt de la lire qualitativement.

Nos objectifs de cette étude étaient de révéler l'angle de vue et de traitement résumé dans la poésie du paradoxe des poètes du sud de l'Algérie, et de rechercher les aspects artistiques et l'éventail des méthodes et méthodes adoptées par le poète sudiste contemporain pour façonner le paradoxe, et d'identifier les valeurs artistiques dans ces expériences. L'importance de cette recherche réside dans la découverte des questions qui préoccupaient la pensée du poète du Sud, et l'identification de la mentalité et des références avec lesquelles le poète aborde sa réalité et évoque la signification du paradoxe. Les limites de cette recherche étaient basées sur des poètes contemporains du sud de l'Algérie, et la nature de ce sujet a nécessité que de nombreux blogs poétiques soient abordés, sans se limiter à un seul modèle poétique. Parmi les résultats de cette étude sont: le concept différent de paradoxe de différents types, où nous trouvons de nombreuses espèces, en raison de la diversité basée sur leur degré, l'influence ou le sujet. En fin de compte, cependant, ces types ne sortent pas de deux cercles: le paradoxe verbal et le paradoxe contextuel.

Nous avons été témoins de la présence du paradoxe des poètes contemporains du sud de l'Algérie à travers le titre et le corps où nous avons trouvé le paradoxe

verbal de ses deux types et le paradoxe contextuel à travers des genres tels que: le paradoxe romantique et pictural, le paradoxe de la disharmonie ou le paradoxe de la juxtaposition, le paradoxe du comportement cinétique, et le paradoxe des événements. et l'absence d'ironie dramatique. Les poètes contemporains du sud de l'Algérie ont utilisé des outils stylistiques qui ont augmenté l'esthétique paradoxale de l'utilisation : l'image dans ses types partiels et holistiques, le symbolise et inter textualité.

Mots clés : poétique, paradoxe, contemporains, sud de l'Algérie.

الحمد لله وبه نستعين و الصلاة والسلام، على نبينا مُحَمَّد معلمنا و هادي الناس والبشر أجمعين، وعلى آله وأصحابه الطيبين من بعده. أمّا بعد:

يتجاذب مفهوم الشعرية حقلان عام وخاص، وهي في الحقل الخاص تحيل على نظرية تنبني على اعتبار الشعر المجال الأوحد للغة الشعرية والأدبية معا.أمّا في الإطار العام فتتراءى الشعرية متصلة بالقوانين العامة للأدب بوصفه بنية مجردة متعالية لا يكون العمل الفردي سوى تجل من تجلياتها الممكنة. فهي تستهدف الكشف عن القوانين العامة التي تقف وراء ولادة العمل الأدبي، ويتحدد موضوعها لأجل ذلك في ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا.

فالشعرية وعلى منوالها الأسلوبية بحث فيما يتميز به الخطاب الأدبي عن الخطاب العادي، وعما يتميز به الخطاب الأدبي عن أنواع الخطابات الأخرى. و الشعرية نظرية قائمة بذاتها توجه الخطاب الأدبي إلى الآليات التي تؤهله لبلوغ درجة التميز والتفرد. والمفارقة من بين تلك الآليات التي تتحقق بوجودها شعرية الخطاب. فهي في الشعر تتجاوز الفطنة وشد الانتباه، إلى خلق التوتر الدلالي في القصيدة عبر التضاد، الذي لا يأتي فقط من خلال الكلمات المثيرة في السياق، بل عبر خلق الإمكانيات البارعة في توظيف مفردات اللغة العادية واليومية داخل الخطاب الشعري. وتبلغ المفارقة درجتها حين يشتد التضاد بين المعنيين المعنى السطحي والمعنى العميق الذي يكون في الأغلب هو المعنى الذي يطمح الشاعر إلى الوصول إليه.

جاء عنوان هذا البحث على النحو التالي: «**شعرية المفارقة عند الشعراء المعاصرين في الجنوب الجزائري –نماذج مختارة– (دراسة أسلوبية)**». ومن بين تلك الأسباب التي دفعتنا إلى اختيار هذا الموضوع: رغبتنا الملحة في التعريف بالمنجز الشعري لشعراء الجنوب الجزائري المعاصرين على الساحة الأدبية. وتطبيق أحد المناهج النقدية المعاصرة عليه، تطلعا إلى قراءته قراءة نوعية تكشف عما يكتنزه من تقنيات استخدمها هؤلاء لتحقيق شعرية المفارقة في نصوصهم.

وقد اقتصرت حدود هذا البحث على الشعراء المعاصرين من الجنوب الجزائري، واستدعت طبيعته أن يتناول العديد من المدونات الشعرية، لا الاقتصار على ديوان أو نموذج شعري واحد، من منطلق سعينا إلى الكشف عن مختلف تمظهرات المفارقة وآليات إنتاجها في المدونة عينة الدراسة، وفي

حدود ما توفر لدينا من دواوين، فعدم التطرق إلى دواوين لشعراء آخرين من مناطق أخرى في الجنوب الجزائري مثل: بشار أو تندوف أو إليزي ...الخ لم يكن باعثه الاستبعاد العشوائي المسبق؛ وإنما كان يقوم على مبدأ أساسه حضور المفارقة في الدواوين من عدمها. ولبلوغ هذا المسعى صغنا الإشكالية التالية: **كيف تتجلى المفارقة في إبداعات شعراء الجنوب الجزائري المعاصرين؟ وكيف تحقق شعريتها من خلال آليات التشكيل؟**.

وقد تمثل هدفنا من هذا البحث في الكشف عن زاوية النظر والمعالجة ملخصة في شعرية المفارقة عند شعراء الجنوب الجزائري. عبر مدونة تبدو أغلب نماذجها معاصرة لم تحظ بدراسات سابقة في هذا الموضوع حسب اطلاعنا، وما طرق منها في دراسات أو بحوث تم تناوله خارج ميدان هذه الدراسة. وفضلا عن الجانب الفني متصلا بالأسلبة ووسائل الشاعر الجنوبي المعاصر في تشكيل مفارقاته، كان هدفنا هو الوقوف على القيم الفنية في تلك التجارب، والتوصل إلى القضايا التي شغلت تفكير الشاعر الجنوبي، وبعثت فيه الرغبة على إثارتها، ومن ثم التعرف على الذهنية والمرجعيات التي يخاطب بها الشاعر واقعه، ويستحضر بها دلالة المفارقة.

جاءت محتويات هذا البحث مقسمة على النحو التالي: **مقدمة وتمهيد** جاء توطئة للموضوع، حيث تناولنا فيه لمحات خاطفة عن المفارقة في الأدب العربي والجزائري على السواء. وفي المتن نجد:

الفصل الأول: قُسم إلى ثلاثة مباحث: تناولنا في المبحث الأول المفارقة (لغة واصطلاحاً). من حيث نشأة المصطلح ومفهومه وتطوره، و المبحث الثاني: تعرضنا فيه إلى عناصر المفارقة، وأنواعها، ووظائفها. أما المبحث الثالث: فقد خصصناه لدراسة مصطلح الشعرية(لغة واصطلاحاً)، وشعرية المفارقة (الانزياح ومحور التركيب والاستبدال) والأدوات الأسلوبية للمفارقة (الصورة ، الرمز، التناص). ومنه فالفصل الأول جاء وفق القسم لنظري ليؤطر عناصر الدراسة التطبيقية وحدودها في الفصلين الثاني والثالث.

أما **الفصل الثاني**: فجاء إجابة عن الشق الأول من الإشكالية المطروحة: كيف تتجلى شعرية المفارقة عند هؤلاء الشعراء؟، لأجل ذلك جاء عنوانه على النحو التالي: "تجليات المفارقة وأنواعها عند الشعراء المعاصرين في الجنوب الجزائري". وقد قمنا بتقسيمه إلى ثلاثة مباحث: المبحث الأول:

خصصناه لدراسة المفارقة في العنوان بنوعيه: "العنوان المفارق والبنية التقريرية"، و" العنوان المفارق والبنية المجازية". ثم يأتي المبحث الثاني الذي تناولنا فيه المفارقة اللفظية بالإضافة إلى آليات تصعيد المفارقة اللفظية. أما المبحث الثالث: فقد رصدنا أهم أنواع "المفارقة السياقية" أو ما يعرف بمفارقة الموقف، وقد وقفنا على الأنواع التالية: المفارقة التصويرية، المفارقة الرومانسية، مفارقة التنافر، مفارقة السلوك الحركي، مفارقة الأحداث.

وقد خصصنا **الفصل الثالث** والأخير للإجابة عن الشق الثاني من الإشكالية: كيف تحقق المفارقة شعريتها من خلال آليات التشكيل؟، لذلك اخترنا له العنوان التالي: "جماليات المفارقة الشعرية عند شعراء الجنوب الجزائري". وقد وقُسم هذا الفصل بدوره إلى ثلاثة مباحث، فالمبحث الأول خُصص للصورة المفارقة بنوعيها: الصورة الجزئية، والصورة الكلية. كما تطرقنا في المبحث الثاني إلى الرمز المفارق من خلال رمزية الصراع بين الخير والشر، ورمزية الصراع بين البدايات والنهايات، ورمزية الصراع بين القدرة والعجز.وفي المبحث الثالث والأخير تناولنا التناص كآلية أسلوبية في تشكيل المفارقة، من خلال التناص الشعري، والتناص الديني، ثم التناص الأدبي.

وتوج البحث **بخاتمة** لخصت أهم النتائج التي تمخضت عنها الدراسة، و**ملاحق** ضمت ملخصا شاملا عن الدراسة باللغتين العربية والأجنبية، بالإضافة إلى ملحق يضم السيرة الذاتية لبعض الشعراء الذي تناولتهم الدراسة في حدود ما توفر لدينا من معلومات.

كما استعنا في بحثنا هذا بما يقدمه المنهج الأسلوبي من وسائل وآليات تساعدنا في الوقوف على الطريقة والكيفية التي تم من خلالها استخدام هذه الآلية. وقد انتقينا من هذا المنهج ما يحقق هدفنا من هذه الدراسة، فلم نعتمد على نظام المستويات المتعارف على استخدامه في هذا المنهج، لسبب هو شساعة المدونة من جهة، فلو اقتصر البحث على ديوان واحد لأمكن تطبيقه. ومن جهة أخرى تمثلت في أن المفارقة لا تأخذ مساحة كافية من القصيدة فقد نجدها في بيت أو بيتين وقد نجدها في قصيدة بأكملها. ولأجل ذلك كنا نراعي المستوى الأسلوبي المهيمن وحده، وذلك بتتبع البنية اللغوية التي حققت المفارقة والانزياح، ثم البنية التركيبة من خلال محور الاستبدال والتركيب، متطلعين في ذلك إلى البحث عن الاختيار الأسلوبي للشاعر، وفي الأخير الكشف عن الدلالة من خلال إبراز ملامح الشعرية في تلك الاستخدامات.

وقد سبقت أطروحتنا في هذا الموضوع دراسات أخذت على عاتقها البحث عن آلية المفارقة في نصوص شعرية لشعراء جزائريين معاصرين من بينها: دراسة بعنوان: (شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة) للباحث مُحَمَّد الأمين سعيدي؛ لكن ما يميز هذه الدراسة أنها اقتصرت على شعراء أغلبهم من الشمال الجزائري. أما فيما يخص المقالات فمن جملة ما وجدنا مقال بعنوان: (المفارقة وأبعادها الدلالية في الشعر الجزائري المعاصر) للباحث : خميسي شرفي. ومقال آخر بعنوان : (الانزياح والمفارقة في عناوين عثمان لوصيف) للباحثة: سعادة لعلى. فقد فتحت لنا هذه الدراسات آفاقاً جديدة للبحث، واستطعنا من خلالها الاستفادة من بعض التقنيات المستخدمة في التحليل.

ومن بين المصادر التي أخذت الصدارة في هذا البحث المدونة الشعرية محل الدراسة، ومن نماذجها البارزة: ديوان "تباريح النخل" الذي ضم العديد من القصائد لشعراء من الجنوب الجزائري. أما فيما يخص المراجع فقد اعتمدنا بشكل أساسي على "موسوعة المصطلح النقدي" في جزئه الرابع، حيث ضم دراسة عن "المفارقة" لدي سي ميويك، بالإضافة إلى كتاب "المفارقة والأدب" لخالد سليمان، وكتاب "المفارقة القرآنية" لمحمد العبد.

أما الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث، فقد واجهتنا مشكلة تعلقت بالدواوين حيث صعب علينا الظفر بها، خصوصا في غياب هيئات تعنى بجمع تلك الدواوين والتعريف بها.

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بأسمى عبارات التقدير والثناء للمشرفين على هذه الأطروحة الأستاذ الدكتور مُحَمَّد السعيد بن سعد على قبوله الإشراف وكل المجهودات التي قدمها، وإلى الدكتور بشير مولاي لخضر الذي كان لي حق معين في هذا البحث تشجيعا و توجيها ومتابعة عبر محطات البحث جميعها ليبقى البحث في صورته النهائية مدينة له بذلك الجهد الذي لا يدفع، فقد كان نعم المشرف جزاه الله عني خير الجزاء. ولا أنسى بالذكر كل من ساعدني من قريب أو بعيد وكل من أفادني بمرجع أو ديوان شعري وأخص بالذكر الأستاذ خرازي مسعود و صديقاتي "سعاد بن ناصر وآمال طرفاية وصليحة كرامي".

كما أتقدم أيضاً بجزيل الشكر إلى أعضاء لجنة المناقشة، لتجشمهم عناء قراءة هذا البحث وتهذيبه، بالقدر الذي يقيم أوده ويسد ثغراته وهناته، و نسأل الله التوفيق والسداد، فإن أكن وفقت

فذاك هو المرجّى، وإن تكن الأخرى فعسى أن يكون في نبل القصد وشرف المسعى والمحاولة ما يسد خلة ويدرأ هنة والله من وراء القصد وهو الهادي إلى سواء السبيل.

الباحثة: نورة حاج قويدر

غرداية بتاريخ: 2020/01/29.

المبحث الأول: المفارقة النشأة والمفهوم:

المطلب الأول: مصطلح المفارقة وتطوره عبر الأزمنة:

يُعد مفهوم المفارقة مفهوماً ضارباً في أعماق التاريخ فقد أكدت الباحثة نبيلة إبراهيم في دراسة معمقة أن الإنسان قد أدرك حقيقة المفارقة منذ بداية الخلق، حيث إن الخيوط الأولى للمفارقة نسجت مع قصة آدم وحواء في الجنة وهبوطهما منها، فمنعهما من أكل ثمار الشجرة رغم ما تبدو عليه من جمال وحلاوة، حيث تجتمع الصفتان، صفة القبح والجمال في شيء واحد، وحين يتمثل لهما الشيطان في هيئة الناصح والمرشد الذي يدلهما على طريق الخلود في نعيم الجنة، فيتجسد للحظة من الزمن أنه مرادف للخير، في حين أنه أصل للشر المطلق.[1] كل ذلك من شأنه أن يعبر عن ملامح لتشكل المفارقة حيث يجتمع الضدان في شيء واحد، فيتلاحم الخير مع الشّر ويشترك الجمال مع القبح.

فمعنى المفارقة كان متجسدا في الظواهر الموجودة في الواقع، فكل شيء إلا وله نظيره الذي يقابله ويخالفه، فالظلام يقابله النور، الحياة تقابلها الموت، الشر يقابله الخير...الخ من الاختلافات التي يدرك من خلالها المرء أنه يعيش في عالم يحيط به التناقض والاختلاف من كل الجهات.

أمّا عن استخدام كلمة مفارقة فلا بد من التنويه إلى أن الظاهرة وجدت قبل أن يطلق عليها الاسم. وقد وردت الكلمة إيرونيئيا (**Eroneia**) أول مرة في كتاب أفلاطون بعنوان الجمهورية، واستخدمها هوميروس لوصف الهزء بالمخاطبين بالإضافة إلى كلمة (**ساركازموس**). وقد استخدم سقراط أسلوباً يقوم على استدراج محاوريه وضحاياه حتى أنها تفيد عنده طريقة ناعمة في خداع الآخرين. وقد كان أرسطو على درجة كبيرة من التأثر بسقراط فقد وضع "إيرونيئيا" بمعنى المغايرة التي تقوم على الحط من الذات، وهي عنده بمثابة الاستخدام المراوغ للغة. وظهرت كلمة "المفارقة" أول مرة في عام 1502 ولم يتم استخدامها بداية إلا من حيث ارتباطها ببعض المرادفات مثل "الهزء والسخرية والغمز والتهكم والازدراء..."، وبقيت المفارقة لأكثر من قرنين تعتبر على أنها صيغة بلاغية مثل "أن

[1]-ينظر: نبيلة إبراهيم، "المفارقة"، مجلة فصول النقدية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة مج:4، ع/3و4،1987، ص:131.

يقول المرء عكس ما يعنيه أو يقول شيئا ويعني به غيره، أو المدح من أجل الذم أو الذم من أجل المدح.[1]

وفي الأدب الروماني وردت تحت لفظ (**Ironia**) وأصبح دليلا على وجود مستويين لمعنى الألفاظ أحدهما ظاهر و الآخر خفي ويرمي إلى نوع من التورية. كما تعددت معاني المفارقة لدى الألمان، ففي نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر حاول النقاد الألمان إخراج المفارقة من كلمة إلى مصطلح أدبي صار له أهمية كبرى في النظرية النقدية. وبفضل ثقافتهم المستقاة من الفكر الكانطي تأسست المفارقة الجدلية المتضادة و المفارقة الرومانسية على يد فريديريك شليجل **(schlegel Friedrich)**، وأوجست فيلهلم **August Wilhelm von Schlegel)**، فالرومانسيون الألمان قد جاءوا بفكرة جوهرية مفادها الوجود الدائم للمفارقة وهوما ساعد على اكتشاف المفارقة الأساسية التي يحياها الإنسان أو ما يعرف بالمفارقة الكونية.

كما قدم كونوبثراول **(Connpthirwall)** مفاهيم جديدة حول المفارقة استناداً للفلسفة الألمانية التي استقى منها أفكاره فقدم ما يسمى بالمفارقة العملية وهي مستقلة عن جميع أنواع الكلام و تقع على نوعين مختلفين تمام الاختلاف يقوم النوع الأول على تعويض كلمات المفارقة بالأفعال. أما في العهد الذي يلي الرومانسية وتحديدا في القرن العشرين فقد ساد ما يعرف بالمفارقة العدمية، حيث بدأت تطالعنا مفاهيم من قبيل المفارقة نظرة للحياة والعالم، حيث توسع نطاق المصطلح ليصبح موقفاً ورؤية للعالم يتخذها الأديب إزاء واقعه وقضاياه.[2]

[1]- ينظر: دي سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي "المفارقة"، تر: عبد الواحد لؤلؤة، مج: 4، المؤسسة العربية، بيروت، ط1: 1993، ص: 25-27 .و عزت محمّد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص:476.

[2]-ينظر: دي سي ميويك، المرجع نفسه، ص: 30-39. وسماح يوسف سميرات، المفارقة في الجهود النقدية الحديثة، عالم الكتب الحديث، إربد/الأردن، ط1: 2018، ص: 17-22.

المطلب الثاني: المفارقة لغة واصطلاحاً:

أ/المفارقة لغة:

لقد تتبعنا مادة فرق في أغلب المعاجم العربية قديمها وحديثها بغية الوقوف على ما له صلة بمعاني هذه الكلمة، انطلاقاً من الجذر الثلاثي (فَرَقَ) بفتح كل من الفاء والراء والقاف، واهتدينا إلى ما نصه: "المفارقة اسم مفعول لـ(فارقَ)، من الجذر الثلاثي (فَرَقَ)، ومصدرها (فرْق) بتسكين الراء، والفرق خلاف الجمع، وهو تفريق بين شيئين، و(الفِرقُ): الفلْقُ من الشيء إذا انفلق منه، ومنه قوله تعالى:" فانْفَلقَ فكان كل فرق كالطود العظيم."[1]

وردت مادة "فرق" في معجم الصحاح بمعنى:" فرقتُ بين الشيئين أفرقُ فَرقاً وفرقاناً وفرّقتُ الشيء تفريقاً وتفرقةً، فانفرق وافترق وتفرَّقَ وأخذت حقي منه بالتفاريق. والفرْقُ: مكيال معروف بالمدينة، والفرقان: القرآن، وكل ما فرّق به بين الحق والباطل فهو فرقان. والفاروق: اسم سمي به **عمر بن الخطاب** ﷺ، والمفرِقُ والمفرَقُ: وسط الرأس، وهو الذي يفرق فيه الشعر."[2]

وفي معجم الوسيط جاءت كلمة (فَرَقَ) بمعنى " فصل وميّز أحدهما عن الآخر. (فَرِقَ) فرقاً: جزع واشتد خوفه، و(أفرق) العليل: برأ و(فارقه) مفارقةً وفراقاً: باعده و(افترق) القوم: فارَقَ بعضهم بعضاً، (انفَرَقَ) الشيء: افترقَ وانشق ويقال: انفرق الصبح: انفلق و(الفرْقُ) بين الأمرين: المميّز أحدهما عن الآخر."[3] وفي معجم المحيط نجد ما نصه "فَرَقَ بينهما يفرُق ويفرِق وفُرقاناً أي فصل بعضهما. والرجلُ فَرقاً مَلَك الفِرْق، وفَرَقَ له الطريق يفرُق فروقاً: اتجه له طريقان."[4]

وفي المعاجم اللغوية المعاصرة عُرِّفت بما يلي:" فَرقَ يفرق ويفرِق فرقاً وفرقاناً فهو فارق والمفعول مفروق. فرق بين المتشابهين: بين أوجه الخلاف بينهما، فرق الشيء: قسمه. فرقت أسنانه: تباعدت. التفرقة العنصرية: نزعة سياسية غير مشروعة تفرق بين الأجناس على أساس اللون والجنس. التفريق:

---

[1]-ابن منظور، لسان العرب، مج:5، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1: 2005، مادة (فَرَقَ)

[2]-إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، مادة (فَرَقَ).

[3]-مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4: 2004، مادة (فَرَقَ).

[4]-المعلم بطرس البستاني، قطر المحيط، بيروت، 1869، ص: 1587، 1588.

نص قضائي ينهي علاقة الزواج، طلاق بحكم القضاء غير رجعي، (طلب التفريق) هجر بين الزوجين بدون طلاق (تفريق جسماني)."[1]

من خلال ما سبق يمكننا القول إن المعاجم العربية قديمها وحديثها قد اتفقت على أن الجذر اللغوي من "فرق" نعني به الفَرقُ والافتِرَاقُ والتَباعد والتَباين والفصلُ والتمييز بين الشيئين أو أمرين أو موقفين لاسيما إذا كان هذان الأمران على طرفي نقيض.

ب/المفارقة اصطلاحاً:

تجدر الإشارة قبل الخوض في تعريف المفارقة، إلى أن هناك صعوبة تكتنف تعريف المفارقة وصلت إلى درجة أن قال عنها دي سي ميوبيك "لو اكتشف امرؤ في نفسه دافعاً لإيقاع امرئ آخر في اضطراب فكري ولغوي، فلن يجد خيراً من أن يطلب منه أن يدون في الحال تعريفاً للمفارقة، فالمفارقة ليست بالظاهرة البسيطة."[2] ذلك أنه يعتبر من المصطلحات الغامضة التي تثير الالتباس، لكونه يمتلك تاريخاً طويلاً يصعب على وجه الدقة تحديده، على نحو ما يرى " الفيلسوف الألماني نتشه أن مالا تاريخ له هو الذي يمكن تعريفه، أما ما يمتلك تاريخاً طويلا فإن مسألة تعريفه تصبح مسألة صعبة جداً".[3]

ومفهوم المفارقة مفهوم حي تتجاذبه مجالات مختلفة، فالفيلسوف يرى فيه ذلك النموذج من نماذج الوعي، والاجتماعي يجده مظهراً من مظاهر العلاقات الاجتماعية. وقد يعود السبب الآخر في تعقُّد هذا المفهوم حسب رأي **ميويك** أن الناس يتحدثون عن المفارقة كأنها من مألوف ما يجري في العالم؛ أو كأنها خصائص تميز بعض الأشخاص، كأن تقول مثلا: إن ذلك الشخص يمتلك نظرة مفارقة نحو الحياة. وهو ما دعاه إلى تشبيهها بالسفينة التي ألقت مراسيها عندما تكون الريح وحركة المد والتيار من القوة بحيث يستطيع كل منها أن يستدرج السفينة رويداً عن مراسيها.[4] ولذلك يمكننا

[1]-أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل، معجم اللغة العربية المعاصرة، مج: 1، عالم الكتب، القاهرة، ط1: 2008، مادة (فَرَقَ).

[2]-دي سي ميويك، "المفارقة"، مرجع سابق، ص:18، 19.

[3]-خالد سليمان، مرجع سابق، ص: 14.

[4]- ينظر: دي سي ميويك، مرجع سابق، ص: 22، 39.

القول إن المفارقة مفهوم ملاصق لأي نشاط فكري إبداعي يصدر عن الإنسان، فهذا الأخير ما إن أدرك أنه يعيش ضمن حقل من المفارقات حتى توالت تعريفاته لها.

1/المفارقة في النقد الغربي: لقد نشأ مصطلح المفارقة في بيئة غربية، فمنذ حضور المصطلح عند أفلاطون وتجسيده في محاورات سقراط كما رأينا سابقاً بدأ اهتمام الغربيين بالمفارقة من منطلق أنهم أدركوا أهميتها في إبراز الجانب الجمالي في النص الأدبي بصفة عامة والنص الشعري بصفة خاصة.

وضمن الأدبيات الأجنبية فقد ورد مصطلح المفارقة تحت مسميات عدة منها: (**Paradox**، **Irony**، **Sarcasm**)، ونجد صعوبة في تحديد الكلمة المناسبة للمصطلح **Irony** حيث ترجم إلى العربية بمعانٍ عدة وهي: التهكم، والسخرية وغيرها. وتتضافر في الدراسات الأجنبية تعريفات عديدة لهذا المصطلح، تدور حول معنى توازن الأضداد؛ أو وسيلة من وسائل التعبير يُناقض بها المعنى الكلمات؛ أو التعديل الذي يصيب العناصر المتنوعة في السياق وغيرها من المعاني.[1]

أما المعاجم الأجنبية وعلى رأسها معجم "**أكسفورد المختصر**"، فإنه يُعرف المفارقة على أنها إما أن يعبر المرء عن معناه بلغة توحي بما يناقض هذا المعنى أو يخالفه، ولاسيما بأن يتظاهر المرء بتبني وجهة نظر الآخر، إذ يستخدم لهجة تدل على المدح ولكن بقصد السخرية أو التهكم؛ وإما هي حدوث حدث أو ظرف مرغوب فيه ولكن في وقت غير مناسب البتة، كما لو كان في حدوثه في ذلك الوقت سخرية من فكرة ملاءمة الأشياء؛ وإما هي استعمال اللغة بطريقة تحمل معنى باطناً موجهاً لجمهور خاص مميز، ومعنى آخر ظاهراً موجهاً للأشخاص المخاطبين أو المعنيين بالقول. أما في تعريف النقاد والبلاغيين أمثال: **ماكس بيربوم(Max) (Beerbohm** للمفارقة فهي إحداث أبلغ الأثر بأقل الوسائل تبذيراً.أما **ماريك فينلي (Marike) (Finely** فيعرفها من منطلق أنها علامة منتجة لعدد غير محدود من العلامات.[2]

ويعرف **كلينيث بروكس (Cleanth Brooks)** المفارقة على أنها اصطلاح واسع الدلالة يعني عنده إدراك التنافر والغموض والتوفيق بين المتناقضات، تلك الخصائص التي يجدها **بروكس** في كل

[1]-ينظر: عاصم شمادة، المفارقة اللغوية، في معهود الخطاب العربي، مجلة الأثر، ع/10، الجامعة الإسلامية العالمية ،ماليزيا، ص:02.

[2]-ينظر: خالد سليمان، مرجع سابق، ص:14-18.

شعر الجيد. أي في الشعر الفني، فعلى الشعر أن يتصف بالمفارقة من أجل أن يصمد أمام النظرة المفارقة. بالإضافة إلى أن المفارقة اصطلاح عام للدلالة على ما يجري على عناصر السياق المختلفة من تحوير بسبب وجودها في ذلك السياق.[1]

ففي تعريف **بروكس** نجد أنه يربط المفارقة بالسياق ويشيد بدوره وأهميته في فهم المفارقة. كما يؤكد على مسألة مفادها أن قياس الشعرية مرتبط بمدى استخدام الشاعر لآلية المفارقة في قصائده. وقد أورد **ميويك** تعريفاً أكثر تطوراً، فقد تجاوز التعريف القديم القائم على قول شيء والإيحاء بنقيضه بل هي "قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيراً واحداً بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغيِّرة".[2]وانتهى **هاينز** إلى أن المفارقة نظرة إلى الحياة تدرك أن الخبرة عرضة إلى تفسيرات شتى لا يكون الواحد منها هو الصحيح، وتدرك أن وجود المتنافرات معاً جزء من بينة الوجود.

أما أ.أ **ريتشاردز (I. A. Richards)** فيرى أن المفارقة من الصفات المميزة للشعر الرفيع، من حيث إنها تتجاوز البعد الواحد والرؤية الأولية.[3]

من خلال هذه التصورات للمفارقة يتبين لنا أن نظرة **ميويك** و**هاينز** للمفارقة تتجسد في تعدد السياقات وتعدد القراء للمفارقة وهو ما يستدعي بالضرورة تعدد الدلالات، فلا نحتكم إلى دلالة واحدة في وسط هذا الزخم من التفسيرات؛ لكن ما يمكننا قوله في هذا الصدد إن الحد الأدنى للمفارقة هو احتكامها إلى دلالتين أو تفسيرين لا ثالث لهما، حيث يتجسد من خلالهما معنى سطحي ومعنى عميق بينهما علاقة تضاد. أما موقف **رتشاردز(Richards.I. A)** فقد اقتصر على دور المفارقة في الشعر، فهو يعتبر أن الشعر الجيد هو ذلك الشعر الذي يحمل في طياته رؤية مفارقة، فلا يقتصر الشاعر على رؤية معينة وواضحة.

لقد قارب **نورثوب فراي (Northrop Frye)** مفهوم المفارقة حين أراد تعريف السخرية بقوله: "تعتبر السخرية نظاماً من الكلمات يتجنب القول الصريح وينكر المعنى الواضح لما يقول"[4].وهنا يمكن

---

[1]-ينظر: رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، 1987، ص:، 52، 397، 398.

[2]-ميويك، "المفارقة"، مرجع سابق، ص: 161.

[3]-ينظر: حسين عبد الجليل يوسف، المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، دار الثقافية، القاهرة، ط1: 2002، ص:04.

[4]-نورثوب فراي، تشريح النقد، تر:محمد عصفور، الجامعة الأردنية، عمان/الأردن، ط1: 1991، ص:50.

القول إن المفارقة قد" تلجأ إلى السخرية في كشف باطن النص الخفي، حيث يمتزج الألم بالتسلية، كما يؤكد على ذلك **أ. ر. تومسن (A.R. Thompson)** في أن المفارقة لا تكون إلا عندما يكون الأثر نتيجة امتزاج الألم بالتسلية، وكثيراً ما تلجأ المفارقة في بحثها عن طرفي التعارض في الأشياء و الأحداث إلى اصطناع الغفلة أو التظاهر بها".[1] غير أن ميويك يرى بأن السخرية مما لا يكاد يقع في باب المفارقة، فنبرة الساخر تؤدي معناها الحقيقي بشكل لا يقبل التردد بحيث لا يغدو من الممكن التظاهر أنه لا يعي قصده من ذلك المعنى.[2]

في حين نجد دراسة أخرى تحت عنوان: (**السخرية في الشعر العربي المعاصر**)، تؤكد صاحبتها على أن السخرية تندرج في إطار المفارقة، من منطلق أن الساخر يتخذ عدة آليات إحداها وأهمها المفارقة. أما ما أشار إليه ميويك فهو حسب رأيها ينطبق على النماذج التقليدية الساخرة أو تلك الفجة التي تشير إلى هدفها وضحيتها بشكل مباشر. أما النماذج المعاصرة فإننا نقرأ الأثر الساخر فيها ونحتاج إلى إعادة النظر أكثر من مرة، لنفهم القصد والمغزى منه. وعليه فالسخرية هي عملية لا توحي بلغة مكشوفة في غالب الأحيان.[3]

يمكننا القول بعد استعراضنا لعلاقة المفارقة بالسخرية، إن السخرية قد تحمل صفات المفارقة في الكثير من الأحوال؛ لكن المفارقة لا تحمل صفات السخرية في جميع الأحوال، وعليه فإن كل سخرية هي مفارقة؛ لكن ليس كل مفارقة هي سخرية.

[1]-أسامة عبد العزيز جاب الله، دراسة: جماليات المفارقة النصية، (د ط)، ص: 03.

[2]-ينظر: دي سي مويك، المفارقة، مرجع سابق، ص:74.

[3]-ينظر: فاطمة حسين العفيف، مرجع سابق، ص: 49-50.

2/المفارقة في النقد العربي:

1.2/المفارقة في التراث النقدي والبلاغي العربي القديم:

كما عرضنا سابقا لمفهوم المفارقة، وتوصلنا إلى أن مصطلح المفارقة هو مصطلح غربي نشأ في بيئة أجنبية، وقد تم نقله عن طريق الترجمة إلى البيئة العربية بما يفرض أن لا يكون هناك حضور للمصطلح في تراثنا النقدي القديم، وهذا ما أجمع عليه أغلب الباحثين الذين خاضوا في موضوع المفارقة[1]. لكن هذا لا يمنع من وجود بعض المفاهيم التي عرفها النقد العربي القديم متجسدة في البلاغة العربية، فالمفارقة مصطلح تتجاذبه أطراف منها البلاغة و الفلسفة.

أولاً: المفارقة في الشعر: تجلت المفارقة في نماذج إبداعية عديدة، حيث نجد العديد من الشواهد الشعرية التي اعتمدت على آلية المفارقة، نذكر من بينها شعر أبي نواس، ذلك الشاعر الذي دفعته ظروف الحياة المتناقضة والمضطربة والتحولات الاجتماعية والسياسية في عصره إلى التعبير بأسلوب المفارقة، ومن نماذج ذلك نذكر قوله: **[الطويل]**

ألا فاسْقني خمراً، وقل لي هيَ الخـــمرُ ولا تسقني سراً إذا أمكن الجـــهر
فــما الغَبْنُ إلاَّ أنْ تَـــرَانيَ صاحـــياً وما الغُنْمُ إلا أن يُتَعتعني الســـكْر
فَبُحْ باسْم من تهوى، ودعني من الكُنى فلا خير في اللَّذَّات من دونها سِتْر[2]

لقد عكس الشاعر من خلال هذه الأبيات صورة متناقضة للعيش في هذه الحياة مخالفةً للأعراف السائدة على نمطٍ معين اختاره الشاعر لنفسه، مفضلاً إياه في إدامة السكر دون انقطاع من وجهة نظر متناقضة مع الواقع في أسلوب بلاغي، فقد تجسدت المفارقة فيه بينما هو شائع وما هو ذاتي. فالغبن عنده في هذه الحياة هو أن يكون الإنسان صاحياً، وإن يحصل عليه من مغنم هو التردد في الكلام والتلعثم لدى السكران الذي أثقله الشرب فأصبح لا يقوى على ضبط أفعاله، كونها خارج

[1]-ينظر: ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية، عمان/ الأردن، ط1: 2002، ص: 19. ومُحَمَّد العبد، المفارقة القرآنية، دار الفكر العربي، ط1: 1994، ص: 23. وخالد سليمان، مرجع سابق، ص: 24. و هيثم مُحَمَّد جديتاوي، المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، دار اليازوري، عمان/الأردن، 2012،ص: 31.

[2]-الحسن بن هانئ، أبي نواس، ديوان، تح و ضب وشر: أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، القاهرة، 1953، ص:28.

السيطرة والإرادة، فالتناقض بين الجملتين يعكس صورة المجون الذي هتك كل الحجب جراء الفجور والفواحش.[1]

ثانيا: المفارقة في البلاغة العربية القديمة:من بين المفاهيم البلاغية التي جسدت عنصر المفارقة نجد:

أ/**الكناية:** وهي من أشهر المصطلحات البلاغية قرباً من المفارقة لأنها تتجاوز المعنى السطحي إلى المعنى الآخر، فقد عالجها ابن رشيق القيرواني في باب التتبيع فهي عنده "أن يريد الشاعر ذكر الشيء فيتجاوزه ويذكر ما يتبعه في الصفة وينوب عنه في الدلالة عليه"[2]، أما حقيقة الكناية عند الجرجاني فهي "إثبات المعنى أنت تعرف ذلك المعنى من طريق المعقول دون طريق اللفظ. ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم: هو كثير الرماد، وعرفت منه أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة، لم تعرف ذلك من اللفظ، ولكنك عرفته بأن رجعت إلى نفسك فقلت: إنه كلام قد جاء عنهم في المدح، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد، فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنه تنصب له القدور الكثيرة، ويطبخ فيه للقرى والضيافة، وذلك لأنه إذا كثر الطبخ في القدور كثر إحراق الحطب تحتها، وإذا كثر إحراق الحطب كثر الرماد لا محالة"[3]

ب/**الاستعارة:** وقد عرفها أبو الهلال العسكري في كتابه الصناعتين بقوله: "الاستعارة نقل العبارة عن موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض، وذلك الغرض إمَّا أن يكون شرح المعنى، وفضل الإبانة عنه أو تأكيده والمبالغة فيه أو الإشارة إليه بالقليل من اللفظ، أو تحسين المعرض الذي يبرز فيه"[4] ففي الاستعارة تتحقق تلك الازدواجية في المعنى فالسامع أو القارئ لا يكتفي بالمعنى الظاهر وإنما يبحث عن معنى آخر يكون عادة هو المقصود بالقول. وإن كان الباحث مُحَمَّد العبد فرق في

[1]-ينظر: كرار عبد الإله عبد الكاظم الإبراهيمي، المفارقة في شعر أبي نواس، مذكرة ماجستير، جامعة المثنى/ العراق، 2017، ص:63، 64.

[2]-ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، دار الجيل، سوريا، ط1: 1981، ص: 313.

[3]-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود مُحَمَّد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5: 2004، ص: 431.

[4]-أبو الهلال العسكري، الصناعتين، تح: علي مُحَمَّد البجاوي ومُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1: 1952، ص: 268.

دراسته (المفارقة القرآنية) بين الاستعارة والمفارقة من منطلق أن المتكلم في الاستعارة لا يعني ما يقوله حرفيا وإنما يعني شيئاً أكثر منه، بينما المتحدث في المفارقة يعني نقيض ما أفضى به وصرح عنه.[1]

ت/**المدح بما يشبه الذم**: وهو "أن يأتي الاستثناء مفرغاً، كقوله تعالى:﴿وَمَا تَنْقِمُ مِنَّا إِلَّا أَنْ آمَنَّا بِآيَاتِ رَبِّنَا لَمَّا جَاءَتْنَا ۚ رَبَّنَا أَفْرِغْ عَلَيْنَا صَبْرًا وَتَوَفَّنَا مُسْلِمِينَ﴾[الأعراف:126]، أي وما تعيب منا إلا أصل المناقب والمفاخر كلها، وهو الإيمان بآيات الله.

ونحوه قوله تعالى: ﴿قُلْ يَا أَهْلَ الْكِتَابِ هَلْ تَنْقِمُونَ مِنَّا إِلَّا أَنْ آمَنَّا بِاللَّهِ وَمَا أُنْزِلَ إِلَيْنَا وَمَا أُنْزِلَ مِنْ قَبْلُ وَأَنَّ أَكْثَرَكُمْ فَاسِقُونَ ﴾[المائدة: 59]، فإن الاستفهام فيه للإنكار. واعلم أن الاستدراك في هذا الباب يجري مجرى الاستثناء."[2]

ث/**الذم بما يشبه المدح**: وهو ضربان:[3]

أحدهما: أن يستثني من صفة مدح منفية عن الشيء صفةُ ذم بتقدير دخولها فيها، وكقولك: فلانٌ لا خير فيه إلا أنه يسيء إلى من يحسن إليه. **وثانيهما**: أن يُثبَت للشيء صفة ذم، ويعقِّب بأداة استثناء تليها صفةُ ذم أخرى له، كقولك: فلان فاسق إلا أنه جاهل.

ج/**التورية**: هي أن يراد لفظ له معنيان: أبعدهما، إما لقرينة عقلية كقوله تعالى:﴿الرَّحْمَٰنُ عَلَى الْعَرْشِ اسْتَوَىٰ﴾[طه: 5] وقوله أيضاً: ﴿وَالسَّمَاءَ بَنَيْنَاهَا بِأَيْدٍ وَإِنَّا لَمُوسِعُونَ﴾[الذاريات: 47]، إن قول المولى عز وجل (بأيد) يحتمل الجارحة وهو المعنى القريب الموري به وقد ذكر من لوازمه على جهة الترشيح (البناء)، والمعنى البعيد الموري عنه هو القوة وعظمة الخالق وهو المراد.

أو لقرينة لفظية كقول ابن ربيع: **[الكامل]**

---

[1]-ينظر: محمد العبد، مرجع سابق، ص: 30.

[2]-الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، حوا: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، ط1: 2003، ص: 282.

[3]-المرجع نفسه، ص ن

لوْلا التّطَيُّرُ بالخلاف وأنهـــمْ قالوا: مريضٌ لا يَعودُ مَريضا

لقضيتُ نَحْبًا في جنابِكِ خِدْمةً لأَكون مَنْدوباً قَضى مفْروضا

فإن المراد بالمندوب ههنا الميت الذي يُبكى عليه، وهذا هو المعنى البعيد، والمعنى القريب أحد الأحكام الشرعية. ولولا ذكر المفروض بعده لم ينبه السامع لمعنى المندوب؛ ولكن ما ذكره تهيأت التورية بذكره. فالتورية من بين العناصر البلاغية التي لها إمكانية إحالتها على معنيين، فالمعنى القريب لا يكون هو المقصود دائما؛ وإنما يتجاوزه إلى المعنى البعيد[1].

2.2/المفارقة في النقد العربي الحديث والمعاصر:

لقد عرف النقاد العرب المفارقة بوصفها مصطلحاً نقدياً، متأثرين بما جاء عن الغرب عبر الترجمة، حيث تقول **سيزا قاسم** عن المفارقة: "بأنها استراتيجية قول نقدي ساخر، وهي في الواقع تعبير عن موقف عدواني؛ ولكنّه تعبير غير مباشر يقوم على التورية. والمفارقة طريقة لخداع الرقابة، حيث إنها شكل من الأشكال البلاغية التي تشبه الاستعارة في ثنائية الدلالة"[2] وهو تعريف يربط المفارقة قصراً بالصور البلاغية في حين نجد أن مفهوم المفارقة قد توسع وتطور.

أما **نبيلة إبراهيم** فتعرفها بأنها" تعبير لغوي بلاغي، يرتكز أساسا على تحقيق العلاقة الذهنية بين الألفاظ أكثر مما يعتمد على العلاقة النغمية أو التشكيلية وهي لا تنبع من تأملات راسخة ومستقرّة داخل الذات فتكون بذلك ذات طابع غنائي أو عاطفي؛ ولكنها تصدر عن ذهن متوقد ووعي شديد للذات بما حولها"[3] فهي تشير من خلال هذا التعريف إلى حقيقة المفارقة، فمصدرها يكون العقل وليس الشعور أو الوجدان.

ويعرفها **سعيد علوش** بقوله: "هي تناقض ظاهري، لا يلبث أن نتبين حقيقته، وهي ذات أهمية خاصة، بحكم أنها لغة شاعرة، لا مجرد محسن بديعي. و المفارقة هي إثبات لقول يتناقض مع الرأي

---

[1]-ينظر: علي بن مُحَمَّد الجرجاني، الإشارات والتنبيهات، تح: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، 1997، ص:247 .و أبو البقاء الكفوي، الكليات، قا و أعَّ: عدنان درويش و مُحَمَّد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت/ لبنان، ط2: 1998، ص: 278، 279.

[2]-سيزا قاسم، القص العربي المعاصر، مجلة فصول، مج: 2، ع: 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982، ص:143.

[3]-نبيلة إبراهيم، مرجع سابق، ص:132.

الشائع، في موضوع ما، بالاستناد إلى اعتبار خفي، على الرأي العام."[1]و هذا التعريف يحمل إشارة ذات دلالة مهمة من حيث تأكيدها على أن المفارقة ليست مجرد آلية في نقل خطاب أو صياغته بقدر ما أنها انعكاس لموقف وتعبير عن رؤية متجاوزة بما يجعلها تتميز بطابعها النقدي.

ويعرفها **جبور عبد النور** بأنها مجرد " رأي غريب: مفاجئ، يعبر عن رغبة صاحبه في الظهور وذلك بمخالفة موقف الآخرين وصدمهم في ما يسلمون به.(فلسفياً): قضية صحيحة أو خاطئة مناقضة تماماً للرأي الشائع."[2]وهو تعريف قاصر لأنه يربط المفارقة بالرغبة في الظهور وليس بالسمة المرجعية التي ترافق مفهومها كلما تحقق لها الحضور، بالإضافة إلى أن المفارقة لا تتجلى أصيلة إلا في حال ما لو أنها عبرت عن الموقف المتجاوز لما يتبدى هشاً أمام أي محاجة "موضوعية" وإلا لتحولت المفارقة فعلياً إلى شكل من أشكال العبث.

أما **ناصر شبانة** فيعرفها بقوله:" يمكن القول بادئا إن المفارقة انحراف لغوي يؤدي بالبنية إلى أن تكون مراوغة، وغير مستقرة، ومتعددة الدلالات، وهي بهذا المعنى تمنح القارئ صلاحيات أوسع للتصرف وفق وعيه بحجم المفارقة."[3] وفي هذا التعريف يربط شبانة المفارقة بالأسلوبية من خلال الانزياح الذي يؤدي بالضرورة إلى تعدد الدلالات، كما يشير إلى دور القارئ وامكاناته في فهم المفارقة وكشفها.

كما يعرفها **مُحَمَّد العبد**" بأنها طريقة من طرائق استخدام اللغة في سياق نصي، والسياق الخارج عن النص. وتنعقد الدلالة في خطاب المفارقة على علاقة التضاد بين الدلالة الحرفية الأولية للمنطوق(...) وبين الدلالة المحولة التي يرشحها السياق بنوعيه السابقين، وهي هذه الدلالة التي يمكن أن نطلق عليها هنا اسم الدلالة المفارقة."[4] وهنا إشارة من العبد إلى المرجعية في اعتماده على السياق الخارجي، فضلا عن السياق النصي المتمثل في استخدامات اللغوية المتاحة في النص، وكلاهما يعين القارئ في الكشف عن دلالة المفارقة.

---

[1]-سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني(بيروت)، سوشبريس(الدار البيضاء)، ط1: 1985، ص: 162.

[2]-جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين ، بيروت، ط1: 1997، ط2: 1984، ص: 258.

[3]-ناصر شبانة، مرجع سابق، ص:46.

[4]-مُحَمَّد العبد، مرجع سابق، ص: 07.

أما الباحث **قيس مُحَمَّد الخفاجي** فملخص فكرته عنها أنه يقول: "المفارقة بنية تعبيرية وتصويرية، متنوعة التجليات ومتميزة العدول على المستويات الإيقاعية والدلالية والتركيبية، تستعمل بوصفها أسلوباً تقنياً ووسيلة تمنح المتلقي التلذذ الأدبي ولتعميق حسه الشعري، بواسطة الكشف عن علاقة التضاد غير المعهودة بين المرجعية المشتركة الحاضرة أو الغائبة والرؤية الخاصة المبدعة."[1] وتعرفها **أمينة رشيد** بأنها "نظرة إلى العالم، وموقف من حقيقة الأشياء"[2]

في حين نجد **هيثم جديتاوي** يعرف المفارقة بعد استعراضه لأهم الأقوال التي خاضت في مجال تحديد المفارقة فيقول: "المفارقة هي أسلوب تعبيري يهدف إلى إيصال المعنى بطريقة إيحائية وشفافة تجعل القارئ يرفض النص بمعناه المباشر لاستخراج معان متعددة دون أن يمتلك القدرة على ترجيح أحدها على غيره مع ما يمكن أن تتصف به من تنافر أو تباين أو غموض، ومع ما تثيره من مشاعر السخرية عند منشئها ومتلقيها على حد سواء"[3]حيث تتسع المفارقة في هذا التعريف للانفتاح الدلالي بحيث لا تتقيد بعلاقة التضاد بين المعنى المباشر والمعنى غير المباشر، ولكنها على خلاف ذلك لا تغدو محيلة بطريقة الإيحاء على معانٍ يتعذر على القارئ ترجيح أحدها على البقية.

و يعرفها **كامل عويد العامري** في معجم النقد الأدبي بقوله: "إنها فكرة تفيد الدهشة، لأنها تتناقض مع ما هو اعتيادي ومألوف، إنها فكرة صادمة للمعنى المعروف المتداول مثلما نقول الفلسفة سهلة جدا وصعبة جدا، ومثلما نقول مفارقة أو تناقض الكاذب عندما يقول (إنني أكذب) (فهل يكذب؟)، فمن غير المجدي أن نفكر بذلك، ليس هناك من حل...!.كما نستخلص من هذا المصطلح عبارة ذات مرجعية آلية تنفي نفسها بنفسها"[4]

كما يتردد مصطلح المفارقة في الدرس النقدي المعاصر "بوصفها إحدى فنيات التحول الأسلوبي والحيل اللفظية التي يتم بها التعبير عندما يعجز وعي المبدع عن إمكان الإحاطة بواقع مرفوض من قبله أصلا، فتكون المفارقة كبديل للتأثير السّالب على ذلك الواقع عاكسة ذات المبدع

---

[1]-قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم، بابل/ العراق، ط: 1، 2007، ص: 63.

[2]-أمينة رشيد، المفارقة الروائية والزمن التاريخي، مجلة فصول، م/11، ع/4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993، ص: 157.

[3]- هيثم مُحَمَّد جديتاوي، المفارقة في شعر أبي العلاء، مرجع سابق، ص:27.

[4]-كامل عويد العامري، معجم النقد الأدبي، دار المؤمون، العراق، ط:1، 2013، ص،314-315.

بكل ما يلفها من أسى."[1]وبالنظر إلى مصطلح المفارقة من خلال عملية التواصل فإن" المفارقة عبارة عن رسالة ترميزية يقوم المبدع بإرسالها إلى القارئ (المستقبل) من أجل فكها وإعادة بناءها–قراءةً وتأويلاً– وفق عمليات الوعي والإدراك والاستيعاب. والمفارقة نصاً لا يتحقق إلا بحركة قرائية واعية تتفاعل مع لغة النص تفاعلاً كلياً حتى يتمكن من إعادة إنتاج ما قرأ، ويصل إلى الفكرة كما كانت عليه قبيل إدخالها آلة المفارقة[2]

من خلال استعراضنا لمجموعة من التعريفات التي تناولت مصطلح المفارقة يمكننا القول بعد كل ما سبق: **إن المفارقة هي اختيار أسلوبي أو صيغة بلاغية يتم استخدامها لكي تدل على معنيين أحدهما سطحي ظاهر والآخر باطني خفي، كما تبرز قوة المفارقة عندما يشتد التضاد بين المعنيين. وتضفي المفارقة قيمة جمالية على النص الأدبي بصفة عامة، والشعري بصفة خاصة لأنها تفتح المجال للقارئ لكي ينقب ويبحث عن المعنى العميق في سبيل الوصول إلى الدلالة المفارقة.**

[1]–هاشم العزام، المفارقة في رسالة التوابع والزوابع، مجلة جامعة أم القرى، إربد/الأردن، ج:16، ع:28، 1424هـ ، ص:1020.

[2]–ينظر: نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة/ الجزائر، ع/1، جوان 2007،ص:07

المبحث الثاني: المفارقة (عناصرها، أنواعها، وظيفتها):

المطلب الأول: عناصر المفارقة: المفارقة لاتخرج في جوهرها عن العناصر الثلاثة التي تتوفر في أي عمل أدبي كما ذكر ريتشاردز(I. A. Richards من حيث وجود: (المرسل، الرسالة، المتلقي) وهي الركائز الأساسية في تشكيل النظام الداخلي لبنية المفارقة.

1/صانع المفارقة: ونقصد به الشاعر أو الروائي أو المسرحي...الخ، أي المبدع على وجه العموم، وهو المرسل في العلاقة التواصلية للغة، فهو يعتبر العنصر الأول في تشكيل هذه المنظومة المفارقة، وعلى هذا الأساس فيجب أن تتوفر في هذا الأخير مجموعة من الخصائص حتى يصبح مؤهلاً لتوظيف آلية المفارقة في نصه، ومن جملة هذه الخصائص نذكر:

1.1/حس المفارقة: و هي قدرة الشاعر على الإحساس بالمفارقة في واقعه، ذلك "أن إحساس صانع المفارقة بالخدعة الكبرى في الحياة أو إدراكه للأوضاع المقلوبة فيها، أو شعوره بأنها تُمارسُ عليه أنواعاً من المكر والخديعة، وهو فيها أشبه بحجر الشطرنج تحركه كيفما تشاء وتنقله من مكان إلى آخر حسب هواها، يجعله يرفض الاستسلام والركون إلى تقلباتها ويثور على معاييرها وقوانينها ويستبدلها بعالم خاص وحياة خاصة (...)، بحيث يعيش في عالمه ذلك مراقباً ومتابعاً لعالم الآخرين وحياتهم."[1] فحسّ الشاعر بالمفارقة يجعله يتمتع بوعي شديد بمظاهر التناقض في الوجود، كما يمكنه من ترجمة هذا الوعي في عمل فني.

2.1/الرؤيا الخاصة: لا يكفي أن يتوفر لدى الشاعر حس بالمفارقة، بل لا بد له أن يتخذ من تلك المتناقضات المتناثرة على شكل أشتات في واقعه من تشكيل رؤيته الخاصة في التعبير عنها ويجسدها في عمل أدبي يضمن له عنصر الإبداعية والتميز. فنجد الشاعر يتخذ معطيات الواقع عناصر ليشكل من خلالها رؤيته الخاصة،" فأهمية الرؤية الخاصة في المفارقة تنبع من نأي الشاعر عن التقليد، ومن صوغه ما لم يصغ من رؤى بصياغات جديدة، ولذا فإن كسر طوق الصورة أحادية الجانب لشيء ما، وحدوث تحويل مضاد في الرؤية يحدث مفارقة."[2]

---

[1]- هيثم مُحَمَّد جديتاوي، مرجع سابق، ص:47.

[2]- قيس حمزة الخفاجي، مرجع سابق، ص: 71.

وتتجسد هذه الرؤية الخاصة في البعد الإنساني الذي يريد أن يصل له صاحب المفارقة فهو في "حاجة إلى أن يكشف للمتلقي من خلال أداة نوعية تردي وضعه الإنساني، وعن ضرورة تجاوز هذا الوضع على مستويات متعددة بتعدد حياة الإنسان نفسه، وفي قدرة الشعر على التجسيم والتصوير واستغلال المفارقة وغيرها ما يغذي التوق الإنساني إلى الانعتاق مما هو كائن إلى ما ينبغي أن يكون."[1]

3.1/تحرر الذات: فالشاعر يجب أن ينأى بنفسه وفق قيود الزمان والمكان ويسمو فيتحرر من ثوابت العالم التجريبي إلى عالم آخر، عالم اللاَّمحدود، وهذا ما أسمته نبيلة إبراهيم بالذات الترسندنتالية، و"هي تلك الذات السلبية التي لا تستطيع أن تحبس نفسها داخل التاريخ والواقع، بل تجاوزهما وتعلو فوقهما، تاركة نفسها لعفوية الفكر وهي الذات المغالطة التي تخضع سلبيتها لموضوعية مزعومة، وتمثل المفارقة المسافة بين الذات التجريبية والذات الترسندنتالية"[2]

2/نص المفارقة: ويقابلها تسمية الرسالة في العملية التواصلية، وهي تحمل البنية المفارقة، وهي تمتاز بالتشتت اللغوي، وذلك إثر احتوائها على لغة التداعي الدلالي، كما يجب أن يتوفر في نص المفارقة مجموعة من الشروط حتى يتسنى أن نقول أننا أمام رسالة مفارقة. ومن جملة هذه الشروط نذكر:

1.2/**ثنائية الدلالة:** فلا بد من أن تتوفر في نص المفارقة وحدة لغوية تتعدد من خلالها الدلالة، أو على الأقل مستويين للمعنى في التعبير الواحد، المستوى السطحي للكلام على نحو ما يعبر به والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه، والذي يلح القارئ على اكتشافه، وعلى نفس النهج نجد انكفست **(Enkvist)** يقول: "إن المفارقة تعتمد على قوة التوتر بين المعنى السطحي والمعنى المضاد له ولا يخفى أن هذا المعنى المضاد هو –في أولويته– تعبير انتقادي تهكمي"[3].كما تتعمد أن تبتعد عن المعنى المباشر، فهي دائما "تقاوم صدق معناها"[4]

---

[1]–جابر عصفور، مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5: 1995، ص:229.

[2]– نبيلة إبراهيم، مرجع سابق، ص: 136.

[3]–محمد العبد، المفارقة القرآنية، مرجع سابق ، ص: 37.

[4]–ويليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد ط1: 1987، ص: 125.

2.2/القرينة والتضاد: وذلك أن يتوفر نص المفارقة على إشارة أو شيفرة (علامة) توجه انتباه المخاطب نحو التعبير السليم، وهي من هنا تختلف عن الاستعارة وهذه السمة هي من صميم بنية المفارقة. أما التضاد فهو أساس وعمود المفارقة، فالمفارقة لا تتميز بالغموض فحسب الذي يكتنف القول، بل بالإحساس الغريب كذلك الذي يولده اشتمالها على عناصر متعارضة.[1]

3.2/البعد الجمالي: هي أهم ما يميز المفارقة، "فالقصة الظريفة التي تحتوي المكونات اللازمة قد لا تبعث السرور، إذا أريد لها أن تكون مؤثرة."[2]ومنه يمكن القول إن الصياغة الأسلوبية المنمقة تعمل على إحكام بناء المفارقة، ومن ثم تشد انتباه القارئ إليها، كما نجد أن المعنى في المفارقة كلما ابتعد عن المباشرة والوضوح كان ذلك أجمل.

4.2/قابلية التأويل: فنص المفارقة ينبغي أن يشتمل على خصائص تمكن قارئ المفارقة من تأويل النص، فيفتح له مجالاً لتعدد المعاني، فلا يمكن لصاحب المفارقة الذي يطمح أن يصل نصه إلى القارئ أن يغلق ويحد من إمكانية تأويل النص ويجعل هذه العملية مستحيلة، فينبغي على صاحب المفارقة أن يترك مفاتيح تساعد القارئ على كشف دلالة المفارقة والإمساك بها.

3/ قارئ المفارقة: (مستقبل): يعتبر القارئ من أهم العناصر في المنظومة التواصلية، فلا وجود لمفارقة في غياب عنصر التلقي، فهو الفيصل في الحكم على نجاح المفارقة من عدمها؛ لكن ليس كل القراء مؤهلين لتلقي المفارقة وفهمها فهماً صحيحاً. وهنا سنورد أهم الصفات التي ينبغي توافرها في المتلقي ويتصف بها حتى يتسنى له قراءتها قراءة صحيحة صائبة. وأول هذه الصفات.

1.3/الحس النقدي: كما رأينا سابقاً لا بد أن يحس صاحب المفارقة بالمفارقة في عالمه ويجسدها في نصه، وفي المقابل يجب أن يصل ذلك الإحساس إلى القارئ ويشعر بوجودها في النص. ويحدث ذلك من خلال التوتر الناشئ التي تحدثه المفارقة في النص، بحيث يفتح هذا التوتر للقارئ الأفق الشعري لاستبصار ما استشعره الشاعر. وكلما كانت قراءته النقدية هادفة توسعت نافذة الإدراك والاستبصار

[1]-ينظر: سيزا قاسم، مرجع سابق ص: 144.

[2]- دي سي ميويك، المفارقة، مرجع سابق، ص: 66.

لديه[1]. بحيث لا يُسلم للمعنى الأولي، وإنما تدفعه ذائقته النقدية لكي يبحث وينقب عن المعنى الآخر المتواري في النص.

2.3/الفطنة والذكاء والمهارة: فهذه الصفات من الضروري توفرها لدى القارئ، لأن المفارقة تتطلب ذهنية واعية ومتفطنة لكشفها، ولأن القارئ مطالب بفك الشيفرة (العلامة) التي وضعها صاحب المفارقة. وهذا ما أشارت له الباحثة سيزا قاسم في قولها:" إن حل شفرة المفارقة يستلزم مهارة خاصة لفهم العلامة، وهي مهارة ثقافية وإيديولوجية، يشارك فيها المتكلم والمخاطب."[2] فإذا عجز القارئ عن حل تلك الإشارات وفشل في الوصول إلى المعنى الحقيقي، فإنه يمسي ضحية من ضحايا المفارقة.[3]

[1]-ينظر: قيس حمزة الخفاجي، مرجع سابق ، ص:81.

[2]-سيزا قاسم، مرجع سابق، ص: 144.

[3]-ينظر: ناصر شبانة، مرجع سابق، ص:84.

المطلب الثاني: أنواع المفارقة: لقد "قسمت المفارقة في الدراسات الحديثة إلى أنواع عديدة، مما أصبح يصعب على الدارس كل هذه الأنواع والأنماط، وبعض هذه الدراسات انطلقت في تقسيمها للمفارقة من ناحية درجتها، وبعضها انطلق من ناحية تأثيرها، وبعضها من ناحية موضوعها"[1]

ويرجع سبب تعدد أنواع المفارقة كما يشير **ميويك** إلى أن المرء يفكر أولا بالمفارقة في إطار الشكل والنوعية، ويفكر بصاحب المفارقة أو بضحية من يُعلّق في هذا الإطار، كما يفكر أيضاً بالطريقة أو الوظيفة أو الأثر. وكان من نتيجة ذلك أن تراكمت مجموعة غير متجانسة من أسماء "أنواع". فقد أشار إلى أن هناك أنواع من المفارقة بلا أسماء معروفة، و بعضها من ذوات الأسماء ماتزال موضع تكرار وتداخل، كما التفت إلى المعايير التي نستطيع من خلالها التمييز بين أنواع المفارقة وحاول حصرها في: *الموقف نحو ضحية المفارقة (تجرد أو تعاطف أو تمثل)، و*مصير الضحية: (انحدار أو انتصار)، و*مفهوم الحقيقة: إذا كانت هذه الحقائق تعكس قيمه أو أنها مخالفة لقيم الآخرين.

ومن خلال هذه المعايير استنبط ميويك المفارقات التالية: المفارقة الكوميدية، المفارقة الهجائية، المفارقة المأساوية، المفارقة العدمية، المفارقة المتناقضة، ويبدو أن معظم الأنواع التي ذكرها ميويك تسود في الأعمال الدرامية خاصة في المسرح؛ لكن كل الأنواع التي ذكرها ميويك لا تخرج عن مجالين هما: المفارقة اللفظية (**Verbal Irony**)، ومفارقة الموقف: (**Situationnel Irony**)[2]

أولاً /المفارقة اللفظية: "تتفق الدراسات على أن المفارقة اللفظية، نمط كلامي أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مناقضاً أو مخالفاً للمعنى الظاهر".[3]

كما تتميز هذه المفارقة بأسلوبين هما[4]:

[1]-خالد سليمان، مرجع سابق، ص:24.

[2]-ينظر: دي سي ميويك، المفارقة، مرجع سابق، ص:22، 23، 188.

[3]-خالد سليمان، مرجع نفسه، ص:26.

[4]-مرجع نفسه، ص:29.

1/أسلوب الإبراز: إن أبسط أمثلة الإبراز في المفارقة اللفظية المديح بدل الذم، مثل عبارة (التهاني) التي نقولها في حق أخرق تسبب في فعلة مؤذية. ويمكن تطوير ذلك في عدد من الاتجاهات.

2/أسلوب النقش الغائر: إن طريقة النقش الغائر تعزل هدف المفارقة أو موضوعها لا برفعه بل بالنيل من الذات والقيام بدور غرير المفارقة لا غرير التبجح."[1] أما "في الأدب المعاصر، ربما تكون شخصية (الزين) في رواية الطيب صالح (عرس الزين)، مثالاً جيداً لهذا النمط.

ثانياً/ مفارقة الموقف: وقد اتخذت أنواعاً عديدة منها :

1/المفارقة السقراطية: تعتبر هذه المفارقة هي أولى المفارقات، بل هي المفارقة الأُم. وسمّيت المفارقة السقراطية نسبة إلى سقراط على اعتبار أنه صانع المفارقة الأول الذي يذكره لنا التاريخ، فقد كانت المهمة التي أخذها على عاتقه هي أن يشد الناس من كل صنف ومن كل صوب وحدب، من العامل إلى المفكر ومن الصغير إلى الكبير، ويأخذ في محاورة كل منهم، حتى يصل إلى النقطة التي يجعل الواحد منهم يفقد الثقة كلية فيما يتحاور فيه معه، وعندئذ يترك الشخص المكان خاوي الوفاض، بعد أن يدرك أنه لم يعد يعرف شيئاً.[2]فلم يكن سقراط يفعل ذلك من باب الاستعلاء؛ وإنّما كانت غايته تكمن في زعزعة الثوابت من خلال بث الشك في الذات التي تدعي المعرفة واستفزازها لإعادة تأمل ذاتها من جديد، وبالتالي تتحرر من قيود المعارف المتواضع عليها من أجل الوصول إلى الحقيقة.

فالمفارقة إذن هي ثورة على الذات وهي من أفضل الوسائل لمواجهة الخصم. كما رأى ميويك أن هذه المفارقة حسب ما جاء في كتاب "أ:رتومسن"بعنوان (الهزء الجاف) أنها ترد ضمن ثلاثة أنواع من (مفارقة التصرف) المرادفة لـ (المفارقة الشخصية).[3]

2/المفارقة الدرامية:**(التهكم الدرامي)Dramatique Ironie**: وهي "وضع يعرف فيه المتفرجون أشياء لا يعرفها بعض الشخصيات الفعلية في التمثيلية وقد تتضمن تلك الأشياء الهوية الحقيقية لأحد الشخصيات، أو نواياها الحقيقية أو العاقبة المحتملة للفعل. وحينما يمتلك المتفرج تلك الأشياء التي لا

---

[1]- ميويك، "المفارقة"، مرجع سابق، ص:202،196،195.

[2]-ينظر: نبيلة إبراهيم، مرجع سابق، ص:131.

[3]-ينظر: دي سبي ميويك، مرجع نفسه، ص:23.

تعرفها الشخصيات المسرحية يصبح قادراً غلى أن يزن الكلمات و الأفعال بموازين واضحة وبفهم سديد. ومن الأمثلة الرائعة على وضع كلمات في فم المتكلّم يفهمها المتفرجون بمعنى آخر ما حدث في (ماكبث) ومن مزاح البواب السكران بأنّه حارس لبوابة الجحيم. وما اعتاد عطيل من وصف الشرير ياجو بأنّه الشريف ومن الأمثلة للتهكم الدرامي بحث أوديب على طول مسرحية (أوديب ملكاً) لسوفوكليس عن قاتل لايوس ليكتشف أنه نفس المذنب"[1].

"فالمفارقة الدرامية ترتبط في أغلب الأحيان بالمسرح لذلك يطلق عليها مفارقة سوفوكليس نسبة إلى هذا المسرحي العظيم، وهذا لا يعني ارتباطها بأعمال غير مسرحية، ففي قصة سيدنا يوسف عليه السلام، وكما وردت في القرآن الكريم، أنها مفارقة درامية، تتمثل في استضافة يوسف لإخوته الذين غرروا به، في حين كان إخوته لا يعلموا أن من استضافهم هو شقيقهم، فذلك لا يقلل من درامية المفارقة ولا يلغيها، شريطة أن يكون القارئ على علم بذلك، أي يعرف حقيقة هؤلاء الضيوف. ومن الأمثلة المشهورة لهذا النمط قول(ايجستوس) في مسرحية (إليكترا) وهو يقف أمام جثة زوجته معتقداً أنها جثة عدوّه: لا شك يا ربّ، أن هنا مثالا على جزاء عادل".[2]

3/المفارقة التصويرية: هي عبارة عن "تكنيك فنّي يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض، وعلى الرغم من أن شعرنا القديم قد عرف صوراً من المفارقة التصويرية، وفطن إلى الدور الذي تقوم به عملية إبراز التناقض بين النقيضين في تجلية معنى كل منهما في أكمل صورة ولخص إدراكه لهذا الدور في تلك الحكمة المشهورة: **والضِّد يُظّهر حُسنه الضِّد**. على الرغم من هذا فإن النقد العربي القديم والبلاغة العربية كليهما لم يهتما بهذا التكنيك الفّني، وإن كانت البلاغة قد عنيت بلون التصوير البديعي القائم على فكرة التضاد، وعالجته تحت اسم (الطباق) –في صورته البسيطة– و(المقابلة) –في صورته المركبة– ،ولكن المفارقة التصويرية تكنيك مختلف تماماً عن الطباق والمقابلة سواء من ناحية بنائه الفنّي، أو من ناحية وظيفته الإيحائية، وذلك لأن المفارقة

[1] – إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس/تونس، 1986، ص:339.

[2] –ينظر: خالد سليمان، مرجع سابق، ص:29، 30.

التصويرية تقوم على إبراز التناقض بين طرفيها، هذا التناقض الذي قد يمتد ليشمل القصيدة برمتها، فتقوم كلها على مفارقة تصويرية كبيرة."[1]

ومن بين الشعراء الذين استعانوا بهذا النوع من المفارقة نجد الشاعر معروف الرصافي، حيث جسد من خلالها أبعاد رؤيته المركبة لواقعه المعيش وإخراجها من نطاق الذاتية المجردة إلى نطاق الموضوعية الحسيّة بإلحاح على إبراز التناقضات المختلفة، ففي قصيدة :(**الحرية في سياسة المستعمرين**)، حيث يقول: [**مجزوء الكامل**]

يا قومُ لاتتكلّمـوا إنّ الــكَلام محَّــرمُ
ناموا ولاتستيقظـوا ما فــاز إلّا النُــوَّم
وتأخروا عن كل ما يقضِي بأن تتقـدَّموا
ودَعُوا التفّهُم جانباً فــالخيرُ ألاَّ تفـهموا
وتثبتوا في جهلكـم فالشرّ أن تتعلَّــموا[2]

فالشاعر قد وظف التضاد في هذه القصيدة، كما استخدم أيضا العنصر الكوميدي في قالبٍ من السخرية، مرة تثير الضحك ومرة تثير البكاء على صورة الواقع العربي الأليم.[3]

ومثل هذا الأسلوب الساخر أيضاً في فن المفارقة نجده قد أتقنه كبار الفنانين أمثال **رابليه** و**فلوبير** في« **Bouvard et Pécuchet** » فهم أئمة هذا الضرب في تحرير الناس من نير هذه المواقف.[4]

---

[1]– علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4: 2002، ص:130.

[2]– معروف الرّصافي، ديوان، شر وصح: مصطفى السَّقا، دار الفكر العربي، مصر، ط4، ص: 450.

[3]–ينظر: علي خالقي/حميد ولي زاده/علي صيداني، المفارقة التصويرية في شعر معروف الرصافي، مجلة" إضاءات نقدية"، إيران، ع/12 ،2013، ص: 224.

[4]–ينظر: أ.أ.ريتشاردز ، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: مُحَمَّد مصطفى بدوي، مرا: لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1: 2005، ص:263.

4/المفارقة الرومانسية: يُقِّر ميويك بأن إيجاد تعريف أو مفهوم للمفارقة الرومانسية ليس بالأمر الهين، فقد أُسيء فهمها والتعبير عنها بشكل واسع وبخاصة عند نقاد الأدب الأمريكان. ورأى أيضا أن أفضل الطرق لفهم المفارقة الرومانسية وإدراك أهميتها في الأدب الحديث الواعي نفسه، هي العكوف على قراءة روايات "**توماس مان**" وبخاصة **يوسف وإخوته** و**دكتور فاوستس**.[1]

فالكاتب في المفارقة الرومانسية "يقوم بخلق وهم جمالي على شكل ما وفجأة يقوم بتدمير هذا الوهم وتحطيمه من خلال تغيير أو انقلاب في النبرة أو الأسلوب، أو من خلال ملاحظة ذاتية سريعة وعابرة، أو من خلال فكرة عاطفية عنيفة و متناقضة وبشكل أكثر تحديداً،يمكن القول إن المفارقة الرومانسية تعبير عن موقف تتمثل فيه المفارقة ويعكس المتناقضات(...).كما قام "ميويك" بتعريف كاتب المفارقة الرومانسية بأنّه حزمة من التناقضات، ذاتي، واعٍ بهذه الذاتية، منطقي متحمس، وعاطفي شاك منتقد".[2]

وبالرغم من ذاك فهناك من النقاد من ينفي المفارقة في الرومانسية. وأغلب الظن أن هذا الاعتقاد نشأ عن سوء فهم للرومانسية، على أساس أنها لا يمكن أن تجمع بين العاطفة والمفارقة إذ تعدهما متصادمين.(...)؛ لكن من منظور آخر يمكننا أن نصف العاطفة بأنها عبارة عن تلك الحالة الوجدانية التي تقوم عليها كثير من القصائد الرومانسية، حيث ترتبط ارتباطاً وثيقاً بموجة من الاستبطان الذاتي، وتشوش الوعي واختلاط المشاعر، وتعكس أوضاعهم الواهنة التي ما تلبث أن تعرى ذواتهم في مفارقة يمتزج فيها الغضب بالفكاهة المريرة. و لا ريب أن هذا الاهتمام المتجدد بالمفارقة الرومانسية هو جزء لا يتجزأ من اتجاهات النقد المعاصر،وبخاصة اتجاهات ما بعد البنيوية التي عرفت بالتفكيكية.[3]

5/المفارقة الزمنية:(**Parachronisme،Anachronisme**): تُعرف المفارقة الزمنية على أنها "وضع الشيء أو الحادثة الحاضرة في غير مكانها التاريخي، كذكر الساعة في قصة تدور حوادثها في عهد الرومان كما

---

[1]-ينظر: دي سي ميويك، المفارقة، مرجع سابق، ص:34.

[2]-خالد سليمان، مرجع سابق، ص:33.

[3]-ينظر: مجموعة من الكتاب، موسوعة الأدب والنقد، ج1:الأدب و النقد والتاريخ الأدبي، تق وتر: د/عبد الحميد شيحة، المجلس الأعلى للثقافة، لندن، 1999، ص:233.

فعل شكسبير في رواية "يوليوس قيصر".[1]فقد كانت هذه أشهر الأنواع؛ لكن هناك الكثير منها لا يمكن وضع حدود فاصلة لها. حتى إننا نجد مفارقات تخرج عن أنواعها ومرّدُ ذلك يعود إلى نوع السياق الذي ترد فيه المفارقة من خلال: (السياق اللغوي، وسياق المقام أو الموقف التبليغي، أو السياق التاريخي أو السياق خارج عن النص.)[2]

[1]-مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ، لبنان/بيروت، ط2: 1984، ص:376.

[2]-ينظر: مُحَمَّد العبد، مرجع سابق، ص: 39 وما بعدها. وشريف سعاد، شعرية المفارقة بين الثابت والمتحرك في الشعر العربي المعاصر، مجلة "المعيار"، م/ 9، ع/ 1، 2018، ص:148.

المطلب الثالث: وظيفة المفارقة:

تعمل المفارقة بشكل أساسي على إثراء المعنى وتوسيعه، ومن ثم تغدو أداة متميزة في تحقيق ترابط النصوص وتماسكها، وذلك من خلال قدرة الشاعر على توظيف التضاد إن على مستوى الألفاظ أو المعاني، فالمعنى "يظل ناقصاً ما لم يكتمل بنظيره، ولا يتحقق المعنى إلا بنقيضه، وهكذا يتحول مبدأ التضاد من مبدأ وجودي إلى مبدأ فكري، ماراً من خلال اللغة، ليدخل في حركة جدلية تحقق الوحدة والتماسك، وصولاً إلى فكرة وحدة الأضداد."[1]

وللمفارقة أيضاً دور في تطوير اللغة كما يشير إلى ذلك محّمد العبد في قوله: "وتعد المفارقة —من الزاوية المعجمية التاريخية– عاملا من عوامل التطور الدلالي للغة، من حيث إن اللفظ يكتسب معها معنى جديداً، هو من معناه القديم بمنزلة النقيض، وذلك حين يكون الخطاب للتهكم ونحوه."[2]

فالمفارقة لها أهمية كبيرة في الأدب "بشكل عام والشعر بشكل خاص، فهي في الشعر تتجاوز الفطنة وشد الانتباه، إلى إيجاد التوتر الدلالي في القصيدة عبر التضاد في الأشياء، الذي قد لا يتولد فقط من خلال الكلمات المثيرة والمروعة في السياق؛ بل عبر إمكانات الشاعر والأديب البارعة في توظيف مفردات اللغة العادية واليومية وكلما اشتد التضاد ازدادت حدة المفارقة في النص"[3].فهي تعتبر من صميم لغة الشعر وجوهره "لأنها تتضمن طاقات الشعر الأساسية، الحدس والوعي والقدرة على رصد وتسجيل مكامن الخلل في الحياة، ذلك لأن العلاقة بين الكلمات تحتاج إلى المفارقة أكثر مما تحتاج في بعض الأحيان إلى التشابه، فالشاعر يعبر من خلال هذا الأسلوب عن انشغاله بكيفية توجيه الواقعي إلى المثالي."[4]

---

[1]–ميادة كامل اسبر، شعرية أبي تمام، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص: 106، 107.

[2]–محّمد العبد، مرجع نفسه، ص:08.

[3]–عبد السميع متولي، مرجع سابق، ص:14.

[4]–كامليا عبد الفتاح، مرجع سابق، ص:48.

كما أن للمفارقة دور أساس في إعطاء البعد التأملي للأشياء" حين تمنحنا فرصة التأمل فيما تقع عليه أعيننا، أو يتنبه عليه إدراكنا مما يحيط بنا من مظاهر التناقض والتغاير، فيدفعنا للتبصر به والبحث عن العلاقات التي تجمع عناصر المتشكل أمامنا، وما بينهما من اتساق و تنافر. فالمفارقة تعطي فرصة لحضور المتضادات في سياق واحد، فيبدو حسن أحدهما بإزاء قبح الآخر، أو يبدو قبح أحدهما بإزاء حسن الآخر، وهذه ميزة من مميزات الفن الناجح، كما تشي وجهة نظر كلينيث بروكس التي تؤكد على أهمية التناقض باعتباره أساس اللغة الشاعرة"[1]، وهو يؤكد أيضا على "أن بناء أحسن القصائد هو بناء (تناقض) لأن مواد القصيدة يقوم بينها التجاذب والمقاومة والصراع، وأحسن بناء ما بلغ بهذه المواد المتنافرة المتصارعة درجة التوازن."[2] وهو ما تتيحه آلية المفارقة.

ولا يمكننا أن نغفلَ عن الوظيفة الأساسية للمفارقة وهي الوظيفة الإصلاحية كما عبر عن ذلك دي سي ميويك في قوله: "وهذا يوحي بأن للمفارقة وظيفة إصلاحية في الأساس، فهي تشبه أداة التوازن التي تبقي الحياة متوازنة أو سائرة بخط مستقيم، فتعيد للحياة توازنها عندما تحمل على محمل الجد المفرط، أولا تُحمل على ما يكفي من الجد."[3]

يمكن القول بعد ما سبق إن المفارقة دورها الفعال ليس في الأدب فحسب؛ بل في نطاق خارجي يسهم في إدراك الفرد للحقائق من منطلق معاكس ومخالف لما هو معهود، بحيث يصبح لديه وعي وتفهم للفوضى الموجودة في الواقع، ويسلم بتلك الاختلافات على أنها جوهر وأصل الأشياء

[1]-سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر، الأردن/إربد، (د ط)، 1999، ص:14.

[2]-إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت/لبنان، ط:3، ص: 210.

[3]-دي سي ميويك، المفارقة، مرجع سابق ، ص: 125.

المبحث الثالث :مفهوم الشعرية:

المطلب الأول: مفهوم الشعرية لغة واصطلاحاً:

1/الشعرية لغة:

الشعرية لغة مصدر صناعي من المصدر (شِعْر) بكسر الشين وتسكين العين، وقد ورد في معجم مقاييس اللغة "شعر : الأصل قولهم شعَرتُ بالشيء: إذا علمته وفطنت له. وليت شعري، أي ليتني عَلِمتُ. قال قومٌ: أصله من الشعرة كالدربة والفطنة، شَعَرَت شِعرة، قالوا: وسمي شاعر لأنه يفطن لما لا يفطن له غيره."[1]

كما ورد في أساس البلاغة **للزمخشري** ما نصه: "شعر: ما شعرت به: ما فَطنتُ له وما عَلِمتهُ. وليت شعري ما كان منه وما يشعركم: وما يدريكم. وهو ذكي المشاعر وهي الحواس. وشعر فلان: قال الشعر، يقال شعر بنقصه لما شَعَر. وتقول: بينهما معاشَرة ومشاعرة."[2]

ويحيل **ابن منظور** في لسان العرب على مادة "شعر" بما نصه "شعر: شَعَرَ به وشَعُرَ يَشعُر شِعراً وشَعراً وشِعرة وشعورة وشعوراً وشُعورةً وشِعرى ومشعوراء ومشعوراً، وليت شعري، أي ليت علمي أو ليتني علمت، وليت شعري من ذلك أي ليتني شعرتُ، وأشعره الأمر وأشعره به: أعلمه إياه والشعر: منظوم القول غلب عليه شرفه بالوزن والقافية."[3]

كما أورد **الفيروزبادي** في قاموسه بما نصه" شَعَر كنَصَر وكَرُمَ، شِعراً، مثلثة، وشِعرى وشَعرى وشعوراً وشعورةً ومشعوراً ومشعورة ومشعوراء، عَلِم به، وفطن له، وعقله، وليت شعري فلاناً وليت

[1]-أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج:3، تح: عبد السلام هارون، ، دار الفكر، (مادة شعر)، ص:194

[2]-الزمخشري، أساس البلاغة، ج:1، تح: مُحَمَّد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، ط:1، 1998، مادة (شعر)، ص: 510.

[3]-ابن منظور، لسان العرب، مج:4، دار صادر، بيروت، (د ط) ،مادة (شعر)، ص: 409، 410.

شعري فلاناً وله وعنه ما صنع، أي ليتني شعرتُ، وأشعره الأمر وبه أعلمه. والشعر: غلب على منظوم القول، لشرفه بالوزن والقافية."[1]

من خلال ما جادت به المعاجم اللغوية في مادة "شعر"،يمكننا القول إنها تتفق و تجمع على أن مادة شعر تعني فيما تعنيه الدربة والذكاء والعلم بالشيء والتفطن له وعقله، وهو أيضاً القول الذي يصدر من الشعراء، ويفضلُ عن غيره من الكلام"المنثور" بشرف الوزن والقافية.

2/الشعرية اصطلاحاً:

على الصعيد الاصطلاحي تحيل لفظة الشعريات » « Poéticsعلى أنها مفهوم لساني حديث يتكون من ثلاث وحدات: « Poeim »، وهي وحدة معجمية: « Lexeme » تعني في اللاتينية "الشعر" أو القصيدة، واللاحقة: « ic » وهي وحدة مورفولوجية: « Morpheme » تدل على النسبة، وتشير إلى الجانب العلمي، واللاحقة: « s » الدالة على الجمع. هذا مستوى من مستويات التفكيك، وتركيبها يعطي: علوم الشعرSciences du Poesie »« .[2]

1.2/**مصطلح الشعرية في النقد الغربي**:يعد موضوع الشعرية من الموضوعات التي عالجتها نظرية الأدب، وهو يمثل موضوعاً قديماً متجدداً، أما كونه موضوعاً قديما فلأنه من جملة ما طرحه الفيلسوف اليوناني أرسطو في كتابه "فن الشعر أو "البويوطيقا" في القرن الرابع قبل الميلاد. حيث أقر هذا الأخير أن مصدر الشعرهو المحاكاة، ذلك لأنه يرى أن " العملية الشعرية ليست مجرد نسخ وتقليد حرفي وإنما هي رؤية إبداعية، يستطيع الشاعر بمقتضاها أن يخلق عملاً جديدا من مادة الحياة والواقع، أو كما يعتقد أنه كذلك، وبهذا تكون دلالة المحاكاة ليست إلا إعادة خلق."[3] فقد ركز أرسطو على المحاكاة، وجعلها السمة المائزة للشعر.

---

[1]-الفيروزبادي، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، تح: مكتب التراث، مادة (شعر)، ص:316.

[2]-رابح بوحوش، الشعريات وتحليل الخطاب، الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب، 11إلى 31 مارس 2003، جامعة ورقلة/الجزائر، ص:60.

[3]-أرسطو، فن الشعر، تر و تق و تع: براهيم حمادة، المكتبة الأنجلوا المصرية، القاهرة، (د ط) ص: 25.

كما فرق أرسطو أيضاً بين مفهوم الشعر وفن الشعر "فالشعر عنده محاكاة، أما فن الشعر فهو مجموع القوانين التي تهيمن على التأليف الشعري. وفي البحث عن هذه القوانين بحث في شعرية الإبداع وتنظير لقواعد الأدب، بل وتأسيس لثوابت نظرية الأدب. غير أن المحاولات التي جاءت بعد أرسطو لم تكن إلا إعادة لكتابه "فن الشعر" ،حتى قيل في نقدنا الحديث إن أي تاريخ للشعرية، ليس سوى إعادة تأويل للنص الأرسطي."[1] لكن هناك من النقاد وعلى رأسهم تودوروف الذي يرى أنه "ليس موضوع كتاب أرسطو في الشعرية هو الأدب، وبهذا المعنى ليس هذا الكتاب كتاب نظرية الأدب، لكنه كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام."[2]

إن الأحكام التي أصدرها أرسطو في حق فن الشعر كانت نابعة من طبيعة الشعر اليوناني والنماذج التي كانت موجودة في عصره، بما لا يهيء لها طابع التعميم والشمولية. وهذا ما أشار إليه ابن سينا من خلال تفريقه بين الشعر اليوناني والشعر العربي فقد استغرق التمايز النوعي بينهما من ناحية الوظيفة، لأن الشعر اليوناني تتركز وظيفته في الأغراض المدنية أو الوظيفة النفعية التي تتمظهر في الشعر تارة والخطابة تارة أخرى، في حين يتضمن الشعر العربي الوظيفة النفعية بالإضافة إلى التعجيب.[3]فنظرة أرسطو للشعرية كانت تقتصر على المحاكاة والتمثيل.

ظل مصطلح الشعرية قبل مجيء المناهج الحديثة يدُّل على "مجموعة المبادئ الجمالية التي تقود الكاتب في عمله الأدبي."[4] وهو مفهوم فضفاض يفتقد إلى التدقيق والتحديد، لكن بالرغم من هذا فإن هذا المفهوم سيطر سنوات عديدة إلى أن ظهرت تلك المناهج التي اهتم أصحابها بجوهر الأدب و التركيز على العناصر الداخلية التي يقوم عليها النص، واعتبار البنية اللغوية وسيطاً فاعلاً في فهم القوانين التي تحكم النص الأدبي.

---

[1]-حميد حماموشي، الشعرية الأنساق والتحولات، عالم الكتب الحديث، إربد/الأردن، ط1: 2017، ص:103

[2]-تيزفاطين تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء/المغرب، ط1: 1987، ط2: 1990، ص:12.

[3]-ينظر: مسلم حسب حسين، الشعرية العربية، دار الفكر، البصرة/ العراق، ط1: 2013، ص: 50.

[4]-سعد بوفلاقة، الشعريات العربية، المكتب العربي للمعارف، القاهرة /مصر، ط1: 2016، ص:15.

فقد بدأ مفهوم الشعرية يتضح ويتبلور عند الشكلانيين الروس، فهؤلاء رفضوا تلك المناهج الانتقائية التي تدرس النص الأدبي بعوامل خارجية، وهذا ما أدى بهم إلى " التغاضي عن تحليل المحتوى الأدبي –حيث يمكن للمرء دوماً أن يتعرض لغواية علم النفس أو علم الاجتماع– وانصرفوا إلى دراسة الشكل الأدبي."[1] و اهتمامهم بالكيفية التي يطرح بها العمل الأدبي أكثر من اهتمامهم بمضمون العمل نفسه، "فلقد كان الشغل الشاغل للشكليين هو أن يحددوا (بروح علمية) نماذج تصويرية وفرضيات تفسر الكيفية التي تنتج بها الوسائل الأدبية "تأثيرات جمالية (استيطيقية)، والكيفية التي يتميز بها، "الأدبي" عن "غير الأدبي"، على الرغم من اتصاله به. وإذا كان النقاد الجدد قد نظروا إلى الأدب بوصفه شكلا من أشكال الفهم الإنساني، فإن الشكليين فهموا الأدب بوصفه استخداماً خاصاً للغة."[2] لأجل ما سبق انصرف الشكليون إلى (الشكل) باعتباره الثابت، في مقابل المتحول الذي هو المضمون، ولم يكن موقفهم خلوا من موقف إيديولوجي، من منظور أن احتفاءهم بالشكل كان ردة فعل على ممارسات نقدية مرتكزة على إيديولوجيا سياسية، أو أكاديمية تحتفي بالمناهج السياقية المعروفة وقتئذ.

يعرف **تودوروف** الشعرية فيقول: "جاءت الشعرية فوضعت حداً للتوازي القائم على النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية . وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع...الخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن مقاربة "مجردة، و"باطنية" في الآن نفسه."[3]

فإذا تعلق الأمر بوجه اختلافها عن تأويل العمل النوعي المنجز– باعتبار ذلك التأويل نوعا من النقد – واتصل الأمر أيضا بحدود المجال الذي تتحرك فيه الشعرية، فإنها "وضعت حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية. وهي بخلاف تأويل الأعمال النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة العمل الأدبي،

[1]–تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، دراسات نقدية عالمية، وزارة الثقافة، سوريا/دمشق، 1995، ص:13.

[2]–رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، (د ر ط)، 1998، ص: 26.

[3]– تودوروف، مرجع سابق، ص:23.

ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس و علم الاجتماع...إلخ، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته ،فالشعرية إذن مقاربة للأدب "مجردة" و"باطنية" في الآن نفسه "[1].

ولأن المضمون في نفسه مرتبط بالعمل باعتباره إنجازا لا بالبنية المجردة التي هي الأدب، وبحكم أن الوصف حتى حين يتصدى للأعمال، فإنه سيكون قاصرا عن الإحالة على المعنى الذي هو مجال التأويل "فإن المعطيات التي تسمح لنا بالوصف الموضوعي في مجال الدراسات الأدبية أي عدد الكلمات أو المقاطع أو الأصوات لا تمكننا من استنباط المعنى، والعكس بالعكس، فحيث يستقر المعنى يكون المقياس المادي قليل النفع"[2].

كما انطلق **رومان جاكبسون** في دراسته لموضوع الشعرية من طرح "السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟ وبما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل فن اللغة عن الفنون الأخرى وعن السلوكات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية."[3]فموضوع البحث عن الشعرية قاده إلى اكتشاف جملة من العناصر القابعة في النص من شأنها أن تمنحه صفة الأدبية، حيث يقول:" ليس موضوع العلم الأدبي الأدب، بل الأدبية أي تلك الخاصية التي تجعل من عملا ما عملا أدبيا."[4]

كما بحث **جاكبسون** أيضاً عن مصدر الشعرية من خلال طرحه للسؤال التالي:" أين نجد الشعرية؟ وما الذي يجعل من النص الشعري شعراً؟ فيجيب: نشعر بشعرية النص عندما نحس بالكلمة ككلمة لا كبديل لشيء أو تفجيراً لانفعال، عندما لا تقتصر الكلمات بتركيبها ودلالتها بشكلها الداخلي والخارجي عن كونها مطابقة للحقيقة، بل تكتسب وزنها الخاص وقيمتها الخاصة."[5]

يمكننا القول إن رؤية **جاكبسون** للشعرية تنطلق من الدور التي تلعبه الكلمات داخل النص، فهو يشير بطريقة غير مباشرة بأن المعنى في الجملة يرتبط ارتباطا حتمياً بالمكونات الصوتية للكلمة،

---

[1]-تودوروف، مرجع سابق، ص ن.

[2] -مرجع نفسه، ص:23.

[3]-رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: مُحَمَّد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء/ المغرب، ط1: 1988، ص:24.

[4]-ك.م.نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، ط1: 1996، ص: 19.

[5]-Roman Jakobson، Huit questions de poétique، édition du seul، 1977، p:46.

فالوزن الخاص والقيمة الخاصة هي نتاج تفاعل الكلمة مع غيرها في سياق بالقدر الذي يجعلها وحدها متفردة وفذَّة، ولا تتأهل كلمة سواها للحلول موضعها، ومن ثمة فإن الإيحاء أو الشعرية ليس رهناً بالمعنى فقط وإنما بشكل المعنى، كما أنه ليس منوطاً بالمكونات الصوتية وحدها، وإنما في الدور الذي تلعبه تلك الكلمات داخل السياق.

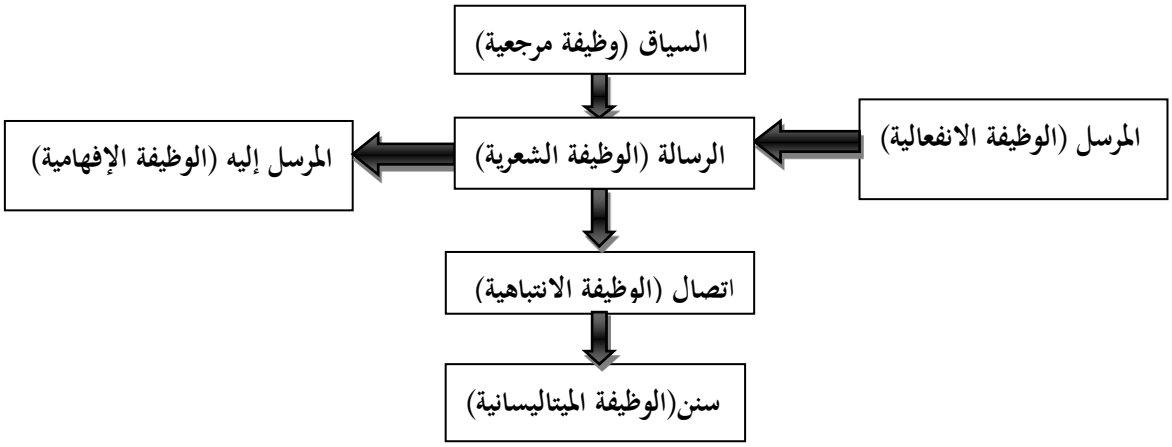
فالشكلانيون الروس يؤمنون بأهمية الكلمة في النص و "يعتبرون أن جميع الوسائل الفنية التي يركز عليها الشاعر من إيقاع وعذوبة وتأليف مدهش للأخيلة التصويرية تصب في الكلمات لتبرز جسمها وكثافتها، فلا تصبح مجرد ظل للشيء، وإنما شيءٌ له وجوده وجميع حقوقه."[1] وتبعاً "فاللغة الشعرية تختلف عن اللغة النثرية بالخاصية المدركة لبنائها، فنحن نستطيع أن ندرك سواء الصفة السمعية أو الصفة اللفظية، أو الصفة الدلالية لها. وفي بعض الأحيان فإن ما يدرك ليس هو البناء، وإنما تمازج الكلمات أو ترتيبها."[2] ويوافق رأي **جاكوبسون** نظرة الوجودي **بول سارتر** فهو أيضاً يرى في الكلمات أنها تمثل عالماً خاصا بذاتها ذلك أن " الشاعر خارج نطاق اللغة، يرى الكلمات من جانبها المعكوس، كأنه من غير عالم الناس وكأنها –وقد حل بعالمهم– قد وجد الكلام حاجزاً بينه وبين هذا العالم. فيبدو كأنه لم يتعرف الأشياء أولا بأسمائها، بل تعرفها تعرفاً صامتاً، ثم توجه نحو النوع الآخر من الأشياء في نظره، ألا وهي الكلمات، فأوسعها لمساً وجساً واختباراً وبحثاً، فاكتشف أن لها نوعاً من الإشعاع الخاص."[3] فالكلمات يجب أن تكون حرة طليقة، لا تتقيد بمدلول معين وإنما تأخذ دلالات مختلفة باختلاف سياقاتها. ثم يقدم **جاكبسون** تعريفاً شاملاً للشعرية وذلك بقوله: "الشعرية هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية. فنجد أن **جاكبسون** يركز في تعريفه للشعرية على الوظيفة المهيمنة في النص الشعري التي تقوم في أساسها على إسقاط محور التماثل لمحور الاختيار على

[1]–صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1: 1998، ص: 55.

[2]–مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة الغربية ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت/لبنان، ط1: 1982، ص:43.

[3]–بول سارتر، ما الأدب، تر وتق وتع: مُحَمَّد غنيمي هلال، دار النهضة، مصر، (د ط)، ص:15.

محور التأليف.[1] كما عمد **جاكبسون** إلى استخراج وظائف لسانية لكل عامل من عوامل المنظومة التواصلية، ومن خلال الرسم التالي سوف نجمل هذه الوظائف الأساسية التي طرحها **جاكبسون**:



مخطط يوضح الوظائف الشعرية في الرسالة التواصلية.[2]

من خلال المخطط السابق وانطلاقا من تعريف **جاكبسون** للشعرية، يتبين لنا أنه يركز على الوظيفة الشعرية التي تكون في طبيعة الرسالة اللغوية نفسها، حيث يتغير حالها من خطاب عادي غايته الإفهام فقط، إلى خطاب أدبي غايته الجمالية والتأثير ويحدث ذلك "من خلال حركة ارتدادية، ترتد فيها (الرسالة) إلى نفسها...، فتكون هي غاية في نفسها، وهدفها هو غرس وجودها الذاتي في عالمها الخاص بها، وهو جنسها الأدبي الذي يحتويها."[3]

ويُرجع **جاكبسون** عمل الوظيفة الشعرية، "إلى مبدأ المحورين الذي قننه **ديسوسير**: وهو محور التزامنات أو محور الانتقاء، ومحور التعاقبات أو التركيب، ويطلق عليهما اسمي" المحور الاستبدالي" و"المحور النظمي"....ويتم الانتقاء بناء على قاعدة التكافؤ والتماثل والتباين والترادف والتضاد، في حين يعتمد التركيب على التجاور. لكن الوظيفة الشعرية تقوم بإسقاط مبدأ التكافؤ في محور الانتقاء، على محور التراكيب، فيصبح التكافؤ عندئذ إجراء مكوناً للمتتالية اللغوية.(...) فمبدأ التكافؤ الذي

[1]-ينظر: جاكبسون، مرجع سابق، ص:33-35.

[2]-ينظر: مرجع نفسه ص: 27-33.

[3]-الغدامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية/القاهرة، ط4: 1998، ص:10.

يتحكم في الانتقاء، يتحكم بالتالي في محور التركيب، ويمنحه تلك التعددية في المعنى والدلالة التي يتسم بها النص حين تسود الوظيفة الشعرية فيه. "[1]

من خلال هذا التصور نلاحظ أن **جاكبسون** قد قصر مفهوم الشعرية في الوظيفة الشعرية فقط، وهو ما تنبه له فيما بعد في قوله: "ليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة والمحددة،...بالإضافة إلى ذلك لا يمكن للسانيات، وهي تعالج الوظيفة الشعرية، أن تقتصر على مجال الشعر."[2]إلا أن الأمر لم يبدُ كذلك في تطبيقاته، وهذا ما أخذه **ريفاتير** عليه فقال:" على رغم إدراكه أن هذه الوظيفة الشعرية موجودة في جميع الفنون الإبداعية، فإنه ظل يُلح على قيمة الشعر المنظوم على حساب الأنواع الأدبية الأخرى. ومرَّدُ إلحاح **جاكبسون** واقتصار تطبيقاته في إطار الشعر المنظوم هو "مبدأ التوازي الذي لا يظهر بصورة جلية إلا في الشعر المنظوم، ويمكن معاينته من دون عناء."[3]

ويعلق أيضاً **جان كوهين** على نظرية **جاكبسون**، فهو يرى أن نظريته الشعرية التي جسدها ترى "أن الشعر ليس إلا (+) بناءً إضافياً من نوع ما أو أنه تقنين سام للغة الجارية، وهي من بعض الزوايا شكل إضافي والظاهرة التي نصنفها هنا هي ظاهرة "ملائمة" من الناحية الشعرية. وسوف نعيد تناولها وفق تصورنا لكن على أنها لحظة من لحظات إجراءات التحويل البنائي، لكن **جاكبسون** وتلامذته عاملوها على أنها مكون جوهري، ومن هنا ظلت النظرة عندهم شكلية، ولم تخرج عن إطار المبادئ العامة للشكليين، لقد جعلوا من النص الشعري لونا من اللعب بالكلمات، وجعلوه موضوعا لغوياً جميلاً موجها بالدرجة الأولى ليرضي حاجات المتخصصين."[4]

فجان كوهين قد انطلق في تجسيده لنظرية الشعرية من منطلق أن الشعر يختلف بناءً وتشكيلاً عن النثر، ولا يعتبر بأي شكل من الأشكال إضافة للنثر، بل من منطلق أن هناك عناصر موجودة في الشعر وغائبة في النثر يقول:" إن هدف الشعرية بعبارة بسيطة، هو البحث عن الأساس الموضوعي

---

[1]-نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية، مصر، ط1: 2003، ص:379.

[2]-جاكبسون، مرجع سابق، ص:31، 32.

[3]-حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، ط1: 1994، ص:95.

[4]- جان كوهين، اللغة العليا، تر:أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط2: 1999، ص:14.

الذي يستند إلى تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك، فهل توجد سمات حاضرة في كل ما صنف ضمن "الشعر" وغائبة في كل ما صنف ضمن "النثر"، إذا كان الجواب بالإيجاب. فما هي؟ إن ذلك هو السؤال الذي يجب أن تجيب عليه كل شعرية تسعى لأن تكون علمية."[1]

كما حصر **كوهين** نظرته إلى الشعرية في مجال الشعر فقط ذلك أن "الشعرية علم موضوعه الشعر فهو لا يتعارض مع التوسع الذي طال كلمة "شعر" حتى أصبحت تحتوي شكلا خاصا من أشكال المعرفة أو الوجود، إلا أنه منهجياً وجب أن يُحصرَ حقل الدراسة ضمن الملامح الأدبية الخالصة، والتي تعود بدورها إلى تحليل الأشكال الشعرية للغة وللغة وحدها. وهذا ما قاده إلى عقد مقارنة بين الشعر/نثر، بل وقد عدَّ من هذا الأخير معيارا لخروج اللغة الشعرية عنه، أو بعبارة أخرى انزياحاً وشذوذاً عنه. ذلك أن الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعاً، بل إن لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوباً، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري."[2] فتصور جان كوهين هذا يفضي إلى أن الشعر يعد خروجاً عن النثر، على اعتبار أن هناك عناصر موجودة في الشعر فقط ولا توجد في غيره.

وقد ربط **كوهين** الشعرية بعلم الأسلوب وذلك في قوله: "ويمكن أن يعرف الشعر في هذه الحالة بكونه نوعاً من اللغة، وتعرف الشعرية باعتبارها أسلوبية النوع، إنها تطرح وجود لغة شعرية وتبحث عن مقوماتها التأسيسية."[3] فالأسلوبية من خلال هذا المفهوم تجسد الجانب التطبيقي للشعرية، وذلك لاعتمادها على نماذج ونصوص شعرية.

لكن هناك من يعارض نظرية **كوهين** في كون الشعر هو مجرد انزياح عن النثر، ومن هؤلاء **جيرار جينيت** حيث يقول:" ما يوصف بالانحراف ليس هو لغة الشعر بالذات بل لغة النثر والخطابة، إذ تعتمد على الكلمات المتفرقة، وتعزل بين الدال والمدلول وتميت حيوية الألفاظ وتجمد مسمياتها، ويصبح الشعر عندئذ هو "ما ضد النثر" حقيقة ولكن بمعنى آخر، إذ يصير هذا الانحراف للغة النثرية نبع اللغة الخلاق ورفضا ونسيانا لهذا النوع الآخر من التجميد المنحرف للغة النثرية . فالشعر هو وهم

[1]- جان كوهين، مرجع سابق، ص:14-15.

[2]-ينظر: مرجع نفسه، ص:9- 15.

[3]- مرجع نفسه، ص: 16.

اللغة الضروري وحلمها المبدع ومصدر فعاليتها المستمر."[1]وإن كان هذا يفضي إلى حقيقة ما، إلا أننا لا يمكن التسليم بهذا الرأي في أي حال من الأحوال، لأن لغة النثر في طبيعتها تهدف إلى إيصال فكرة ما، وبالتالي فهي تركز على اختيار إمكانيات لغوية متاحة ومتداولة، لأنها لا تسعى إلى التأثير في المتلقي، الذي هو دور اللغة الشعرية، ومنه نجد أن هذه الأخيرة هي الوحيدة القادرة على اختيار ألفاظ وسياقات شاذة بغية الخروج عن الأوساط اللغوية المألوفة، ذلك أن الشاعر في القصيدة "يستخدم اللغة وله نوايا جمالية. فهو يريد أن يخلق الجمال بالكلمة، كما يخلقه الرسام بالألوان والموسيقى بالنغمات."[2]

بالإضافة إلى **يوري لوتمان** الذي يرى بأنه لا مجال لتصور حدود فاصلة بين الشعر والنثر ذلك أن النظر إلى الشعر والنثر باعتبارهما بناءين مستقلين تماماً يمكن توصيفهما دون الإشارة إلى أية علاقات متبادلة، فيوصف الشعر بأنه الكلام الموزون المرتب على نسق ما، ويوصف النثر بأنه الكلام العادي —مثل هذا النظر يفضي- على غير المتوقع- إلى استحالة تخطيط الحدود بين هاتين الظاهرتين، إذ إن الباحث حين يصطدم بوفرة الأشكال الفنية المتوسطة بين طرفي الشعر والنثر قد يكون مضطراً إلى الاستنتاج أن إقامة حدود معينة أمر غير ممكن على وجه العموم. ويضرب **يوري لوتمان** مثلا بالشعر الحر، من منطلق أنه لا يكاد يتميز بشيء عن الكلام العادي، ومن ثمة يخرج بحقيقة لحل هذه الإشكالية في التفريق بين الشعر والنثر مفادها أننا لا نتجه إلى الظواهر التي تتداخل حدودها فنحاول تحديدها من خلال إقامة حواجز قد تكون مصطنعة، وإنما ينبغي أن نلفت النظر إلى أكثر الأشكال النمطية تعبيراً عن حقيقة كل من الشعر والنثر.[3]

إن اهتمام الشكلانيين الروس باللغة في الدراسات الأدبية أدى إلى استبدال تسمية الشعرية، "فقد قام هذا النموذج باختزال الأدب إلى مادته الأساسية، أي اللغة واستبدل بالشعرية اللغويات، أي علم اللغة. وكانت المقولة الأساسية في الشكلانية اللغوية، هي مقولة "اللغة الشعرية". وهذا ربما ما

[1]-صلاح فضل، مرجع سابق، ص: 252.

[2]-تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتب، القاهرة، ط4: 2000، ص: 64.

[3]-ينظر: يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، تر: مُحَمَّد فتوح أحمد، القاهرة، (د ط)، ص: 49، 50.

يفسر اعتماد اللغة الشعرية بدل تسمية الشعرية في بعض مؤلفات الشكلانيين مثل: "بنية اللغة الشعرية"، و"اللغة العليا" لجون كوهين"[1].

وحسب رأي **يان موكاروفسكي** فإن "اللغة الشعرية، ليست هي المخصصة للتعبير عن المشاعر، أي اللغة الانفعالية العاطفية، ذلك أن التعبير الانفعالي هو واحد فقط من الوسائل الكثيرة التي يقوم الشعر بتحويرها وتعديلها."[2] وربما كان مرّدُ هذا الطرح، كي لا تفسر اللغة الشعرية من منظور علم النفس، والتركيز على العملية الشعرية في بنيتها اللغوية فقط، وإبعاد كل ما من شأنه أن يعيق مسار فهم طبيعة الشعر.

لقد امتد مصطلح الشعرية وأصبح يشمل كل العلوم اللسانية "ذلك أن الشعرية تعد جزءاً من علوم اللسان بالمعنى الواسع لهذا المصطلح، وإن كانت الإجراءات الأدبية لا تختزل جميعها إلى أعمال لسانية بالمعنى القاعدي للمصطلح."[3] وأصبح ينظر أيضا للشعرية بعد تقدم الدراسات، بأنها لم تعد تُعنى بمسألة التجاوز والانحراف فقط، "وإنما الشعرية خطاب جمالي يتفرد عن الخطابات الأخرى بنوعية الدلالة التي تشكله، كيف تؤدى؟ ليس على مستوى العمل الشعري، ولكن على مستوى نص هذا العمل ومن ثم لا مجال لاستبعاد أنماط استعمال لغوي ربما اشتبهت على المستوى الشكلي بالاستعمال النفعي أو التداولي."[4]

إن التجاوز الذي يقتضي التوسع في الدراسات الشعرية وعدم الاقتصار عند حدود الشعر، قد مكَّن الناقد **ميخائيل باختين** من اكتشاف الخصائص الفنية في روايات "دوستويفسكي"، وهذا ما أكده بقوله:" لقد أوجد دوستويفسكي، وهو يواصل العمل "الخط الحواري" في تطور النثر الأوروبي الفني، غرضا صنفيا جديد للرواية هي الرواية المتعددة الأصوات التي حاولنا أن نسلط الضوء في عملنا

---

[1]-بيتر شتاينر، المدرسة الشكلانية الروسية، تح: رامان سلدن، مرا: ماري تريز عبد المسيح، تر: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1: 2006، ص:48.

[2]-يان موكاروفسكي، في اللغة الشعرية، تر:كمال أبو ديب، مجلة القاهرة، مصر، ع:66، 1986، ص: 105.

[3]-أوزوالدديكرو و جان ماري مشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي،(د ط)، ص:177.

[4]-مُحَمَّد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1995، ص: 18.

هذا على خصائصها التجديدية."[1] فمن خلال دراسة **باختين** يتبين أن الشعرية ليس لها حدود في التمثل، فهي تشتمل كل الأجناس الأدبية بما فيها الرواية.

ويرى **جيرار جينيت** بأن "الشعرية علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة، وأحيانا غير يقينية."[2]لم يطل ذلك التوسع في مفهوم الشعرية الحدود والمجال الذي تتحرك فيه فقط، وإنما توسعت آلياتها لتشمل عناصر خارجة عن النص الأدبي، فجينيت لم يعد يؤمن بفكرة التركيز على البنى الداخلية في الأعمال الأدبية " بل العكس، بالخروج منها من أجل سبر أكثر اتساعاً لم يعد مصطلح النقد مناسباً له، ومن أجل هذا اقترح بعضنا مصطلحات مرادفة (نظرية الأدب) أو (الشعرية). فموضوع الشعرية حسب جيرار لا يكمن في النص فقط وإنما ضمن التعالي النصي في علاقة التداخل التي تقترن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي إليها.[3]

أما **رولان بارت** فيلخص مصير الشعرية في قوله: "إن للشعرية ثلاثة معلمين: أرسطو (لقد أعطى في كتابه الشعرية التحليل البنيوي الأول لمستويات العمل التراجيدي وأجزائه). وفاليري(الذي طلب أن يصار إلى إنشاء الأدب بوصفه موضوعاً للغة). وجاكبسون (الذي يعطي اسم "الشعرية" على كل رسالة تجعل القصد قائماً في دالها الكلامي الخاص). ومن هنا فإن الشعرية إذن تعد جد قديمة (لأنها ترتبط بكل ثقافة بلاغية لحضارتنا). وجديدة، وذلك لأنها تستطيع اليوم أن تستفيد من التجديد المهم لعلوم اللغة."[4]فموضوع الشعرية هو موضوع قديم وجديد في الآن معا.

وهناك رأي آخر يرى بأن الدراسة النظرية للشعر دراسة لا جدوى منها، منهم **إليوت** في مراجعته لكتاب هاوسمان (اسم الشعر والطبيعة) الذي نشر في كرايتريون: عن تأملات متكررة قادته إلى أشياء قليلة يمكن أن تقال عن الشعر، وتبدو معظم هذه الأشياء إما مزيفة أو غير مهمة فلا وجود

---

[1]–ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مرا: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد/العراق، ط1: 1986، ص: 387.

[2]–جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد/العراق، (د ط)، ص:10.

[3]– رولان بارت و جيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى، سوريا/دمشق، ط1(2001)، ص: 62، 91.

[4]–رولان بارت، هسهسة اللغة، تر:منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب/دمشق، ط1: 1999، ص:251.

في رأيه لنظرية في الشعر تمنحنا خطاً فاصلاً مطلقاً بين الشعر واللاشعر، وإن أي تأكيد يضيفه ناقداً على قيمة شعر معين يعتمد على تعريف ما للشعر، ضمني أو ظاهر لا يستطيع أن يجبر أي شخص آخر على قبوله."[1]

وبعد عرضنا للدراسات التي تناولت مفاهيم الشعرية عند النقاد الغرب يمكننا أن نخلص إلى نتيجة مفادها أن الشعرية تندرج ضمن المواضيع المتعالية عن التحديد والضبط، فهي تعتبر مادة هلامية لا يمكن بأي شكل من الأشكال إمساكها نظراً لطابعها المتغير والمتجدد على الدوام.

2/مصطلح الشعرية عند النقاد العرب:

1.2/مفاهيم الشعرية عند النقاد العرب القدامى: لقد أجمع معظم الباحثين الذين خاضوا في موضوع الشعرية على أن مصطلح الشعرية لم يُستخدم بنفس التسمية؛ وإنما نجد مفاهيم عديدة تدخل تحت طائلة الشعرية، وهذا ما أقره الباحث حميد حماموشي. فمصطلح الشعرية ليس له وجود في متون القدماء بحمولته النقدية الحديثة؛ بل كان استحضارهم لهذه اللفظة من باب النسبة فقط، كقوله ممثلا: الصناعة الشعرية أو الأوزان الشعرية، والأقاويل الشعرية، والمعاني الشعرية، والأساليب الشعرية.[2]

فالمتحقق أن النقاد القدامى لم يعرفوا مصطلح الشعرية لكنهم قاربوا مفاهيمها من خلال تصوراتهم وملاحظاتهم المتعددة التي ينبغي أن تكون في الشعر حتى يحقق الغاية الشعرية له. "فقد وجدنا (محاولات) وهو ما نجده في تراثنا العربي القديم، فعلى الرغم من عدم ظهور المصطلح لديهم (الأدب)؛ إلا أنهم تحدثوا عن الأدبية في النص بمفهومها الكامن في النفوس، عالجوها بشعرهم تحت مسمى الصناعة تارة وتارة أخرى تحت مسمى الصياغة، وحسن الرصف، وهي معاني كانت ترتبط بالبحث في الشعرية وموضوعية الأدب لتفرقه عما سواه وتشكل الفرادة الأدبية."[3]

---

[1]-عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس ، تر: أسامة اسبر، المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص:19.

[2]-ينظر: حميد حماموشي، مرجع سابق، ص: 12.

[3]-محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1: 2003، ص:289.

ومن خلال تتبعنا لتلك الأحكام النقدية التي طرحها هؤلاء النقاد يمكننا الكشف عن جوانب الشعرية في تراثنا النقدي القديم، من خلال ملمحين:

أولاً: الشعرية العربية والسياق الخارجي: لا يغفل الكثير من الباحثين والنقاد في كون النقد العربي القديم كان يحتكم أصحابه غالباً على عوامل خارجية بعيدة عن النص الشعري، وظل هذا التصور للشعرية سائداً قرابة القرنين من الزمن فقد شمل العصر الجاهلي وصدر الإسلام والعصر الأموي. ومن بين الشواهد النقدية التي وصلتنا والتي تؤكد صواب هذا الحكم، خصوصا ما تعلق بالنابغة الذي كان يعتبر من بين المحكمين في سوق عكاظ. "فقد علَّق على بيت حسان بن ثابت الأنصاري حين قال: **[الطويل]**

لنا الجَفَناتُ الغُرُّ يلَمعنَ بالضُّحى وأسيافُنا يقطُرْنَ مِن نَجْدةٍ دمَا

وَلَدْنا بني العنقاءِ وابنَيْ محرِّقٍ فأكرِمْ بِنَا خالاً وأكرِمْ بنا ابنما![1]

فقال له النابغة: أنت شاعر ولكنك أقللت جِفانك وأسيافك، وفخرت بمن ولدتَ، ولم تفخر بمن ولدك"[1]. فمن خلال هذا الحكم النقدي يتبين أن الشعرية العربية القديمة كانت تطمح إلى تحقيق المثالية في الوصف، فحكم النابغة كان منصباً على مراعاة المقام واختيار ما يتناسب مع غرض المدح، فالأولى بحسان حسب رأيه أن يختار من الألفاظ ما يتلاءم مع دلالات الكثرة والمبالغة. فضلا عن حكمه الذي كان يجسد طبيعة البيئة والأعراف السائدة التي كانت تقتضي أن يفتخر المرء بآبائه أولى من افتخاره بأبنائه، كما جرت عادة العرب، فقد ساد مبدأ اللياقة في معظم الأحكام النقدية الصادرة، "فالشماخ معيب حين يقول مخاطباً ناقته: **[الوافر]**

إذا بلَّغْتِنِي وحَطَطتِ رَحْلِي عَرَابَةَ فَاشْرَقِي بِدَمِ الوَتِينِ[2]

لأن قوله: "اشرقي بدم الوتين" أسوأ مكافأة لها على ما قدمته له من معروف. وطرفة مقصرٌ عن أصول اللياقة المتعارفة في قوله: **[الرمل]**

[1]-أبي عبد الله المزرباني، الموشح، تح، تق: مُحَمَّد الحسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، ط1: 1995، ص: 76.

[2]-الشماخ بن ضرار الذبياني، تح وشر: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر، (د ط)، ص: 323

فإذا ما شَربوها وانتَشوا وهَبوا كُلَّ أمونٍ وطِمِرّ[1]

لأن الكرم عند السكر وحده لا يعد كرماً أصيلاً."[2]

فمن خلال هذه النماذج يتبين لنا أن الشعرية عند العرب كانت تراعي العرف والعادات السائدة، وكانوا يقيسون الشعرية بمقاييس خارجية: أخلاقية أو اجتماعية...الخ، "فالخضوع للعرف العام في الخلق الفردي والاجتماعي وفي محاسن الأشياء وعيوبها هو الحكم الذي كان يفيء إليه أولئك النقاد العلماء في دراستهم للشعر."[3] ومنه لا يمكننا بالقياس إلى هذه الفترة أن نحتكم على معايير واضحة للشعرية؛ وإنما كانت في أغلبها معايير خارجة عن نطاق النص الشعري.

ثانيا/الشعرية العربية والسياق النصي: نظراً لاحتكاك العرب بغيرهم من الأمم خصوصا في منتصف القرن الثاني وبداية القرن الثالث وبالتحديد في العصر العباسي، حيث اطلع الكثير من النقاد والفلاسفة على ثقافات اليونان والرومان وما وصلهم من ترجمة كتاب فن الشعر لأرسطو. ذلك كله من شأنه أن يغير نظرتهم إلى العوامل الأساسية التي يقوم عليها الشعر. فقد سيطر في هذه الفترة المفهوم الذي يقوم على أن الشعر هو "كلام موزون مقفى يدل على معنى."[4]ردحا من الزمن. ولعدم كفاية هذا التصور في ضبط معالم الشعرية، فإن النقاد تنبهوا إلى أهمية العناصر الأخرى التي يقوم عليها الشعر، "فالكلام الموزون لا يعد شعراً إلا إذا قصد صاحبه نظمه وصناعته على أنه شعر وإلا إذا كان مقدار هذا الكلام الموزون كافيا لاعتباره شعراً؛ أما إذا تخلل الحديث أو الكلام بعض جمل موزونة بصورة عابرة دون عمد فلا ندعوها شعراً."[5]فقد وضع **الجاحظ** شروط ومبادئ يتحقق بها شعرية الشعر، بحيث لا تقتصر فقط على الوزن والقافية ومن بين تلك الشروط يقول: "إنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ وسهولة المخرج، وفي صحة الطبع، وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة

---

[1]– طرفة بن العبد، ديوان، اع: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت/لبنان، ط1: 2003، ص: 51.

[2]–إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، لبنان/ بيروت، ط1: 1971، ط2: 1978، ط3: 1983، ط4: 1983، ص: 45.

[3]– المرجع نفسه، ص: 46.

[4]–قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح وتع: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، (د ط)، ص:53.

[5]–رضا أماني، يسرا شدمان، آراء الجاحظ حول الشعر ونقده، مجلة: دراسات النقد والترجمة في اللغة العربية وآدابها، ع:2، 2012، ص:29.

وضرب من النسج وجنس من التصوير."[1]فالشعر عنده صناعة مثل باقي الصناعات فكما يسكب الصانع الذهب في أوعية ويشكلها كيف يشاء كذلك الشعر، فإنه يتوفر على مجموعة من الأركان: من وزن ولفظ حسن سهل المخرج، وتصوير وهو ما يدخل في باب الاستعارة والتشبيه؛ لكن هذه الأركان لا تستوي في الشعر إلا إذا طوعها الشاعر بمهارة منه وحذاقة، وهذا ما يعنيه بالصناعة.

وكذا الناقد **أبو الهلال العسكري**، فقد سمى كتابه (**الصناعتين**)، "فمدار البلاغة في نظر العسكري هو الصناعة اللفظية والتأنق في صوغ اللفظ، ويعد ذلك التأنق غاية الغايات من نظم الكلام أو هدف الأدب، أو بعبارة أخرى يعد الافتنان في صياغة المعاني والتعبير عنها هو مجال التفاوت بين الأدباء؛ أما أن تكون الغاية إفهام القارئ أو السامع فحوى الكلام فذلك ما لا يراه العسكري(...). وهو يشبه في رأيه إلى حد كبير نظرية أرسطو في الفن الأدبي، ذلك أن البحث في الفنية هو بحث في الابتكار، وفي الوسائل التي تتخذ للوصول إلى شيء مبتكر قد يكون موجوداً، وقد يكون غير موجود."[2]وهذا يدل على أن مصطلح الصناعة كان مرادفاً للشعرية. وهو مصطلح تتلخص مبادئه حول الاهتمام بالجوانب الشكلية في النص الشعري. من بينها اهتمامهم باللفظ على حساب المعنى "وليس الشأن في إيراد المعاني، لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي والبدوي، وإنما هو جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزاهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب."[3]فمدار الشعرية حسب رأي **الجاحظ** و **العسكري** تكمن في اللفظ وحسن صياغته ورصفه. أما **ابن قتيبة** فمدار الشعرية عنده يقوم على مكونين هما اللفظ والمعنى وأرقى شعر هو ما جاد لفظه و حسن معناه وقد جاء ببيتين في يمدح فيهما القائل عبد الملك بن مروان: **[البسيط]**

في كَفـــهِ خَيْزُرَانٌ رِيحُـــهُ عَـــبِقٌ ... مِنْ كَفِّ أَرْوَعَ في عرْنِينِه شمـــمُ

يعْضِي حَيَاءً ويُعْضَى مِـنْ مَـهَابَتِهِ ... فَمَا يُكلَّـــمُ إلاَّ حِـــينَ يَبْتَسِمُ

[1]-الجاحظ، الحيوان، ج:3، تح وشر: عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة الجاحظ، ط:2، 1965، ص:131، 132.

[2]-بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، 1984 ص:127، 128.

[3]-أبو الهلال العسكري، مرجع سابق، ص:57، 58.

ثم علق وقال: لم يُقل في الهيبة شيءٌ أحسن منه.[1]

وقد أشار النقاد أيضاً إلى أهمية التلاحم والترتيب في أبيات القصيدة ودور ذلك على الصعيدين الجمالي والموضوعي، فالدعوة إلى قبيل من هذا المبدأ له انعكاس في التراث على منوال ما نجده في الدعوة إلى وحدة القصيدة من قبل **الحاتمي** في رسالته، وعند **ابن طباطبا** في عياره، فالحاتمي يجد القصيدة مثل الإنسان في اتصال بعض أعضائه ببعض، ومتى انفصل واحد عن الآخر وباينه في صحة التركيب غادر الجسم ذا عاهة تتخوّن محاسنه وتعفّي معالمه.[2]

ويقول **ابن طباطبا** أيضا:" وأحسن الشعر ما ينتظم القول فيه انتظاما يتّسق به أوّله مع آخره على ما يُنسّقه قائله فإن قُدّم بيت على بيت دخله الخلل كما يدخل على الرسائل والخطب إذا نُفِض تأليفها."[3] فقد أدرك **ابن طباطبا** أهمية الترابط بين أبيات القصيدة أو ما يعرف الآن بالوحدة العضوية. وهذا بخلاف رأي ابن خلدون الذي يصّر على وحدة البيت فيقول "فالشعر هو كلام مفصل قطعاً قطعاً متساوية في الوزن متحدة في الحرف الأخير الذي تتفق فيه روياً وقافية، ويسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة أو كلمة وينفرد كل بيت منه بإفادته في تراكيبه حتى كأنه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده وإذا أفرد كان تاماً في بابه في مدح أو تشبيب أو رثاء."[4]

كذلك من بين النقاد الذين وفّقوا بين اللفظ والمعنى هو **ابن الأثير**، وهو ما أدى به إلى أن يوسع من نطاق الشعرية، بحيث لا تشتمل على الشعر فقط؛ وإنما نجده يضع شروطاً للخطيب والشاعر. ويعني بالشعرية سواء في الكلام المنظوم أو المنثور ما إن يتحقق فيهما شرطا الفصاحة والبلاغة. ومن بين الشروط التي وضعها **ابن الأثير** في الصناعة اللفظية، والتي قسمها إلى قسمين: قسم الألفاظ المفردة، هي ثلاثة شروط وهي: "الأول: اختيار الألفاظ المفردة والثاني: نظم كل كلمة مع أختها المشاكلة لها والثالث: الغرض المقصود من ذلك الكلام على اختلاف أنواعه. فأراد بالأول

---

[1]-ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج: 1، تح: أحمد مُحَمَّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، ص: 65.

[2]-ينظر: عز الدين الأمين، نشأة النقد الأدبي الحديث، دار المعارف، مصر، ط2: 1970، ص:158.

[3]-مُحَمَّد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، مرا: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، ط2: 2005، ص: 131.

[4]-ابن خلدون، المقدمة، ج :2، تح: عبد الله مُحَمَّد الدرويش، دار البلخي، دمشق، ط1: 2004، ص: 396.

والثاني الفصاحة والثلاثة بجملتها المراد بالبلاغة."[1] **فابن الأثير** يرى بأن منبع الشعرية يكمن في إطار اهتمام الأديب بالألفاظ والمعاني معاً، "فالعرب إنما تحسن ألفاظها وتزخرفها عناية منها بالمعاني التي تحتها. فالألفاظ إذاً خدم المعاني والمخدوم لا شك أشرف من الخادم فاعرف ذلك وقس عليه."[2]

كذلك من بين المفاهيم الأكثر التصاقاً بمعنى الشعرية في النقد العربي القديم هو ما يعرف بنظرية النظم التي أتى بها **عبد القاهر الجرجاني**، فقد قال "اعلم أن ليس النظم إلا تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها."[3] من خلال هذا التعريف يتضح لنا أن **عبد القاهر الجرجاني** أشاد بمهمة كل من اللفظ والمعنى، فالذي يحدد جمالية النص الشعري هو السياق، أي تركيب الكلام. وهنا إشارة إلى نظرية **رومان جاكبسون** حول الوظيفة الشعرية، التي تتجسد من خلال إسقاط لمحور الانتقاء على محور التركيب، وهذا هو عين نظرية النظم.

كما أن نظرية النظم أساسها ترتيب معاني النفس أولا قبل استعمالها في مدرج الكلام وفي هذا يقول **الجرجاني**: "واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علماً لا يفرضه الشك أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه سبب من تلك."[4] وهنا إشارة إلى أهمية العلاقات الداخلية في بنية النص، فاللفظة يختلف معناها بالنظر إلى السياق التي وجدت فيه، فهو هنا يفرق بين اللفظة كوحدة معجمية ووظيفتها داخل النص، ذلك أنها تكسب وظيفة جديدة تخالف دلالتها المعجمية، انطلاقا من وظيفتها التي يحددها السياق وهذا ما جعل من نظرية النظم "تتموقع في إطار علاقة جديدة هي مبعث جدتها وهذه العلاقة تربط بين النظم والنحو، وفي ضوء هذه العلاقة النظم-النحو، يكون الطريق إلى استنباط القوانين الإبداعية متيسراً ومثيراً في

---

[1]-ينظر: ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ، ج:1، تق وتع: أحمد الحوفي و بدوي طبانة، دار نهضة، مصر/ القاهرة، (د ط)، ص: 163، 164.

[2]-المرجع نفسه، ص:69.

[3]-عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، قرا وعل: محمود مُحَمَّد الشاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د ط)، ص:81.

[4]- عبد القاهر الجرجاني، مرجع سابق، ص: 55.

الوقت نفسه، ومركز الإثارة هنا هو المعنى المتمخض عن طريق العلاقة النظم –النحو ، ولاسيما حين نتذكر المقولة البالية في جمود النحو ومعياريته."[1]

لقد ساعد الفهم الأرسطي لأهمية التخييل –المرتكز على ضروب البلاغة من مجاز واستعارة وتشبيه الأساس النظري– النقاد العرب القدماء في بحثهم لموضوع الشعرية.[2] فالشعرية عند **حازم القرطاجني** تتمثل في عنصر التخييل والمحاكاة إذا يقول: "الشعر كلام موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك والتئامه من مقدمات مخيلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط – بما هي شعر– غير التخييل."[3]

فالتخييل والمحاكاة عنده هما الدعامة الأساسية في الشعر؛ لكنهما لا يتهيأ لهما الحضور إلا إذا أحسن الشاعر صياغتهما بالشكل المناسب "لأن قبح الهيأة يحول بين الكلام وتمكنه من القلب، وقبح المحاكاة يغطي على الكثير من حسن المحاكى، أو قبحه ويشغل عن تخييل ذلك. وهذا يؤكد على أن النقاد القدامى اهتموا بالطريقة والكيفية التي يقال بها الشعر، لأنهم أدركوا ضرورتها في نصوصهم الشعرية، وهذا ما تبحث عنه الشعرية وهي الكشف عن الطريقة والكيفية التي يسوغ بها الشاعر مادته. ويرى **حازم** أيضاً بأن الشعرية تدخل ضمن الأعمال النثرية أيضاً، وذلك حين تتوفر على عنصري المحاكاة والتخييل "...فما كان من الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وموجودة فيه المحاكاة فهو يعد قولا شعريا سواء كانت مقدماته برهانية أو جدلية أو خطابية يقينية أو مشتهرة أو مظنونة."[4] فالشعرية عنده لا تشترط عنصري الوزن والقافية فقط، وهذا ما أدى بتصور الشعرية في الأجناس الأدبية الأخرى فضلا عن الشعر شرط أن تتوفر على عنصر المحاكاة والتخييل.

من خلال ما سبق ذكره يمكننا القول إن النقاد العرب القدماء قد وضعوا شروطاً يتحقق بموجبها عنصر الشعرية في الأعمال الأدبية سواء في المنظوم أم المنثور منها وخير مصطلح يتوافق مع مصطلح الشعرية هو مصطلح "**عمود الشعر**" الذي أكمل تنظيره **المرزوقي** فحدده في سبعة أبواب

---

[1]–حسن ناظم، مرجع سابق، ص: 27.

[2]–محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دار جرير، عمان/ الأردن، ط1: 2010، ص:20.

[3]–حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتح: مُحَمَّد الحبيب ابن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، (د ط)، ص:89.

[4]–ينظر: المرجع نفسه، ص: 67، 72.

في قوله:" إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف- ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات- والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على التخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، حتى لا منافرة بينهما فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر ولكل باب منها معيار."[1]

"ولما كان الشعر بوصفه الفني يصدر عن قيم الشعرية ومفاهيمها في آن معا، تلك القيم المتصلة بالطاقة الإبداعية المتفردة، وما يمتلكه الكلام من جرائها من قدرة في البناء المجازي وتلك التي تؤشر الأصول الدالة على قول الشعر، وتتعرف بالقوانين العامة المنظمة لإبداعه فقد صارت الشعرية بما تتوفر عليه من أصول ومقومات العمق الجمالي الذي صار إليه عمود الشعر العربي."[2]

وبذلك يمكننا القول إن أهم ما يقرب عمود الشعر من الأدبية الشكلية هو طابعه التنظيري متصلا بالشعر كبنية مجردة لا كعمل نوعي (فردي)، من حيث أن توفير تلك المزايا هو المحقق للشعرية، وهي بذلك لا ترتهن بنص معين بقدر ما أنها نوع من التقنين، أو التوجيه إلى القواعد العامة المتطلبة، دون تطلّع إلى (تسمية المعنى) الذي هو من مجال التأويل – على حد تعبير تودوروف-، ومن موقع الاحتكام إلى الشعر كبنية مجردة بعيدا عن (الإكراهات) التي لا صلة لها بجوهر فن الشعر، ومن هنا يصدق على عمود الشعر أنه ما يجعل من الشعر شعرا.

2.2/مفاهيم الشعرية عند النقاد العرب المعاصرين:

يعتبر مصطلح الشعرية كغيره من المصطلحات التي شهدت تضاربا في ترجمتها بين النقاد العرب، واختلفوا أيضا في تحديد مفهومها "إذ كون هذا المصطلح فلسفة علائقية جعلت النقاد يدورون في دوامة لا متناهية من التوضيحات والتفاسير. دوامة يتسابق فيها الناقد مع الآخر، قصد الوصول إلى

[1]-أحمد بن مُحَمَّد، المرزوقي، شرح ديوان الحماسة،، مج:1، نش: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل/بيروت، ط1: 1991، ص:9

[2]-رحمان غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2004، ص:09، 10.

وضع قاعدة معيارية تعزى إليها جميع الدلالات في ترسيخ مفهوم الشعرية."[1] ومن بين تلك الترجمات لمصطلح "الشعرية" عند النقاد العرب نجد: الشاعرية والشعريات، الإنشائية، وبويطيقا وبويتيك، ونظرية الشعر، فن الشعر، فن النظم والفن الإبداعي أو الإبداع.، علم الأدب ...الخ.[2]

يُعرف **صلاح فضل** الشعرية بأنها "دراسة الإجراءات اللغوية التي تمنح لغة الأدب خصوصية مميزة تفصلها عن أنماط التعبير الفنية واللغوية الأخرى، هذه الخصوصية تتميز بأنها منبثقة من الأدب ذاته وماثلة في أبنيته التعبيرية؛ لكن ما لبثت بحوث الشعرية حتى وسعت نطاقها عبر إدخال معايير خارجية تتجاوز البنية الداخلية للنص الأدبي وهذا ما أدى بهم إلى اتخاذ موقف تداولي في شرح عمليات الإنتاج والتلقي الجمالي للأدب ضمن ما أطلقت عليه تسمية (النماذج الثقافية)."[3]

ويعرفها **مُحَمَّد عبد المطلب** بقوله: "هي عملية تحرُّك داخلي في الخطاب الأدبي تتحسس خيوطه التي تذهب طولاً وعرضاً، فتكوِّن شبكة كاملة من العلاقات ذات فعالية متميزة أسماها فاليري: الشعرية، حيث تكون اللغة فيها هي الوسيلة والغاية معاً."[4] وهو في تعريفه هذا ينتهج نفس تعريف تودوروف في جعل اللغة هي الركيزة والأساس في الشعرية.

ويعرفها الباحث **حميد حماموشي** بأنها منظومة من القوانين أرضها الأدب، وغايتها التنقيب عن خصائص الأدب وسماته في ضوء هارب في النص هو الأدبية. كما يفرق هذا الباحث بين مسميات ارتبطت بشكل مباشر مع مصطلح الشعرية، فقد اعتبر أن الأدب هو اللعبة اللغوية والشعرية هي قانون هذه اللعبة والأدبية هي سمتها المميزة.[5]

---

[1]–وليد عثماني، دراسة "المسارات الابستمولوجيا للشعرية العربية"، دفاتر مخابر الشعرية الجزائرية، جامعة مسيلة /الجزائر، ع:4، 2017، ص:150.

[2]– ينظر: سعيد علوش، مرجع سابق، ص: 127.والغدامي، مرجع سابق، ص: 21، 22. وحسن ناظم، مرجع سابق، ص: 16.

[3]– صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1: 1995، ص:62.

[4]–مُحَمَّد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان/بيروت، الشركة المصرية العالمية–لونجمان/مصر، ط:1، 1995، ص:89.

[5]– ينظر: حميد حماموشي، مرجع سابق، ص: 20-23.

ويعرف **الغدامي** الشعرية بأنها انتهاك لقوانين العادة، ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاسا للعالم، وتعبيراً عنه، وموقفاً منه، إلى أن تكون هي نفسها عالماً آخر، وربما بديلاً عن ذلك العالم. كما يرى **الغدامي** أن الشاعرية لا تقتصر على النص الأدبي فقط، فقد توجد الشاعرية في نصوص غير أدبية أو نصوص لم يقصد منشئوها أن تكون أدباً، فهي ليست حكراً على النص الأدبي؛ ولكنها تستأثر به ويستأثر بها، لأنها سبب تلقيه كنص أدبي، وبدونها لا يحظى بسمته الأدبية.[1] فمن خلال تصور **الغدامي** لمفهوم الشعرية نلاحظ بأنه قام بتعميمها لتشمل الجنسين معاً الشعر والنثر.

كما نجد من النقاد الذين اهتموا بالشعرية العربية أيضا الشاعر والناقد **أدونيس** خصوصا في مؤلفه (الشعرية العربية)، إذ تناولها من خلال خصائص الشعرية العربية ابتداءً بالشفوية الجاهلية، فقد بيَّن أثر هذه الأخيرة على النقد من خلال خصائصها المتمثلة في الإعراب والوزن والسماع. فالشعرية الشفوية لا تقوم في المعبر عنه؛ بل في طريقة التعبير خصوصاً أن الشاعر الجاهلي كان يقول إجمالاً ما يعرفه السامع مسبقاً. غير أن الخطاب النقدي الذي كان يرى الشعرية في الشفوية الجاهلية محولا إياها إلى قواعد معيارية مطلقة للشعرية الكتابية، بحيث لا يعد أي كلام شعراً إلا إذا كان موزوناً على الطريقة الشفوية التي حددها الخليل.(...)، كما استبعد من مجال الشعرية كل ما تفرضه الكتابة من تأمل واستقصاء وغموض...؛ لكن الشعرية تغيرت بظهور القرآن. هكذا كان النص القرآني في تحول جذري به وفيه تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابية.[2]حيث شغل القرآن الكريم العديد من النقاد العرب وألفت العديد من الكتب والدراسات حوله لكي يتعرفوا على مصدر إعجازه، وكمقارنة بينه وبين النص الشعري، وكانت نظرية النظم للجرجاني من بين أهم تلك الدراسات التي استطاعت أن تكتشف شعرية النص القرآني وتبين أسار إعجازه.

لقد أكد **أدونيس** على أن العلاقة بين الشعر والفكر هي علاقة تكاملية، نافياً بذلك الاعتقاد السائد الذي ينظر للشعر من منطلق أنه عاجزاً على أن يقدم معرفةً، ويكشف عن الحقيقة. فالنقد فحسب رؤية **أدونيس** قد أفسد البحث في الشعرية حين ربط بين الشعر والوظيفة. ويؤكد على ذلك من خلال النموذج الصوفي الذي استطاع التوفيق بين رؤيته الفكرية والشعرية؛ بل أضحى يمثل شكلاً

---

[1]-ينظر: عبد الله الغدامي، مرجع سابق، ص: 24.

[2]- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1: 1985، ط2: 1989، ص:30-35.

شعرياً جديداً وشعرية جديدة إلى جانب الشعر الموزون. كما أخذ من النص النواسي والنص النفري والنص المعري نماذجاً لكي يثبت بها صحة رأيه. كما يمثل منبع الشعرية عند **أدونيس** في قدرتها على تكسير كل المعايير والثوابت حتى تغدو لغتها لغة حداثية، وليست الحداثة عنده زيا؛ وإنما هي رؤية إبداعية بالمعنى الشامل، غير أن الإبداع لا عمر له، لذلك ليس كل حداثة إبداعاً؛ أما الإبداع فهو أبدياً حديث.[1]فشعرية النص حسب رأيه تمكن في قدرة صاحبها على البحث عن أشكال جديدة مبتكرة، فلا تعدو أن تكون حديثة فقط؛ بل يجب على المبدع أن يطور من آلياته الشعرية على الدوام بما يضمن مواكبة الحداثة الشعرية.

في دراسة أخرى تحمل العنوان نفسه (الشعرية العربية) للناقد **جمال الدين بن الشيخ**، وهو من بين النقاد الذين أولوا اهتماماً كبيراً بالشعرية العربية، فهو يرى "أن أدب اللغة العربية القديمة من العصر الجاهلي حتى بداية القرن العشرين هو أدب شعري أساساً (...)، لقد استغرقت هذه الاستمرارية خمسة عشر قرناً وهي تشهد ثباتاً نادر في الشعر الإنساني ندرة تستحق الوقوف عندها وهذا يرجع إلى إجماع واتفاق العلماء في عصر التدوين كما نجده في قول ابن سلام الجمحي:" فأما ما اتفقوا عليه فليس لأحد أن يخرج منه."[2]وقد حدد هذا الناقد انطلاقة مشروعه الذي أراد منه حصر كل طرق الإبداع الشعري، "فكان الطموح يعين موضوعه وهو الشعر الوسيط ويعين هدفاً أول وهو طرق الإبداع. فقد حدد هذا الناقد العصر العباسي في بغداد، وما يتوفر عليه من نصوص شعرية بداية لهذا المشروع الذي يسعى من خلاله أيضاً إلى اكتشاف طرق الإبداع الشعري والبنيات اللغوية.[3]فهو يعتبر نصوص هذا العصر هي النماذج التي جسدت الشعرية بكل معالمها.

من النقاد الذين اهتموا بالشعرية كذلك الناقد **كمال أبو ديب**، الذي يرى في الشعرية "خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ

---

[1]-ينظر: أدونيس، مرجع سابق، ص:112.

[2]- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومُحَمَّد الولي ومُحَمَّد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء/المغرب، ط1: 1996، ص:07.

[3]-ينظر: المرجع نفسه، ص: 43.

فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها..."[1]

إن مفهوم الشعرية حسب رؤية كمال أبو ديب تستند على الفجوة: مسافة التوتر، التي هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها ويحددها بأنها" الفضاء الذي ينشأ من اقتحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون (نظام الترميز) في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزين: الأولى: علاقات تقدم باعتبارها طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة. الثانية: علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أم اللاطبيعة، أي أن العلاقات هي تحديدا لا متجانسة لكنها في السياق الذي يقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس."[2]

[1]-كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان/بيروت، ط1: 1987، ص: 14.

[2]-المرجع نفسه، ص:21.

المطلب الثاني: شعرية المفارقة وأدواتها الأسلوبية:

يمكننا القول بادئا ذي بدء إن المفارقة تعتبر من بين إحدى آليات التي يتم استخدامها وبموجبها تتحقق الشعرية، ويرى الباحث حميد حماموشي أن "من أبرز الآليات النقدية التي مارست الضغط على الخطاب الأدبي، وساهمت في إخضاع اللغة الأدبية وترويض جماحها، هي تلك الآليات التي تشتغل تحت مظلة مفهوم الشعرية."[1]فالشعرية انطلاقا من هذا المفهوم أشمل وأوسع نطاقاً من المفارقة، ولا تكون المفارقة إلا آلية من بين العديد من الآليات التي يتم استخدامها بغرض البلوغ إلى معالم الشعرية.

وقد ارتكز تحليلنا للنماذج في هذا البحث، انطلاقا من اعتمادنا للمنهج الأسلوبي، وفق ما يقدمه هذا المنهج من مبادئ إجرائية تمثلت في : الانزياح والتركيب والاستبدال (الاختيار).

1/الانزياح الدلالي مظهر أسلوبي للمفارقة: تتحقق المفارقة أسلوبيا من خلال الانزياح الدلالي، فالقارئ يشعر من الوهلة الأولى أن هناك انزياحاً في الدلالة، وأنه أمام نص مفارق يتضارب فيه المعنى، معنى سطحي ظاهر يناقض ويخالف المعنى العميق الخفي، وهذه الخاصية التي يتميز بها النص المفارق هي مجال البحث في الشعرية، إذ يقول **جان كوهين** معلقاً:" هناك نظريات تبحث عن الشاعرية داخل المحتوى، وهذه النظريات لا ترى عموماً في المعنى الشعري خاصة سيمانتيكية، أو معنى نوعيا مختلفا؛ لكنها ترى فيه زيادة في المعنى، أما التغيرات النفسية والماركسية للإلهام الشعري فهي تظل عند فكرة اللغة المزدوجة فهناك معنى ظاهري ومعنى خفي هو الذي تتم الإحالة إليه قصداً أو لا شعوراً من خلال تأويل رمزي تتولى القراءة إعطاء مفاتيحه وهذا المفتاح هو الذي يعطي للنص شاعريته."[2] فكوهين هنا يقصد بهذا التصور ما يعرف بالانزياح، حيث تنزاح اللغة عن التعبير باللغة المباشرة إلى التعبير بلغة غير مباشرة.

وإلى **كوهين** يرجع الفضل في بلورة نظرية الانزياح، فقد انطلق هذا الأخير من مفاهيم أسلوبية حين ربط الشعرية بعلم الأسلوب ويمثل لذلك بقوله:" يمكن أن نشخص الأسلوب بخط مستقيم يمثل

[1]-حميد حماموشي، مرجع سابق، ص: 12.

[2]- كوهين، مرجع سابق، ص:15.

طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة ويتوزع بينهما أنماط اللغة المستعملة فعليا، وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع لغة العلماء بدون شك قرب القطب الآخر، وليس الانزياح معدوماً ولكنه يدنو من الصفر."[1]حيث نلمس من خلال هذا النموذج الذي أورده **كوهين**، والذي فصل وفرق من خلاله بين لغة الشعر ولغة النثر (لغة العلماء)، أن الشعرية تبلغ ذروتها حين تبتعد وتنزاح عن اللغة المباشرة والتقريرية، "فالانزياح هو الشرط الأساسي لحصول الشعرية باعتبارها خرقاً للنظام اللغوي المعتاد، وممارسة استيطيقية."[2]

ولتوضيح العملية التي تقوم بها الشعرية يقول **كوهين** أن "الشعرية عملية ذات وجهين متعايشين، الانزياح ونفيه. تكسير البنية وإعادة التبنين. ولكي تحقق القصيدة شعريتها ينبغي أن تكون الدلالة مفقودة أولا ثم يتم العثور عليها، وذلك كله في وعي القارئ."[3]، فالانزياح يمر عبر مرحلتين حسب **كوهين**، حيث يتم في المرحلة الأولى تكسير البنية الصوتية أو التركيبية أو الدلالية، ثم تأتي المرحلة الثانية حيث يستعيد الخطاب توازنه. لذلك يكون الانزياح في الشعر دون النثر، لأننا في النثر لا نتعاطى مع هاتين المرحلتين، فالانزياح "يعطي الصدارة لصور مجازية متميزة في الشعر دون النثر ألا وهي الاستعارة لاكتناه هذه الصور الشعرية التي تعد من الموروث الشعري يقيم النص حسب الظاهرة التركيبية الفنية كالتقديم والتأخير، والحذف والتجنيس ويحدد السياق الجودة والرداءة."[4]وهذا ما نجده في نص المفارقة، فهو دائما يسعى إلى الخروج عن المألوف والانحراف بالدلالة إلى نقيضها.

إلا أن هناك فارقاً بسيطاً بين المفارقة والانزياح. أما الأولى فهي تخضع دائماً إلى تعدد الاحتمالات، وتحرص على مبدأ الحضور والغياب، كما أنها تشترط وجود التناقض بين المستويين (السطحي/العميق)، أما الانزياح فقد لا يكون الأمر كذلك في كل الأوقات؛ لكنهما يشتركان في خاصية واحدة وعلى قدر من الأهمية ألا وهي مبدأ الخرق اللغوي وهو ما يستند عليه البحث في الشعرية.

---

[1]- جان كوهين، مرجع سابق، ص: 24.

[2]-عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي، دار القلم، بيروت/لبنان، (د ط)، ص:238.

[3]- جان كوهين، المرجع نفسه، ص: 173.

[4]-ندية حفيز، الانزياح في الشعر العربي المعاصر، دار هومة، الجزائر، 2013، ص: 18.

2/ محورا الاستبدال والتركيب:

يستند المحلل الأسلوبي في تحليلاته للنصوص الأدبية على محوري الاستبدال أو الاختيار، فمحور الاختيار من أهم مبادئ علم الأسلوب، ومن أهم ركائز التي يقوم عليها التحليل الأسلوبي، ونعني بها العملية التي يقوم بها المبدع عندما يستخدم لفظة من بين العديد من البدائل الموجودة في معجمه فاستخدام هذه اللفظة من بين سائر الألفاظ هو ما يسمى (الاختيار) وقد يسمى (الاستبدال) أي أنه استبدل بالكلمة القريبة منه غيرها لمناسبتها للمقام والموقف.[1]

أما محور التركيب "فيتم فيه التأليف بين الوحدات اللغوية بنوعين من العلاقات، علاقات سياقية أو حضورية تربط بين العناصر الحاضرة في البنية، فيكون لتجاورها تأثير دلالي وصوتي وتركيبي، وعلاقات غيابية أو استبدالية تقوم بينها وبين العناصر الغائبة المنتمية إلى جدولها الدلالي."[2]

3/الأدوات الأسلوبية للمفارقة: تستند المفارقة على بعض الأدوات حيث تعتبر هذه الأدوات بمثابة الاختيارات الأسلوبية أو العلامات التي يتغير من خلالها علاقة الدال بالمدلول إلى التضاد بعد أن كانت العلاقة بينهما هي علاقة تشابه وتكافؤ. ومن تلك الأدوات نذكر:

1.3/ الصورة: يعتبر عامل التصوير في النصوص من أهم الوسائل التي تحقق بها شعرية النصوص، وعن طريق الصورة نستطيع التفريق بين نص علمي ونص أدبي، وبها نضمن خاصية التأثير في المتلقين.[3] وقد اختلفت المفاهيم والدراسات التي دارت حول تحديد الصورة في الشعر حيث "تعرض مصطلح الصورة منذ أرسطو إلى اليوم إلى استعمالات متعددة، إذ استخدمه أرسطو بمعنى متميز، ثم راج بعد ذلك بفضل حركة السرياليين خاصة، إلا أن ثورة اللسانيات كانت السبب في دفع هذا المصطلح إلى الهامش لصالح مفاهيم ومصطلحات البلاغة الموروثة، مثل التشبيه والاستعارة والمجاز

[1]-ينظر: عبد الله خضر، مناهج النقد الأدبي، دار القلم، بيروت/لبنان، (د ط)، ص: 205.

[2]-المرجع نفسه، ص: 207.

[3]-ينظر: حمد محمّد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، المدار الإسلامي، ليبيا، ط1: 2007، ص: 210.

المرسل، ومع البلاغيين الجدد كثيراً ما دفعوا إلى الوقوف على الرابطة التي تجمع بين الاستعارة والتشبيه، فقد وجدوا في مصطلح الصورة أحسن جامع بينهما."[1]

يعرف الدكتور **عبد القادر** القط الصورة بقوله: " الصورة في الشعر هي (الشكل الفني) الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة مستخدماً طاقات اللغة وإمكانياتها في الدلالة والتركيب والإيقاع والحقيقة والمجاز والترادف والتضاد، والمقابلة والتجانس وغيرها من وسائل التعبير الفني. والألفاظ والعبارات هما مادة الشاعر الأولى التي يصوغ منها ذلك الشكل الفني أو يرسم بها صورة شعرية."[2]لذلك يمكننا القول بأننا "نستطيع أن نميز في تاريخ نظرية الشعر بين موقفين بشأن مادة الشعر وصورته. يذهب الأول إلى أن هذه المادة تلعب دوراً مهماً في شعرية النص. ويذهب الثاني إلى أن الذي يلعب هذا الدور هو صورة التعبير لا المادة الدلالية، يمكن تسمية الموقف الأول بأنه "جوهري" **Substantialiste** و الثاني "شكلاني" **Formalise**."[3]فنجد في هذا التعريف للصورة أنها عبارة عن استخدام فني من قبل الشاعر بالشكل الذي يسمح بتكوين النص على نحو خاص ومتفرد. في حين يطالعنا مفهوم آخر للصورة من منطلق أنها" رسمٌ قوامه الكلمات، إن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية، وكثيراً من الصور التي تبدو غير حسية، لها مع ذلك في الحقيقة ترابط مرئي باهت ملتصق بها؛ ولكن من الواضح أن الصورة تستقي من الحواس الأخرى أكثر من استقاءها من النظر."[4]

كما "تنهض الصورة في مهمتها التعبيرية الشعرية على قدرة تماثل قدرة الحلم الذي يعيد المرء فيه التوازن بين الممكن والامكن، بمعنى أن الصورة تجيب على أسئلة البصري والذهني في علاقتهما المتوازنة للاستجابة القصوى لمنطق التجربة، إذ يتدخل الحلم بآليات التخييل فيه لتحقيق التوازن المطلوب في التصوير والتشكيل والتدليل على النحو(..) الذي يغني التجربة الشعرية في القصيدة ويضاعف من

---

[1]-الولي مُحَمَّد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت /لبنان، ط:1، 1990، ص: 15.

[2]-عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، 1988، ص: 391.

[3]- الولي مُحَمَّد، المرجع نفسه، ص:133.

[4]-سيسل، دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، مرا: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد، 1982، ص:21.

قيمها ودلالتها وقدرتها على الإدهاش في منطقة المتلقي."[1] فهذا الدور هو الأساس التي تطمح إلى تحقيقه الشعرية، حيث يتداخل الواقع بالممكن والحقيقي بالمتخيل وهذا ما تمنحه الصورة المفارقة، "فالصورة المفارقة إذاً فعل إبداعي لا ينفصل عن الواقع بل يقع عليه ليعيد تشكيله جمالياً هذا من جهة، ومن جهة أخرى فهو مواضعة تصويرية للغة هذا التشكيل. وبمقدار تجاوز رؤية الشاعر لواقعه يكون تجاوزه للغة."[2]

وهناك من الدارسين من يربط الصورة بالرمز، فالصورة تكون في بدايتها مرئية ثم تتحول، باستخدام عنصر الخيال لدى الشاعر إلى صور مجردة ترتبط بالصورة الحقيقية في تفاصيل جزئية فقط، وبذلك تصبح رمزاً للأصل، فهم يعتبرون أن الرمز هو ثمرة تحول الصورة، وهذا ما نجده في دراسات ترى "في الصورة امتزاجاً فنياً بين طرفين، هما: الحقيقة والمجاز، دون استبداد طرف بآخر، ثم تحولت الصورة إلى الدلالة الرمزية شيئًا فشيئًا. وارتبط هذا التحول بتغيرات طرأت على الشعر الحديث ذاته. حيث تحول الشعر إلى رؤية خاصة متكاملة تحاول إضاءة جوهر العالم، ومن ثم لم تعد القصيدة أجزاءً متمايزة يسهل فصلها وتجريدها؛ بل أصبح ينظر إليها على أنها كيان متجانس يُدرك على أساس من وحدته وبنيته المتجانسة."[3]ولم تعد تمثل ذلك الجزء الديكوري في القصيدة المعاصر؛ بل أصبحت جزءً لا يتجزأ من بنيتها الكلية، حتى إننا لا يمكننا فصلها عن باقي المكونات الأخرى في القصيدة.

لكن هذا لا يعني أنه لا يوجد بعض الاختلافات التي تميز كلا من الصورة والرمز، "فالرمز والصورة كلتاهما وسيلة من الوسائل الإيحائية التي يستخدمها الشاعر في القصيدة الحديثة، والفروق بينهما تتلخص في أن الصورة أقل تجريداً من الرمز فعلى الرغم من أنها تنطلق مثله من الواقع الحسي لتجاوزه وتوحي من خلاله بالواقع النفسي فإنها تظل أكثر منه ارتباطاً بهذا الواقع الحسي الذي بدأت منه، على حين يصبح الرمز كياناً مستقلا بذاته منفصلاً عن الواقع الحسي الذي بدأ منه منذ اللحظة التي نعتبره فيها رمزاً، حتى وإن شف عن معناه الرمزي من خلال معناه الواقعي ذاته."[4]

---

[1]-محمد صابر عبيد، فضاء الكون الشعري، دار نينوى، سوريا/دمشق، 2010، ص:164.

[2]-نوال بن صالح، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، الأكاديميون، عمان/الأردن، ط1: 2016، ص: 119.

[3]-المرجع نفسه، ص: 117.

[2]-علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة ابن سينا، مصر/ القاهرة، ط4: 2002، ص: 119، 120.

كما نجد أن معظم صور المفارقة في الشعر الحديث "تنبع من رؤيتين الأولى هي الدهشة التي تهز مشاعر الفنان حين يتبين له أن الواقع المدرك من الخارج ليس هو الواقع الذي يعيشه أو يحسه في تلك اللحظة، والثانية هي الرؤية الكلية لطبيعة الإنسان والكون والحياة، تلك الطبيعة التي تزيل حجاب الألفة بين الإنسان والخارج أو تقدم إليه ازدواج الوجود أو التضاد القائم فيه على الأقل من ناحية الشعور، وكلتا الرؤيتين –رؤية الدهشة والرؤية الكلية– تتناول الأشياء المألوفة العادية بطريقة من شأنها أن تجعلها تبدو للذهن —وقد اكتست سحر الجدة– في أوضاع وصور غير عادية؛ وإنما هي جديدة باستمرار، وإن الأشياء النثرية في واقعها شعرية نضرة باستمرار."[1] وهذا ما يدعونا للقول إن الصورة التي عادة ما نجدها ضمن النصوص النثرية، أصبحت تحتل موقعاً لا بأس به في إطار الشعريات المعاصرة، حين "استفاد الشاعر المعاصر من التقنيات السردية والفنون القصصية والفن التشكيلي، فهما يعتبران مصدراً آخرا من مصادره الثقافية الحديثة التي تسهم في خلق الصورة."[2] موظفاً إياها بتقنياتها التمثيلية وبحمولاتها السردية في قصائده، ليشكل للقارئ عالماً يشبه إلى حد ما عالم السينما والدراما. فالصورة الفنية إذا اتحدت مع المفارقة فإنها تكسبها حيوية، وتقلل من حدَّتها التجريدية.

2.3/الرمز: تُعرَّف "الرمزية في الأدب بأنها تعبير عن الأفكار والعواطف ليس بطريقة وصفها المباشر ولا من خلال التشبيهات الظاهرة للخيالات الجامدة؛ وإنما تكون بواسطة وضع توقعات لماهية الأفكار والعواطف(...)، وذلك بإنعاشها في عقل القارئ من خلال الاستعمال الرمزي غير الواضح."[3]فالشاعر قد يستخدم الرمز كوسيلة للتعبير عن موضوع مفارق، وذلك لأن الرمز يشترك مع المفارقة في استخدامهما غير المباشر في التعبير عن الأشياء الخارجية.

كما تعتمد المفارقة على الرمز باعتبارها آلية تمنحها القدرة على تفكيك الروابط المنطقية بين الأشياء، "فالرمزيون ينتقلون أحياناً في قصائدهم من فكرة إلى فكرة على أساس الإحساس والشعور النفسي مع ضعف الرابطة المنطقية بين الفكرتين على حرصهم مع ذلك على الوحدة العضوية في

[1]–نعيم اليافي، تطور الصورة في الشعر العربي الحديث، صفحات، سوريا/ دمشق، ط1: 2008 ص:155.

[2]–محسن اطميش، دير الملاك، دار الرشيد، العراق، 1982،ص: 257.

[3]–نسيب نشاوي، المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، الجزائر، 1984، ص:461.

مجموع القصيدة وإنما يقصدون بهذا النوع- من الانتقال بين بعض أفكار القصيدة –إثارة عنصر المفاجأة، رغبة في تقوية جانب الإيحاء."[1] وهذا هو هدف المفارقة، حيث تسعى إلى تغيير الواقع وفق تصور مغاير لا يشبه ذلك الواقع إلا في ملامح بسيطة، تعتبر بدورها مفاتيح توضع للقارئ من شأنها مساعدته في فك تلك الرموز المفارقة.

"والرمز يعني اشتقاق الخاص **Spécial** من خلال الفردي **Individuel** ، أو العام من خلال الخاص، أو الكوني من خلال العام، وفوق هذا كله استشفاف ما هو أبدي وخالد فيما هو دنيوي وموقوت أو هو إيجاز –كما يقول **كولوردج**- ذلك الجزء الواقعي الموائم للكل الذي يرمز إليه."[2]وهذا ما نجده في المفارقة عندما تتحد بالرمز كآلية تضمن لها الاختصار وإيصال المغزى بأقل الوسائل؛ لكنها لا تستند إلى الإشارة ذلك لأن "الفرق بينه وبين الإشارة يكمن في أن الإشارة تدل على المشار إليه محدد؛ أما الرمز فيومئ إلى شيء غير محدد ولا معين."[3] بحيث تنفتح القراءة على أكثر من تفسير ودلالة.

وكما رأينا فيما سبق ذكره أن السياق يلعب دوراً مهما في فهم المفارقة، فكذلك هو الأمر بالنسبة للرمز "فالواقع أن الرمز إذا كان له مغزى فإن هذا المغزى يختلف –نوعا من الاختلاف- من سياق إلى آخر، لأن الرمز من حيث هو وسيلة لتحقيق أعلى القيم في الشعر، هو أشد حساسية بالنسبة للسياق الذي يرد فيه أي نوع من أنواع الصورة أو الكلمة. فالقوة في أي استخدام خاص للرمز لا تعتمد على الرمز نفسه بمقدار ما تعتمد على السياق."[4]

وتقوم المفارقة على تجاوز المعنى الأولي إلى معان ثانوية، وهذا ما نجده في "الدلالة الرمزية، فهي مشكَّلة بحيث لا نرى منها إلا الدلالة الثانوية عن طريق الدلالة الأولية، حيث تكون هذه

---

[1]-محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ط6: 2005، ص: 379.

[2]-محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1977، ص:39.

[3]-المرجع نفسه، ص: 41.

[4]-عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط: 3، ص: 200.

الدلالة الثانوية الوسيلة الوحيدة للدنو من فائض المعنى. والدلالة الأولية هي التي تعطي الدلالة الثانوية بصفتها معنى المعنى."[1]

كما تختلف طبيعة المدلول الرمزي في المفارقة من منطلق أن مدلول الرمز في نص غير مفارق يكون عبارة عن صورة ذهنية واحدة التقت عليها الذاكرة العظمى؛ بينما المدلول في نص مفارق لا بد وأن تقع على المزاوجة لتتأتى المفارقة في الفصل بينهما، أو بين الظاهر والخفي المجرد، بين مرجعية اللفظ وسياق الموقف، بين الصورة الرمزية المنفصلة ووضعها في السياق الكلي.[2]فالرمز ما إن يدخل حيز المفارقة حتى يتحقق له سياقان، سياق لغوي يعتمد على دلالة الرمز في مفهومه العام والمتداول، وسياق مقامي تفرضه المفارقة على الرمز، فتتغير دلالة الرمز من الدلالة الإيحائية إلى دلالة جديدة تعكس التناقض والتضاد.

3.3/التناص: تُعرِّف جوليا كريستيفا التناص بقولها:"كل نص هو عبارة عن لوحة فيسفسائية من الاقتباسات وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى."[3]فالشاعر حين يريد أن ينظم قصيدته، فإنه يصادف أمامه مجموعة من ركام معرفي وثقافي مسبق، فمرجعيته الذهنية تكون بمثابة مخزون ومادة أولية ينطلق منها في إثبات رؤيته الخاصة.

وقد حدد (ل. جيني) التناص بأنه "عمل تحويل وتشرب لعدة نصوص يقوم به نص مركزي يحتفظ بمركز الصدارة في المعنى."[4]فالشاعر يقوم بإعادة هيكلة النصوص السابقة بما يفضي إلى تمظهر جديد يتفاوت في موقعه من السابق وعلاقاته به تكون إما محاكاة أو مغايرة أو تقويضاً. وتكون إحالة الشاعر على النصوص السابقة، أو المرجعية بطريقة صريحة أو ضمنية، "فتحيل التناصية تارة على

---

[1]-بول ريكور، خطاب التأويل وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، بيروت/لبنان، ط2: 2006، ص:97، 98.

[2]-ينظر: بن صالح نوال، مرجع سابق ص: 59.

[3]- Culler، Ipid139. نقلا عن: الغدامي، الخطيئة والتكفير، مرجع سابق، ص: 327.

[4]-نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، عمان/الأردن، ط1: 2009، ص: 101.

خاصية من الخاصيات المكونة للنص و تارة على مجموع العلاقات الصريحة أو الضمنية التي تربط نصاً ما بنصوص أخرى."[1]

وقد ميزت **جوليا كريستيفا** بين ثلاثة أنواع من التناص، نذكر: النفي الكلي، والنفي المتوازي والنفي الجزئي، وما له علاقة بالمفارقة هو النمط الأول، بحيث يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوباً.[2]و أشار الباحث **محمد مفتاح**، بأن هناك نوعين من التناص، فهو يؤكد على أن "كل المهتمين باللغة، بمختلف أجناسهم وعصورهم وأمكنتهم يتفقون على أن هناك نوعين من النتاص هما:

1/المحاكاة الساخرة: (النقيضة): التي يحاول الكثير من الباحثين أن يختزل التناص إليها.
2/المحاكاة المقتدية: (المعارضة): التي يمكن أن نجد في بعض الثقافات من يجعلها هي الركيزة الأساسية للتناص."[3] .

يمكننا القول إن استخدام التناص في النص غير المفارق تتم وفق عملية التحويل والمغايرة؛ لكن ما إن يدخل التناص حيز المفارقة فإن تلك العملية تتحول إلى النفي والمناقضة، بحيث يقلب المعنى بطريقة عكسية في النص المفارق.

كما نعاين شعرية التناص بمساهمتها في "إنتاج الدلالة الجديدة: فالشاعر لا يعقد حوارا مع النصوص الأخرى ليعيد كتابتها على نحو صامت، بحيث يشير إلى تلك الدلالة التي أثارها النص؛ وإنما يستحضر تلك النصوص ليلقي عليها كثافة وجدانية جديدة تجعل النص المعارض (الحاضر) منفتحاً على امتداد زاخر بالإيحاء، ومن ثم تظهر سلطة المبدع في نصه، بحيث يقول مالم يقله النص المعارض

[1]-دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، دار العربية للعلوم، الجزائر، ط1: 2008، ص: 77.
[2]- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مرا: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء/المغرب، ط1: 1991، ص: 78، 79.
[3]-محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1: 1985، ط2: 1986، ط3: 1992، ص: 122.

(الغائب)، ويتم ذلك من خلال استعادة النصوص السابقة في سياق جديد وتجربة شعرية مخالفة، فتنزاح دلالتها ويتم تحويلها في قلب اللغة، وبذلك تنتج الدلالة الجديدة للنص الحاضر."[1]

كما يعمل التناص على الإيجاز والاختصار "فإذا كانت الإحالة جمالية من جماليات التناص، فإن هذه الإحالة قد تكون عن علاقة في نص تحيل إلى مجتمع أو تاريخ أو ثقافة أو حضارة بكاملها يلخصها الشاعر ويسكبها على من ورق."[2]وفي إطار الشعريات الحديثة التي أعطت السلطة للقارئ للكشف عن الدلالات الخفية في النص الأدبي، "فالمتلقي المتمرس يدرك الثابت والمتغير في الخطاب الجديد، ومن خلال عملية التناص يتم التواصل مع نصوص سابقة، وعبرها يكون حضورها وكأن النص الأدبي ينفتح عبر كثافة التناص على أفق لا متناه، ومن هنا تكون الغرابة والألفة في النص الأدبي، وتتحقق هذه المعادلة في وقت واحد."[3].

[1]-جمال مباركي، التناص وجمالياته، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، (د ط)، ص: 321، 322.

[2]-المرجع نفسه، ص: 324.

[3]-نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج:2، دار هومة، الجزائر، 2010، ص: 117.

المبحث الأول: مفارقة العنوان:

يحتل العنوان قيمة مضافة في النص الشعري، على اعتبار أنه يمثل العتبة الأولى للولوج إلى عوالم القصيدة، و قد أضحت دراسة العنوان ذات أهمية قصوى في استقبال النص وتأويله.

فقد اهتمت الدراسات الحديثة بالبحث في العنوان حتى أصبح يدرس على أنه علم مستقل بذاته يسمى "العنوانيات" أو "علم العنونة" **(Titrologie)**، وقد أصبحت العناوين حسب رأي "لوي هويك" موضوعا صناعيا **(Objet Artificiel)** ولها وقع بالغ في تلقي كل من القارئ والجمهور والنقد والمكتبيين، وهي تحت طائلة تعليقاتهم قصد القبض عليها[1].ولأجل ذلك أصبح اهتمام الشاعر لعنوان قصائده يعادل اهتمامه بالقصيدة نفسها، وكلما كان العنوان إيحائيا ويبتعد فيه الشاعر عن المباشرة زاد من شعرية القصيدة، وهذا ما أدى بالشعراء المعاصرين إلى انتهاج أساليب وتقنيات لتعزيز عنصر الإيحائية في عناوين قصائدهم ومن بين تلك التقنيات اعتمادهم على آلية المفارقة، بما يضمن لهم خصيصة التجديد والجمالية القائمة على التكثيف والتركيز، والغموض وكسر رتابة النمط.

[1]-ينظر: عبد الحق بلعابد، عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، تق: سعيد يقطين، الدار العربية، بيروت، ط1: 2008، ص: 66.

المطلب الأول: العنوان المفارق والبنية التقريرية: نحيل بمصطلح البنية التقريرية على النسق العنواني المبني على استعمال التركيب في سمته التقريري المباشر بعيدا عن الاستخدامات المجازية أو الحمولات التصويرية التقليدية الخاصة.

ومن النماذج المرشحة في هذا البحث، والتي اعتمد أصحابها على آلية المفارقة من بينها نذكر:

1/"جثة ليست للموت"[1]: عنوان لقصيدة من ديوان "**تباريح النخل**" للشاعر **الأزهر محمودي**.

حيث نلاحظ أن المفارقة في هذا العنوان تتجلى واضحة وبارزة من القراءة الأولية، فهذا العنوان –بمرجعية معيارية– نجده يتكون من جملة اسمية حذف فيها المبتدأ لتقدر الجملة على النحو التالي (هذه جثة ليست للموت)، والخبر هنا هو (جثة)، أما الجملة (ليست للموت) الواقعة موقع الصفة، فقد تضمنت نفياً متعلقاً بالمستقبل عن طريق أداة النفي "ليس".

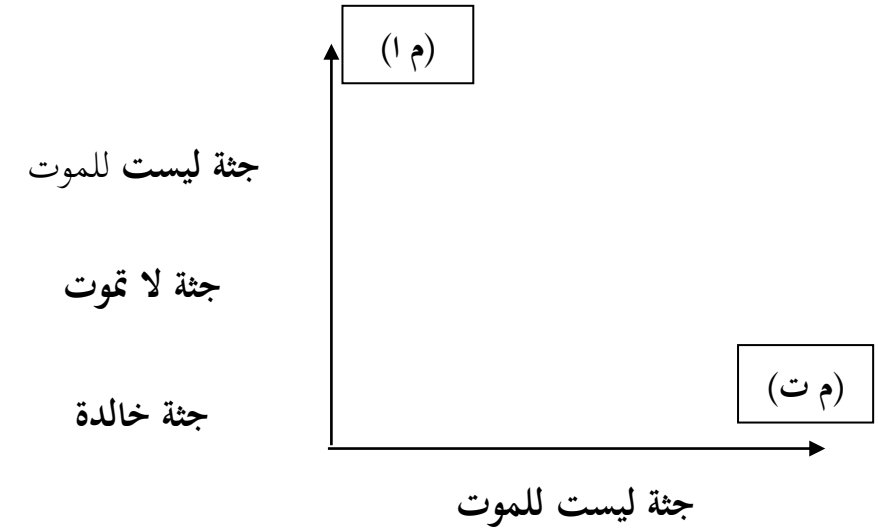
نستشف من خلال هذا العنوان أن الشاعر قد ارتكز في بناء مفارقته على الجانب التركيبي والدلالي الذي يتحقق فيه الخرق **(Ecart)**،فيطالعنا في السياق اللغوي حالة من حذف المسند إليه (هذه)، على اعتبار أن الشاعر قد" يحذف أحد طرفي الإسناد أو سواهما في التركيب اللغوي لأغراض فنية اكتفاءً باللمحة الدالة، وتكثيفاً لعطاء فني يُستشف من السياق."[2] فدلالة الحذف دائما تعود للسياق الذي تنشأ فيه الجملة. وهنا يمكن القول إن الشاعر قد حذف المبتدأ،[3] لكي يستثير بذلك ذهن المتلقي ويحفزه للبحث عن طبيعة هذه الجثة. فقد يكون الحذف مبعثه الرغبة في الإيحاء بمعنى الإطلاق والتعالي والغرابة فآثر الشاعر الحذف، فهي استثنائية مميزة تتعالى على أن يشار إليها بالمعهود من الأسماء بخلاف الذكر الذي يُضعف من حضور هذا الإيحاء، فنسق الجملة في بعده الإيحائي يتجاوز القاعدة، ويغيب الذكر لاحتفائه بالخبر لأنه محل العناية لغرابته، فينزل منزلة المبتدأ

[1]–مبدعي الجنوب ، ديوان:" تباريح النخيل" (الأزهر محمودي)، مطبعة مزوار، الوادي/الجزائر، ط1: 2010، 97.

[2]–رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، الإسكندرية/القاهرة، ط2، ص: 81.

[3]–"وهذه جملة قد تنكرها حتى تَخْبُرَ، وتدفعها حتى تنظرَ، ينظر: عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، مصدر سابق، ص: 146.

ويأتي التنكير علامة على التهويل والتعظيم والإدهاش، ومن هنا تتجلى فاعلية "الاختيار " على مستوى محور التأليف:



مخطط يوضح اختيارات الشاعر على مستوى العنوان

لقد انزاح العنوان عن كل تلك الاختيارات السابقة في بنيته التركيبية والمعجمية، وآثر نسقا بعينه تحقيقا لأفق دلالي وجمالي خاص.

كما نلاحظ أن المفارقة مسيطرة على العنوان، فالأصل أننا لا نطلق لفظة (**جثة**) إلا على الشخص الذي فارق الحياة؛ أما أن تكون تلك الجثة ليست للموت فهذا مفارق لطبيعة الأشياء ومنطقها، وبذلك فنحن في هذا العنوان بإزاء طرفين متناقضين أشد التناقض وهما (**الحياة** و**الموت**)، فكيف لهذه الجثة أن تجمع بين متناقضين في وقت واحد، بحيث تكون من جهة فارقت الحياة، ومن جهة أخرى هي لا تقبل الموت. لتصبح: الحياة =الموت، فتتساوى الأضداد وتتجانس.

لكن حين نتوغل أكثر في المعنى العميق للعنوان، وإذا توقفنا على المرتكز اللغوي للمفارقة وهي أداة النفي (ليس) نستطيع أن نفك شيفرة هذه المفارقة ونحقق بذلك التوازن الذي غيبه المستوى السطحي في تشكيلاته اللغوية غير المتجانسة.

فقد فضَّل الشاعر التعبير بأداة النفي (**ليس**) والتي تستخدم –عادة–للنفي المتعلق بالمستقبل– بدل الأداة (**لم**) التي تستخدم في الماضي، بحيث جعل الأفق الزمني هنا هو المرتكز والمسيطر في تأويل

هذه المفارقة. فالذي يطول عذابه زمناً طويلاً دون أن تظهر عليه أي علامات للتغيير أو التلاشي، فإنه بمنطق الأعراف والقوانين يُحسب في عداد الموتى وإن كان من الأحياء. كذلك هو الأمر بالنسبة للدولة الفلسطينية فإن طول معاناة شعبها وعذابهم تحت وطأة المستعمر وتنكر إخوانهم وأقاربهم من الدول المجاورة بدل تقديم المساعدة لهم، يعزز انطباعاً بأنها في حكم الموتى في ضمائرهم وأذهانهم، وهذا ما يؤكد عليه في ثنايا القصيدة إذ يقول: **[الكامل]**

تجتازنا مطر الرصاص من الحبيب إلى الحبيب

يهتز قبري.. يستضيف قبيلة يلد الصــمود[1]

لكن بالرغم من كل ذلك وعلى ما حلَّ بها من مصائب ونكسات وتحالفات من العدوّ والأخ على السواء؛ إلا أنّها بقيت صامدة طيلة الأزمنة وعلى مدار التاريخ، فهذا يؤكد على أنها في المستقبل لن تموت وستبقى حية خالدة مدى الحياة رغم كل المؤشرات. كما تحيل أداة النفي **(ليس)** أيضاً على النبوءة والاستشراف للمستقبل، فنلاحظ أن الشاعر استثمر الطاقات الإيحائية **(لليس)** بدلاً من الأداة **(لم)** وأسقطها في سياق متناقض لكي يبرز المفارقة، وذلك لأن **(ليس)** أقدر من سابقتها **(لم)** على التعبير عن أفكار الشاعر. فقد فتحت الرؤية على حقيقة مستقبلية مفادها أن فلسطين لن تموت مهما أصابها من نكبات وويلات. كما أثبت الشاعر من خلال هذا العنوان أنه وبالرغم من فظاعة المعاناة وألمها، فإنها بالقدر نفسه صانعة لحياة جديدة قوية وخالدة يقول: **[الكامل]**

وإذا ارتويتُ باليأس كأس نسقي كــأسَ الرَّجـاء
أنا لن أموت وفي دمي وطن يســبح بالنــشيد
والنَّصر يزهر في الرُّبى ويداعــب الفــرح الهــواء
عرس الشّهادة في الوغى يلد القصيد من القصيد
ومآتمي يـا سيــدي لا تشــتهي دمــع العــــزاء
أنا لن أموتَ أنا ضفافُ المـوتِ أزرعــها ورود[2]

[1]-مبدعي الجنوب، (الأزهر محمودي)، مصدر سابق، ص:98.

[2]-المصدر نفسه، ص:99.

فالشاعر من خلال هذه الأبيات يؤكد على حقيقة رؤيته المستقبلية الاستشرافية، والتي تقضي بأن الشعب الفلسطيني سوف يصمد في وجه الطغاة والأعداء. فبعد اليأس يأتي الرجاء وبعد الشهادة يأتي العرس والفرح والنصر.كما تكررت تلك اللازمة (**أنا لن أموت**) كثيراً في نهاية القصيدة، وذلك يقيناً منه بخلود ذلك الشعب الأبي وصموده.

يمكننا القول إذن إن شعرية المفارقة في هذا العنوان تصنعها الطاقة الإيحائية المكثفة التي اختزنها من خلال نهوض النسق عبر محوري التركيب والاستبدال بوظيفتين متباينتين متضادتين:

1/التنديد: (**جثة**): الدالة على مفارقة الحياة، والمحيلة سياقيا على همجية العدوّ في التنكيل والإبادة، وتآمر الأخ الغادر وتنكره، وكان حذف المسند إليه مؤشرا على عزلة فلسطين وانفرادها، تقاوم جلادها وحيدة دون نصير أو حليف.

2/التمجيد: (**ليست للموت**): الموحية بمعنى التأبي والاستعصاء، بصورة المطلق المنفتح على الأبدية، من خلال (**ليس**) الدالة على نفي الفعل في المستقبل، وهو ما يكرس الدلالة التمجيدية للنضال الفذ، والكفاح البطولي. وعبر النسق الكلي للعنوان يتجلى الاستثناء من خلال تجاور المتناقضات، إذ أن هؤلاء العظماء الذين يسطرون أروع صفحات البطولة في التاريخ الحديث والمعاصر، لا ينجزون ذلك بوفرة عدة ولا بكثرة عدد، ولا بمؤازرة صديق، أو بخلو العدوّ من الطاقة والمدد، ولكنهم يحققون تلك الوقائع المبهرة رغم افتقارهم إلى أبسط ضرورات الانتصار ووسائله.

2/إلى الذي لم يأتِ بعد[1]: هو عنوان لقصيدة من ديوان "**والنازفات عشقاً**" للشاعرة **نوال اليتيم**:

تحيل البنية اللغوية للعنوان على مقام اتصالي يحيل المظهر من عناصره على المضمر ضمنيا وذلك باستحضار رسالة أو خطاب موجه من طرف المرسل الضمني (الشاعرة)، بدلالة [إلى] ومرسل إليه متواجد بصورة لفظية في العنوان: (**الذي لم يأتِ بعد**) وهي جملة صلة الموصول مشتملة على أداة نفي (**لم**)، والتي حققت بدورها بؤرة المفارقة، فأحالت بشكل نمطي على أن تلك الرسالة أو ذلك الخطاب المرسل موجه إلى ذات أو موضوع لا نعرف طبيعته بل الأبعد أنه لم يتهيأ له وجود ابتداء فهو آت باعتبار الافتراض لا الواقع، في حين أن الرسالة بطبيعتها حين توجه فإنما توجه إلى مرسل نحن على يقين تام بحتمية وجوده أو تحققه، وإلا فما فائدة ذلك التواصل إن لم يكن من ورائه تجاوب؟ فلو

[1]-نوال اليتيم، ديوان:" والنازفات عشقا"، مطبعة الرمال، الوادي/الجزائر، 2017، ص:21.

قالت الشاعرة (إلى الذي سوف يأتي) أو(إلى الآتي) فإنه لا مجال لمفارقة تذكر. ومنه فبنية العنوان اللغوية المفارقة تستثير عددا من التساؤلات تجيب عنها القصيدة إذ تقول الشاعرة:**[المتقارب]**

ومالم تقله الشفاه
وعيني التي "تبتغيك"
تقله يداي التي تشتهيك.[1]

من خلال هذه الأسطر نلاحظ أن الشاعرة تعيش حالة من الوصال مع المرسل إليه(المخاطَب) وشدة لوعتها بقربه والتواصل معه، لكن ذلك التواصل يكتنفه حالة من الصمت وعدم البوح إلا من الإشارة والإيماء، وهذا التجلي أكثر ما نشاهده في التجربة الصوفية، التي تبحث عن الحقيقة عبر طرق غير مباشرة من خلال التخاطب بالإيماءات والرموز[2]. فالمخاطَب هو ذلك النص العصي على الإتيان، وحسب تجربة الشاعرة فإنها تعبر عن معاناتها مع (الشعر)، فهو حسب نظرها ذلك المحبوب الذي تنتظر قدومه بشغف ولهفة، وما كشف عن سِّر ذلك الحب هي تلك الأيادي برعشتها وترقبها للحظة الإلهام والوحي الشعري، حيث تقول:**[المتقارب]**

أليس جزاء الشكور المزيد؟
فزدني بما وهبتك الحياة
أمتني.
فموتي معجزة في يديك
عبير المسافات يعلن بُعدي
وتلك النسائم تفضحني
إذ تمد نزيف اشتياقي
إليك.[3]

---

[1]- نوال اليتيم، مصدر سابق، ص ن.

[2]-ينظر: جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، دار الكندي، بيروت، ط1: 1978، ص: 163.

[3]-نوال، المصدر نفسه، ص:21، 22.

فالشاعرة ترجو من الشعر أن يمُيتها، لأن في موتها حياة ثانية، وانتقالاً إلى عالم آخر يتحقق فيه الكشف والتمثل للحقائق الكبرى، وحين يتسنى لها ذلك فهي تعيش تلك الحالة، ومن ثمة تدرك هدفها ومبتغاها، ويكون ذلك عبر إثمار مزيد من القصائد والقبض على الإلهام واللحظة الشعرية التي طالما ظلت تحلم بها، وتطوي الأيام صبراً للقائها والظفر بها، حيث تقول: **[المتقارب]**

سأفرش بالانتشاء القصيد

أصبّ على الطين أشهى الحروف

وأنحت من الملح دمعي سروراً

أزينّه الحالك البربريّ

بزهر نضر.[1]

ونلاحظ تكرارها لكلمة (الموت) كثيراً، لأن الموت يبقيها في حال من الاتصال مع محبوبها الشعر، بوصف ذلك الموت انبعاثا وتحررا وتجردا من عالم المادة واتحادا بعالم المعنى، فتقول في آخر أبيات القصيدة: **[المتقارب]**

أمتني...

فلا الصبر يجدي فؤادي

الـ"التداعي" على عتبات الحنين

على شوقه ينشطر

أعدني...

فلا شيء يُنْبِتْني من جديد سواك

فكن مبتداي

وكُنِّي الخَبَر.[2]

[1]-نوال اليتيم، مصدر سابق، ص ن.

[2]-المصدر نفسه، ص: 23.

فهي تدعوه بأن يميتها، لأن في موتها حياة، وأن يعيدها، لأن في استعادتها خلاص، فكل حياة لها خارج الشعر وبعيدا عنه موت حقيقي بالنسبة إليها، فهي تحيا بالشعر وله تُخلص وتمتثل. فالشعر بالنسبة إليها هو المبتدأ والخبر، بما يحقق اتحادًا لا يتهيأ فيه للذات وجود دون موضوعها وهو الشعر، وهو ما يحقق معه وحدة الوجود الصوفي.

ومنه فعنوان القصيدة حقق شعريته من خلال تلك البنية المفارقية، وفي اختيارات الشاعرة لأدوات، منها أداة النفي (**لم**)، التي شكلت بدورها جملة من الإشكالات كانت إجاباتها في متن القصيدة، فجاءت العلاقة بين العنوان والقصيدة متواشجة ومتساوقة؛ بل إن البنية المفارقية للعنوان تركت المجال مفتوحاً للقارئ لكي يبحث وينقب عن هوَّية ذلك المخاطب المجهول فيصطدم بالقصيدة ويخيب أفق التلقي لديه، لأنه ضمن القراءة الأولى للعنوان يعتقد أنه سوف يكون بإزاء قصيدة ذات طابع غزلي المحبوب فيها (رجل)، ليفاجأ بذلك المخاطَب حين يكتشف أن ذلك المحبوب المنتظر ليس سوى الشعر نفسه.

كما نلاحظ أن الشاعرة قد اعتمدت هذه المفارقة لأنها تحقق لها جانبا من السخرية على واقعها، فكأنها تريد أن توصل رسالة مفادها أن ما يشغل ذهن المرأة ويحرك عواطفها ليغمرها سعادة وهناء، لا يكون دائما هو الرجل بل قد يكون أشياء أخرى ومن ضمنها تجربتها مع عوالم الشعر.

المطلب الثاني:العنوان المفارق والبنية المجازية:

1/مدائح الحريق[1]: هو عنوان لقصيدة من ديوان "**تفاصيل الحنين**" للشاعر **عامر شارف**:

هذا العنوان نسقه المباشر عبارة عن تركيب إضافي، فالنسق في شموليته بتقدير الحذف يتألف من جملة اسمية حذف فيها المبتدأ و تقديره (**هذه**) و(**مدائح**) خبر وهو مضاف و (**الحريق**) مضاف إليه، والملاحظ أنه – أي العنوان – يجمع بين شيئين متناقضين أشد التناقض، فكيف يكون للحرائق مدائح ذلك أن كلمة الحريق تحيل في معناها المعجمي على النيران المضطرمة التي تطال الأبنية والغاب

[1]–عامر شارف، ديوان: "تفاصيل الحنين"، علي بن زيد، بسكرة/الجزائر، ط1: 2005، ص:12.

وغير ذلك، وهي من أخطر ما يتهدد الإنسان وحياته، والأوجب مسارعته إلى إخمادها بدلا من أن يثني عليها ويمدحها.

وما يزيد من حدة المفارقة أن كلمة (**مدائح**) جاءت على صيغة منتهى الجموع على وزن (مفاعل) وليس مفرداً [مديح] ، بمايترتب معه أن يكون هذا الحريق صدر مرة واحدة ولم يتكرر، وأن ذلك المديح وقع سهواً أو خطأً ومن شخص واحد؛ بل إن الجمع يُفترض معه بأن فعل المدح لم يقع مرة واحدة بل تكرر وأصبح مدائح، وهو ما يوحي بأن هؤلاء الناس اتخذوا من هذا الأمر طقساً وعادة، حيث إنهم في الوقت الذي تنشب فيه النيران وتضطرم؛ وبدلا من أن يبدوا جزعهم، وربما – صراخهم وعويلهم–؛ إلا أنهم يبدون أفعالاً معاكسة ومناقضة من خلال مدحهم وثنائهم على هذا الحريق الذي يكون سببا في هلاكهم وهذا يتنافى مع الطبيعة الإنسانية التي تقاوم كل ما من شأنه أن يهدد حياتها ويجعلها عرضة للخطر أيّا كان نوعه ومصدره. وفي جانب آخر ربما يكون هؤلاء الناس قد فقدوا القدرة على الإدراك إلى درجة أنهم يعجزون عن التمييز بين الأشياء الضارة والنافعة، وإن كان الأمر على هذا النحو فسنكون في غنى عن البحث عن مبررات لفعلتهم تلك.

وتبعا فإن بؤرة المفارقة في هذا العنوان يصنعها **التنافر** الدلالي بين "**مدائح**" من جهة و"**الحريق**" من جهة أخرى، ويضاعف من حدتها ورود "**مدائح**" بصيغة منتهى الجموع الدالة على الكثرة واطراد التكرار، بما يظهر السلوك كما لو أنه أقرب إلى حالات الجنون أو حتى السادية التي وصم بها **نيرون** في حريق روما الشهير. وبالرجوع إلى القصيدة سوف نحاول تفسير طبيعة هذا التناقض ، يقول الشاعر: **[البسيط]**

لو يطفئ الجمر جمرا في يدي التهبا هل يطفئ الماء جرحـــا شابـــه اللهبا؟؟

لو يصبح الدهر شعرا جامعـــا لغتي هل يبصر الشعر بوحا في فمي انسكبا؟؟

لو يصبح الحب للعشاق مقـــصلة هل يصلب الموت حبّا في دمي انتصبا؟؟[1]

[1]–عامر شارف، مصدر سابق، ص ن.

فالشاعر هنا يستفهم بغرض النفي ليصف حالته من الوجد والعشق، فقد بلغ به الغرام وتمكن من قلبه حتى أجج نيرانا لا يمكن إخمادها بأي شكل من الأشكال. وفي هذه الأبيات تتراجع بل وتتلاشى فاعلية القوانين الحتمية: فمن المتعارف عليه أن يخمد الماء النيران؛ لكن في البيت الأول ينفي الشاعر عنه هذه الميزة؛ بل ويجعله في نفس الدرجة مع الجمر، وذلك حين ربطه بأداة الشرط **(لو)**، فكأنه يقول: **لو** يطفئ الجمر ذلك الجمر الموجود في يديه، فسوف يطفئ الماء الجرح الذي شابه ذاك اللهب. فقد جعل الماء مثل الجمر: الجمر=الماء. ففي عالم الحب تتعطل الأسباب وتفقد قدرتها على تأثيرها المعتاد.

كما أن الشاعر قد أظهر ولعه و هيامه بتلك النيران المتأججة في قلبه ولم يُبدِ إزاءها تبرما وانزعاجا؛ بل هي بمثابة الوقود لتلك العلاقة، وليست له رغبة في إطفائها بالماء؛ بل إنه يريد مزيداً من الصب. كما يدعو محبوبته هي أيضاً إلى عدم الجزع والندب بسبب تلك النيران إن هي رأتها يوما في شفتيه إذ يقول: **[البسيط]**

أنا إن سألتك أرجـو منك أسئلة كلا ...لقد كنت أرجو موعدا وصبا

إن أنت يوما تري النيران في شفتي منســوجة لغة لن تشـــتهي النــدبا[1]

ومنه يمكننا القول إن شعرية المفارقة في عنوان "**مدائح الحريق**" تكمن في بعدها المجازي الذي أثبت قدرته على التلاعب بالكلمات وأحدث ذلك الاضطراب في الدلالة، وذلك بالجمع بين مفردات ما كان لها أن تجمع وتتقارب تحت أي ظرف من الظروف.

وتتحقق شعرية هذا العنوان تشكيلا وبناء- بالإضافة إلى صيغة منتهى الجموع في مدائح - بورود كلمة مدائح **نكرة**-، وورود كلمة الحريق **معرفا "بال"**، ليفيد التنكير تعظيما، وليحيل التعريف على حريق بعينه يستعذب الشاعر لهيبه وأواره في نفسه. وهو إيحاء لا تنهض به: مدائح حريق ولا: مديح الحريق.

[1]-عامر شارف، مصدر سابق، ص: 12.

وليتجلى التأليف وفق النسق المعتمد في العنوان نتاج اختيار أسلوبي(**Stylistic choice**) يستهدف الإيحاء بدلالة ويتوخى التأثير وفق معطى خاص. كما أن العنوان قد بدا متناسقاً ومنسجماً مع متن القصيدة، إذ أدى وظيفته الإحالية (المرجعية)، فالمستوى العميق للمفارقة قد أعاد إلى السياق ذلك التوازن المفتقد، وذلك بتجاوز المستوى السطحي للدلالة و تقصّي المعنى العميق(**deep meaning**) لها، وهي الدلالة الذي تحقق حضورها في متن القصيدة، حيث وجدنا أن المقام لم يكن مقاماً حقيقيا للحريق بل كان مقام حب وتوله أين نشاهد لهيب العشق وحرارته حاضراً يتأجج في أعماق الذات، ويزيدها قوة لكي تواجه كل ما من شأنه أن يعرقل مسارها ويكسرها. إذ يقول:[البسيط]

في حبك البكر أنهار الهوى لهب والماء لا يطفئ الإيلام واللهبَا[1]

وفي ضوء حقيقة عامة تتمثل في أن عتبة العنوان تشكيل مكثف ومركز للنص، نطل من خلال العنوان المفارق على شعرية الإبداع وجمالية التلقي: بحيث يترشح ذلك النمط من العناوين بكسره لأفق التوقعات ليتسنم ذروة الجمالية من خلال عملية الإغناء والإثراء وتعديل المنظورات إلى الكون والأشياء، وهو ما يتحقق للعنوان السابق (**مدائح الحريق**)، فلم يكن الحريق حريقا ماديا بالمعنى المألوف بقدر ما كان حريقا معنويا إيجابيا في واقع من يصطلون بلهيبه، ومن ثم فلا غرابة في الترنم والتغني به وبآثاره في النفس، وحين ننفتح من خلال هذه الدلالة على العام نستشعر عظم الحاجة إلى ضرورة التغلغل في استقبال الظواهر وتأويلها بتجاوز السطحي فيها إلى المضمرات التي هي جوهرها، وعلى مثل هذا الأساس نؤسس للمعرفة ونموذجية التفاعل والتعامل مع المحيط والناس معا.

2/مخاض في زمن العقم[2]:عنوان لقصيدة من ديوان "**بشراك يا مُحَمَّد**" للشاعر **زيطة منصور**

يتألف العنوان على صعيد نحوي من تركيب اسمي حذف فيه المسند إليه (....خبر+جار ومجرور ومضاف+ مضاف إليه)، بحيث ينفتح على تأويلين تقديرا:

[1]- عامر شارف، مصدر سابق، ص ن.

[2]- منصور زيطة، ديوان: "بشراك يا مُحَمَّد"، دار صبحي، غرداية/الجزائر، ط1: 2013، ص: 29.

- **هذا** مخاض في زمن العقم
- **مخاضي** مخاض في زمن العقم.

وميزة التأويل الثاني أنه يحيل على الطابع الخاص للتجربة في ارتباطها بمعاناة الشاعر بخلاف التقدير الأول الذي تتجلى فيه المعاناة عامة ولا تحيل على طرف بعينه، مع مراعاة المنحى الاستعاري في التوظيف في حدود أن مخاض لا تحيل على دلالتها المعجمية بقدر ما أنها توظف مجازيا للإيحاء بدلالة خاصة.

ونلاحظ أن وحدات العنوان اللغوية تتحرك دلاليا في اتجاهين متعاكسين، فالكلمة **(مخاض)** هي خبر لمبتدأ محذوف تقديره **(هذا أو مخاضي)**، جاء ليعبر عن معنى الولادة والخصب والنماء...الخ. بينما جاء ذلك التركيب شبه الجملة **(في زمن العقم)** ليحيل على الدلالات التالية: الجدب والقحط والعدم...الخ. فالمفارقة ناشئة عن التناقض بين مضمون الحدث **[مخاض]** وزمن وقوعه **[زمن العقم]** بحيث يكون هذا المخاض متعذرا أو عسيرا.

فالشاعر من خلال هذا العنوان يجاور بين وحدتين لغويتين غاية في الاختلاف والتناقض فالوحدة اللغوية الأولى **(مخاض)** تكون في إطارها العام محيلة على الحياة والاستمرارية، موحية بمعاني التجدد والانطلاق والبعث من جديد؛ بينما الوحدة اللغوية الثانية **[في زمن العقم]** تدل على انعدام الحياة واستحالتها، ومنه يمكننا القول إن الشاعر يجاور بين (الحياة //الموت). على أنّ ما صعّد من حدة المفارقة وزاد من توترها: هو ذلك الربط بين المخاض بوصفه حدثا، وزمن الوقوع المانع لحدوثه وانتظار ثماره وهو: العقم، لينزاح بذلك العنوان عن:

[مخاض عقيم، مخاض العقيمات] إلى **[مخاض في زمن العقم]**، ولتستفاد بتلك الدلالة الإيحائية الخاصة، من حيث إن هذا المخاض لا يكرس التناقض من موقع أن صاحبته عقيم فقط؛ ولكن لأن الزمن نفسه حائل دون المخاض بالنسبة للجميع، وبذلك فإن سطوة الظرف هي التي تحول دون المخاض حتى وإن توافرت شروطه، وليكون الوليد سقطا لا تتهيأ له حياة حتى حين يعقب المخاض بإنجاب.

وبالعودة إلى متن القصيدة يمكننا أن نربط بين العنوان وما يحيل عليه من مفارقات، وبين معاني القصيدة وما تطرحه من رؤى وأفكار تبرر ذلك التناقض الموجود في العنوان....يقول الشاعر: **[المجتث**

أرى الهوى كَلِماتٍ الحبُّ فيه ضحِيَّهْ
الصِّدق أمْسى نَبيذاً أمْسى الخِداعُ شهياً
فلا العذارى عَذارَى ولا القُلوبُ نقيَّهْ
ولا السَّلامةُ تُنجي ولا الحماسُ حميَّهْ
ولا العصافيرُ طارَتْ ولا الغُصونُ طريَّهْ[1]

فالشاعر من خلال هذه الأبيات يقابل بين معان ترادف الخير والحق والجمال مثل :الحب، الصدق، السلامة ...الخ، وبين ما آلت إليه في ظل هذا الزمن من تفسخ وفساد وانحلال، فالحب ذلك الشعور الجميل الذي يربط القلوب ويجمعها أضحى في هذا الزمن مجرد كلمات تُقال و يغلب عليها النفاق والتملق دون أدنى شعور بالآخر؛ أما الصدق فقد أصبح في هذا الزمن من المحرمات، التي يخشى المرء أن يتبناها وإلا قوبل بشيء من الاستخفاف والازدراء، واستُبدل بالخداع الذي أصبح مشتهى مستحبا. ففي زمن الشاعر تغير كل شيء واستحال إلى نقيضه، فلا مكان للطُّهر والبراءة والصفاء. لذلك فهو يقول في أبيات أخرى من القصيدة:**[المجتث]**

يا فارس الشِّعر دمِّرْ خزعبلات غبيّهْ
تحرّرَت من جَمالٍ فكُبكبتْ في الدَّنيَّهْ
أصابها الوهمُ فجْراً فأنْجبتْ في العَشيّهْ
بذاءةً وغُروراً ومنكَراتٍ خَفيّهْ
هل تُثمرُ الدُرَّ أمْ عاشتْ دُهوراً بغيَّا؟[2]

[1]– منصور زيطة ، بشراك يا مُحَمَّد، مصدر سابق، ص ن.

[2]–المصدر نفسه، ص:31.

وفي ضوء ذلك تتكشف الدلالات المجازية لمكونات العنوان ووحداته، ووظيفتها الإحالية أيضا:
مخاض = التزام الصدق والحب العفة، والنقاء، والحماس والغيرة، والدعوة إليها والحض عليها.

زمن العقم= زمن تنكر فيه الناس لتلك القيم وضحوا بها طلبا لمتاع زائل أو تمسكا بأثر راحل، أو خوفا من عقاب يطالهم. وفي ظل هذا العزوف الجمعي عن الحق وقيم الفضيلة تتجلى كل دعوة إليها **[مخاضا]** بغير طائل، قصارى ما يعقبه الآلام والحسرات، فهو " صرخة في واد"، و"نفخ في الرماد" مصداقا قول الشاعر: **[الوافر]**

لقد أسمعتَ لو ناديتَ حيًّا ولكنْ لا حياةَ لمن تُنادي

فلو نارٌ نفختَ بها أضاءتْ ولكنْ أنتَ تنفُخُ في رَمادِ[1]

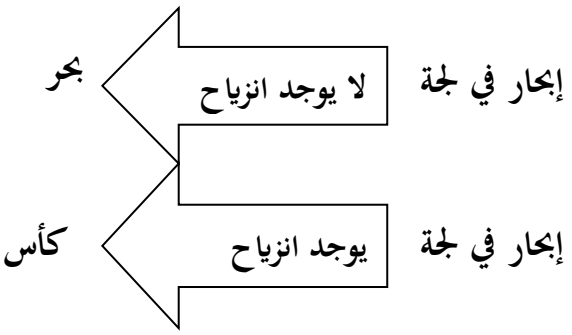
وشعرية المفارقة في هذا العنوان تحققها القدرة الفائقة لمكوناته على الاستحضار والإيحاء بدلالات الموقف وأبعاده، فبالإضافة إلى دلالة الاستبعاد والاستحالة من خلال المجاورة بين:**مخاض** و**زمن العقم**، نستشف من خلال الانزياح عن النسق التقريري: صراخي في زمن النكران إلى النسق التصويري: **مخاض في زمن العقم** بإيحاء المخاض بمعاني الألم والتوجع، و وإيحاء زمن العقم بالاستحالة مع ما يخلفه كل ذلك من حسرات ومرارة حين يبذل الجهد والمعاناة في غير جدوى وبدون طائل يذكر. والجانب الآخر من هذه الشعرية يحققه الحذف البلاغي كاختيار أسلوبي، حيث انزاح العنوان عن ذكر المسند إليه، أي المبتدأ من أجل تعميق المأساة والإيحاء بمختلف أبعادها، بحيث تنطلق التجربة من الفردي الخاص وتصوغه في قالب عام، لتتبدى درجة المعاناة وفداحة الخطب وهو ما نهض به النسق: **مخاض في زمن العقم** في مقابل **مخاضي** أو **هذا مخاض في زمن العقم**.

3/إبحار في لجة كأس[2]: هو عنوان لقصيدة من ديوان: (**حبو على أعتاب مملكة الشعر**) للشاعر: **بن سانية عبد الرحمان**.

[1] –عمرو بن معدي كرب الزبيدي، ديوان، ج و تنس: مطاع الطرابيشي، مجمع اللغة العربية، دمشق، ط1: 1974، ط2: 1985، ص: 113.

[2] – عبد الرحمن بن سانية، ديوان: "حبو على أعتاب مملكة الشعر"، دار صبحي، غرداية/الجزائر، ط1: 2012، ص:23

تتكون البنية اللغوية للعنوان من جملة اسمية حذف فيها المبتدأ، فجاء الخبر نكرة (**إبحار**) الذي أفاد بدوره العموم والشمول، مسندا إلى ذلك التركيب الإضافي (**في لجة كأس**). ومنه فبؤرة المفارقة تستند إلى إسناد لجة للكأس، فلو قال الشاعر (**إبحار في لجة بحر**) لما كان هناك مجال لوجود مفارقة تُذكر؛ لكن الانزياح تحقق على محور الاستبدال حين استبدل الشاعر كلمة (**بحر**) بـــ (**كأس**) ومنه:



فنلاحظ أن كلمة (**كأس**) حققت بدورها المفارقة في العنوان، وانزاحت عن الأصل لأن المنطق يستدعي أن تكون اللجة في البحر وليس الكأس؛ لكن الشاعر أراد أن يكون لعنوانه هذا بعداً إيحائيا إيمائياً من خلال تلك الإسنادات غير المنطقية، وكانت أداته في تحقيق تلك المفارقة هي التناص، فالعنوان يُستحضر معه ذلك المثل الشهير والمعروف (زوبعة في فنجان).

فالعنوان يشتغل على مجالين، المجال الأول هو مجال حسي ومادي يطرح أبعاده المكانية المعروفة والمنطقية، فالإبحار يكون مجاله البحر حيث سعة المكان وانفتاحه؛ ولا يكون مجاله الكأس بحيث يضيق المكان ولا يتسع لعملية الإبحار. فالمستوى السطحي للعنوان يستدعي معه حضور المجاز، فلا يمكن بأي حال من الأحوال أن نتوقع حدوث إبحار في كأس. أما المجال الثاني فهو مجال معنوي حيث حافظت البنية اللغوية للعنوان على الخصائص التشبيهية والنسق التركيبي كما جاء في نص المثل: (**زوبعة في فنجان**)، فالزوبعة هي تلك الرياح القوية التي يكون مكانها الصحراء الشاسعة لا الفنجان، فالإبحار والزوابع يتمثلان ببعدهما المجازي غير الحقيقي.

من خلال قراءتنا الأولى للعنوان وما يطرحه المستوى السطحي من تخمينات تُستحضر تلك الدلالة التي تفضي بأن على المرء أن لا يضخم الأمور ولا يعطيها أكثر مما تستحق أن يبذل لها، كما هي الحال في نص المثل؛ لكن بعد الرجوع إلى متن القصيدة سوف نلاحظ أن تلك الدلالة سوف

تتغير، ذلك لأن القصيدة تفرض على المتلقي تأويلات جديدة يطرحها المستوى العميق في بنية العنوان، فتكشف عن البعد الإيحائي لها، يقول الشاعر في مطلع قصيدته:**[الخفيف]**

خمرةُ الشِّعرِ راودتني مساءً عن هدوئي وعُزلتي وانغلاقـي
ذكّرتني عهودها فأجاشتْ لوعةً أقْفرتْ لــطُول الفـراقِ
واحتساني بكــأسها لمعانٌ رقصتْ فيه ذكرياتُ التــلاقـي
فإذا الكأسُ أبْحرٌ من خيالٍ أرسلت شمسُه شــعاعَ اشتياقِ[1]

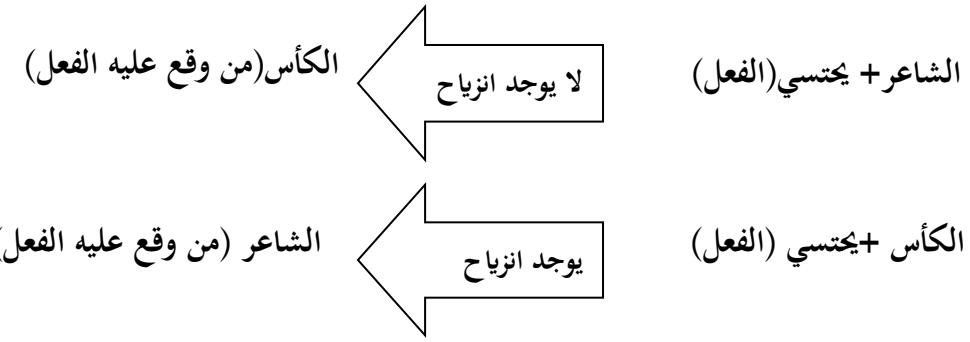
فالشاعر من خلال هذه الأبيات نجده يصف تجربته مع الإلهام الشعري الذي جاءه بعد طول فراق وغياب، وقد استعان في تصويره لتلك اللحظة الشعرية ببعض الفنون البلاغية منها التشبيه البليغ حيث شبه الشعر بالخمرة من قبيل إضافة لفظ المشبه إلى المشبه به بجامع بينهما هو ما يمنحانه من لذة ونشوة وابتهاج.

كما نجد الشاعر أيضاً يربط من خلال ذلك التصوير بين أشياء معنوية مجردة وأخرى مادية حسية، وقد قارب بين حالته وهو يستلهم الوحي الشعري وبين حالة المحب في لقائه مع محبوبته، فجمع بين شعور العاشق ورعشته التي يسببها الحب واللقاء، وبين سكرة الشعر وغمرته حين يستحضره الشاعر عبر الإلهام الشعري.

و نلاحظ أن عنصر الزمن كان حاضراً وبقوة في تلك التجربة الشعرية، فالشاعر يصرح بمعالم ذلك الزمن وهو المساء (خمرة الشعر راودتني **مساءً**)، كما طرح آفاقاً أخرى تمثلت في تلك الطقوس المسائية التي كان يمارسها في جلسة شاعرية مع كأسه.

لكن مازاد من شعرية الموقف هو ذلك التصوير المفارق لطبيعة الأشياء في قوله: (**واحتساني بكأسها لمعانٌ** ...)، فقد أحدث بذلك خرقا في اللغة وانزياحا على المستوى التركيبي، لأن من المنطقي أن الشاعر هو من يحتسي الكأس وليس العكس وهو ما نمثل له بـ:

[1]-عبد الرحمان، مصدر سابق، ص ن.



فقد ساعد ذلك الانزياح على المستوى العميق للغة في تحقيق عنصر الشعرية، على اعتبار أن المواقف عُكست وتغيرت في أفقها النتائج، فأصبح الفاعل مفعولا والمفعول فاعلا. كما ساعدت تشبيهات الشاعر لتلك اللحظة الشعرية بخلق صور شعرية جديدة متفردة. فالكأس أضحى بحراً يُغرق كل من يحتسيه، والشعر أصبح موجة يعتلي في ظلها الشاعر فتأخذه إلى عالم آخر. ومنه فعنوان القصيدة حقق مكانته التعينية، فجاء متوافقا مع ما تطرحه القصيدة من أبعاد مجازية إيحائية.

4/عندما يزمجر الحب[1]:عنوان قصيدة من ديوانه: **(حروف وحروق)** للشاعر **يوسف بديدة.**

فمن خلال هذا العنوان يتبين لنا وللوهلة الأولى ذلك التناقض القائم بين الألفاظ، فيُحدث ذلك مفارقة على المستوى السطحي للعنوان، كما يؤدي إلى وجود تضارب في هذه الجملة الظرفية، لأن الحب في طبيعته يمثّل تلك المشاعر الرقيقة التي تجمع بين محبين، ومنه فبؤرة المفارقة وارتكازها تجسد في ذلك الفعل **(يُزمجر)** الذي ساعد في الرفع من حدة المفارقة وهو بدوره يثير الدهشة والاستغراب لدى القارئ. كما يحيل هذا الفعل أيضاً وبصورة نمطية اضطرارية إلى ذلك الصوت الصاخب الذي يُصدره الأسد، ذلك الحيوان القوي حين يشتد غضبه. ومنه فكل الآفاق الدلالية المباشرة التي يستدعيها هذا الفعل تكون بعيدة كل البعد عن السياق الذي جاءت فيه؛ لكن اختيار الشاعر لهذا الفعل لم يكن من باب الصدفة، فقد تعمد تلك المزاوجة وذلك التأليف بين شيء معنوي يوحي بشكل ضمني بكل ما من شأنه أن يؤدي إلى الشعور بالفرح والسعادة متجسداً في تلك العلاقة التي تجمع بين العاشقين، وبين شيء مادي يتمثل في ذلك الصوت الهادر، الذي يقض الأسماع ويرهب القلوب، وفي هذه المجاورة تناقض وتضارب.

[1]-يوسف بديدة، ديوان: "حروف وحروق"، مطبعة مزوار، الوادي/الجزائر، ط1: 2011، ص: 06.

كما وظف الشاعر بعضاً من التقنيات البلاغية منها الاستعارة في تشبيه الحب بالأسد فحذف هذا الأخير وأبقى على أحد لوازمه وهي الزمجرة. حيث ساعدت الاستعارة في خلق نمط جديد من الدلالة. وتبعا فالمستوى السطحي للعنوان يطرح أبعاده المفارقة، ويشير إلى وجود خرق في بنية الخطاب العنواني، وبالرجوع إلى متن القصيدة نجد ما يُفسر هذا الخلل وهذا التضارب. حيث يقول الشاعر:[**المتقارب**]

مررتُ بواديك غضَّ الإهابِ أردد ما علمـــتني الأغاني

ظننتُ السعادة في راحـــتيك وأن الحياة غـــــريم التداني

كذلك أسرفت في الظّن حتى هششت لطيفك لما دعاني[1]

من خلال هذه الأبيات نجد أن الشاعر يصف حالته في واقع هذه العلاقة، فقد كان يعيش حالة من الشغف والهيام جعلت النشاط يدب في أوصاله فرحاً سعيداً بما حققه من نشوة ذلك الحب.كما ساعد توظيف الفعل (**ظن**) في هذه الأبيات في بيان موقفه المرتاب والمضطرب، فقد أحال بشكل مباشر على أن الشاعر كان مخدوعاً متوهما، وما اكتشف فيما بعد أنه أمام مفارقة كبرى كان هو ضحيتها الأولى حين ظن لوهلة من الأمر أن ذلك الحبُّ سوف يحقق له السعادة التي كان ينشدها. حيث يقول:**[المتقارب]**

فخيم صمت الشـرود إلى أنْ أجابهم الحال قبـــل اللسانِ

هـــنالك راح الـــثمالة دارت فخلنا التأوه عـــزف القيانِ

وأهرق كأس الهـــوى وانتشينا فقال التغنج هـــــذا أوانِي

فيا رحمة الله ضـــمي السياط وألق السلام على الخيزرانِ[2]

فالشاعر من خلال هذه الأبيات يصف لنا حالة من عدم الاستقرار زعزعت مسار هذه العلاقة وقد أكثر من استخدام الكناية، إشارة منه بأن هناك شيئاً ما يحدث: (**خيم الصمت،ضمي السياط،**

[1]– يوسف بديدة، مصدر سابق، ص ن.

[2]–المصدر نفسه، ص:.07

ألق السلام على الخيزران)، والاستعارة (**أجابهم الحال، قال التغنج...**). فقد ساعدت الكناية في الرفع من حدة المفارقة، من منطلق أن تلك المشاعر والأحاسيس من قبل الشاعر في ظل المنطق لا يمكن لها أن تُقابل بذلك الرد من الطرف الآخر، فالكناية هنا كشفت عن معاناة وخدعة الشاعر إزاء هذه العلاقة. كما كشفت أيضاً عن قوة وسيطرة الطرف الآخر في مقابل هوان وضعف الطرف الأول والمتمثل في شخصية الشاعر. يقول: **[المتقارب]**

تعللت بالصبر حتى هويتُ وفي مثل صبري بعض الهوانِ[1]

فهذا البيت يرتبط ارتباطا وثيقاً بعنوان القصيدة، فالشاعر قد أدرك مكانته في ظل هذه العلاقة، كما تبين له مقدار ضعفه وهوانه على خلاف الطرف الآخر الذي بدا في واقعها ينعم بتفاني المحب وبذله ويقابل ذلك كله بالتعالي والإمعان في التمويه والخداع وتتأكد الدلالة من خلال قول الشاعر :**[المتقارب]**

فلا تخدعـــيني بآهة زيفٍ ولا تقنعيني برصف المعانِي

لقد علم الشوق أني أنوفٌ وأنيّ صبور لغـدر الزمانِ[2]

فشعرية العنوان تكمن في ذلك الاختيار الأسلوبي الذي يترجمه استخدام الشاعر للفعل (**يزمجر**) في السياق الذي ورد فيه، بحيث يتحقق معه معنى الخرق على صعيد دلالي، إذ يستحضر ذلك الفعل معاني الإباء والشموخ والأنفة، ويحيل على نفس تتأبى على المذلة والهوان، واستدامة الصبر الذي يكرسهما، لتكون (**زمجرة الحب**) في واقع الأمر ترجمة لمعطيين الأول: إحالتها على طبيعة الذات بتوافرها على خصال الأسد وتمثيلها لردة فعل غاضبة من جهة، والمعطى الثاني: في إحالتها على تحول صادم، إذ دأب علاقة الحب الصادق أن تحفل بالصوت الناعم الباعث على الأنس والود؛ أما أن تكون نهايتها متوجة بزمجرة، ففي ذلك إيحاء بالتحول الجذري على صعيد نوع العاطفة المعبر عنها.

[1]-يوسف بديدة، مصدر سابق، ص ن.

[2]-المصدر نفسه، ص: 08.

وتتجلى شعرية العنوان أيضاً ضمن أفق آخر من خلال المنحى المجازي المشاهد في (**عندما يزمجر الحب**) بعلاقته حيث نسب الفعل إلى مصدره وهو الحب في حين الفاعل الحقيقي هو المحب (**الشاعر**)، وفي ضوء ذلك يكشف عمق الدلالة الإيحائية المنشودة، فجوهر الموقف أن تلك الزمجرة بوصفها صرخة ومدوية لم تكن تعبيرا عن هوى شخصي ونفس بشرية سمتها النقص بقدر ما أنها كانت استجابة للحب ذاته بوصفه قيمة عامة ترفض الامتهان والانتهاز.

5/ شيب مهذب[1]: هو عنوان لقصيدة من ديوان: (**مواكب البوح**) للشاعر **سعد مردف**:

إن البنية اللغوية لهذا العنوان تتشكل من جملة اسمية حذف فيها المسند إليه وتقديره (**هذا شيب مهذب**)، أو (**شيبي شيب مهذب**) و المسند الذي جاء نكرة (**شيبٌ**) و (**مهذبٌ**) الواقعة نعتا، فالعنوان يحمل في بنيته مفارقة تجسدت في إسناد النعت (**مهذب**) للخبر (**شيبٌ**)، فسياق هذا العنوان يفرض في مضمونه وجود كلمات لا تتناسب مع كلمة (**مهذب**) مثل: " فظ، فج، وقح، مداهم، مقتحم ...الخ"، وغيرها من الكلمات التي تدل على حدوث هذا الأمر بصورة مفاجئة ومباغتة لا تنتظر إذناً لكي تحل على صاحبها على النقيض من كلمة (**مهذب**) التي طرحت بدورها دلالات منها: "الاحتشام، والتأدب، والاستحياء، والتخفي، ....الخ"، وغيرها من الكلمات التي لا تتلاءم مع طبيعة هذا الموقف، فالشيب حسب طبيعته يكتسح الشعر دون خجل أو استحياء عكس ما جاءت به دلالات كلمة مهذب.

كما نجد ذلك التقاطع بين عنوان هذه القصيدة وأبيات للإمام **البوصيري** في قصيدة (**البردة**) التي يقول فيها: **[البسيط]**

فإنَّ أمَّارتي بالسُّوء مـــا اَتَعَـظَتْ ... مِنْ جَهْلِهَا بِنَذيرِ الشَّيبِ والهرمِ

ولا اَعَدْتُّ مِنَ الفِعْلِ الجَميلِ قِرى ... ضيفٍ ألَّم بـرأْسِي غير محتـــشم

لو كنت أعـــلم أنـــي ما أوقـره ... كتمت سراً بـدا لي منه بالكتَمِ[2]

[1]–سعد مردف، ديوان: "مواكب البوح"، مطبعة مزوار، الوادي/ الجزائر، ط1: 2017، ص: 66.

[2]–البوصيري، بردة المديح، دار التراث البوديلمي، (د ط)، ص:07.

فنلاحظ أن نظرة **البوصيري** للشيب تختلف عن نظرة الشاعر **سعد مردف**، لأن الشيب في النص الأول يصرح فيه الإمام أنه عبارة عن ضيف ألم برأسه غير محتشم، فكانت نظرته منطقية ولا يوجد فيها مجال لمفارقة تُذكر؛ لكن (**شيب مهذب**) عنوان يحمل من المفارقة الشيء الكثير على اعتبار أن الشيب عند هذا الشاعر مهذب ومحتشم، يقول في قصيدته: **[الرجز]**

شيبي أنا مهـذَبُ ... يـزورُني، ويـكـذِبُ
فـلا يـعن فاضـحاً ... ولا شـــبابي يسـلُبُ
تـراهُ فـوقَ مَفْرِقـي ... كسِّل طـفلِ يلـعَبُ
مـثرثـــراً لكـنـّــه ... يظلُّ طـفلاً يُعجِبُ!
فقد كـسَانِي خـلعةً ... مِنَ الـــوقَارِ تُجذِبُ
وهـــيبة، ورفـــعةً ... لغـيرها لا أطُلـــبُ
لو كُنتُ أدْرِي فضلَهُ ... إذْ كنتُ غِراً ألْـعَبُ
لشِـــبْتُ قبلَ شيْبَتي ... وقيل: طـفلٌ أشْيَبُ!![1]

فالشاعر من خلال هذه الأبيات يصرح بموقفه تجاه الشيب، كما تبدو نبرة التعالي والترفع واضحة جلية، ونشعر من خلالها بنوع من التمجيد للذات والافتخار بها، بالرغم من فقدها لبعض مظاهر الجمال. عكس ما يظهره معظم الأفراد من سخط وانزعاج، لأنه حسب اعتقادهم علامة على زوال فترة الشباب مرحلة القوة والنضج والنشاط وإنذاراً بقدوم مرحلة الضعف والهوان يعجز فيها المرء عن القيام بواجباته والتمتع بمباهج الحياة.

لكن الشاعر قد بدت نظرته مغايرة تستحضر معاني الفرحة والسعادة بقدوم ذلك الضيف، ففي البيت الأول نجد ذلك التوكيد اللفظي منه في (شيبي **أنا** مهذب)، فقد أضاف ضمير المتكلم (**أنا**)، ليؤكد على حقيقة موقفه تجاهه، فهو لم يكتف بحالة الإعجاب تلك؛ بل إنه ينسبه له و بصورة

[1]–سعد مردف، مصدر سابق، ص ن.

واضحة معلنة غير ساخطة؛ بل يفتخر بذلك الانتماء ويعزز من حضوره. كما ساعد عنصر التشبيه في وضوح رؤيته تلك حين قال: (**كسِّل طفل يلعب**)، فقد شبه جمال الشيب بمنظر الطفل الجميل لاعبا إيماناً منه ببراءة ذلك القادم واحتشامه واستحيائه في الظهور.

فشعرية العنوان في هذه القصيدة جاءت من خلال موقف الشاعر المخالف لما هو متداول، وذلك بتنزيله للأشياء المستكرهة على أنها أشياء محببة، فتلك الأوصاف الجميلة والتشبيهات اللطيفة التي جاء بها، و التي تؤكد وتعزز من موقفه ورؤيته. وقد كان الحذف اختيارا أسلوبيا ووسيلة لتحقيق تلك الشعرية بما أفرزه من استثارة الدهشة والغرابة، وتحفيز القارئ للبحث عن بواعث هذا التهذيب غير المألوف، لتكون المفارقة مجددا أفقا للإثراء وكسر النمطي والمألوف.

لأجل ذلك فإن عنوان القصيدة جاء متناغماً مع ما طرحه الشاعر من أفكار ورؤى، كما أدى العنوان وظيفته التعيينية.

6/ "الأماني تخون"[1]: عنوان لقصيدة من ديوان: (**ليلي يحط على جناحيك**) للشاعر **أحمد مكاوي**.

يتكون هذا العنوان من مسند ومسند إليه، فالمسند إليه هو (**الأماني**) والمسند هو (**تخون**). حيث تبدأ خيوط المفارقة في التشكل من خلال كلمة تخون، التي أدت إلى انزياح وانحراف عن الدلالة الأصلية المتعارف عليها من منطلق أن الأماني تحيل على: "الرجاء ،المبتغى، المراد، الرغبة، التطلع، ..."الخ من المعاني التي تدل عادة على استشراف لكل محبوب و مرغوب من شأنه أن يجلب الخير والنماء والسعادة في هذه الحياة، وتقصي كل ما هو شر أو مكروه وغير مستحب. ومن ثمة فإن مجيء كلمة (**تخون**) بعد كلمة (**الأماني**) خيَّب أفق التلقي وغلق المجال أمام هذه الدلالات وفي المقابل نجدها تفتح المجال لكل ما من شأنه أن يدعو إلى الغدر و الخداع والمكيدة. فالملاحظ أن الشاعر قد اختار على مستوى محور التركيب كلمتين متناقضتين غاية في التناقض، ولتبرير هذا الاختيار الأسلوبي لابد من الرجوع إلى متن القصيدة، لتفكيك شيفرة هذه المفارقة. يقول الشاعر في هذه القصيدة:**[الرمل]**

[1]- أحمد مكاوي، ديوان: "ليلي يحط على جناحيك"، مطبعة الرمال، الوادي/الجزائر، 2017، ص:09.

بين معنىَ نسجتُ مِنهُ
جُنُونِي
ومَدًى في الرؤَى
يَختَفِي ويَبينُ
أرْتَدِي الصَّمْتَ
ليْسَ لِي
إلاَّهُ[1]
دُنيَا
وبهِ في زمَانِي[2]

فما يحقق المفارقة في ضوء هذه الأبيات هي العلاقة التقابلية بين المتمني والأماني، فالمتمني يلتحم بالأمنية و يتماهى فيها ويتواصل معها، في حين الأماني لا تتجاوب فتتنكر لصاحبها وتخونه.

وحين يضطلع هذا المشهد بوظيفة إحالية على التجربة الواقعية في طابعها الموضوعي العام، تتراءى إحالته على غربة المثقف وعزلته القسرية، وعجزه عن إقناع أفراد مجتمعه بأصالة تطلعاته ومشروعيتها، فلا يبقى سوى الاستسلام لليأس والركون إليه ملاذا ولغة في الوقت نفسه، يستعيد فيه الشاعر وجوده وكينونته، لتتعمق المفارقة على أكثر من صعيد:

فالمثقف ينزف في سبيل رقي مجتمعه والنهوض به # المجتمع يتصامم ويفتعل البله.

الأماني وجدت لأجل أن يتفانى في سبيل تجسيدها # الواقع البائس والمجتمع الخامل يُكره أصحابها على حبسها فتقبع في سراديب الصمت فكأنها عدم. وعلى ذلك فالخيانة الحقيقية لم تقترفها الأماني ولا الشاعر؛ وإنما البيئة والظروف المحيطة به. وفي ضوء ذلك تتبلور دلالة الانزياح عن: (الشاعر يخون) و(المجتمع يخون) إلى نسق آخر هو : (**الأماني تخون**).

[1]-[إلَّاه]: كذا في الديوان، والصواب: [إلا هو].
[2]-أحمد مكاوي، مصدر سابق، ص ن.

كما تتجلى شعرية العنوان القائمة على اللعب والتمويه بهدف النقد و السخرية المرّة من خلال إيماءته المضمرة إلى الادعاء المفضوح الذي يصنعه العجز في واقع المجتمعات المقهورة البائسة بحيث لا تتوانى في وصم الأماني النبيلة بالسفه وليتحقق التوازن الدلالي عبر نسق شرطي مضمر في نهاية العنوان : الأماني تخون إذا لم تختر بيئة صالحة.

وتغدو الخيانة مركبة من حيث أن الأماني لا تتجلى خائنة حين تتغافل عن قوانين الطبيعة وسنن الكون فقط؛ ولكنها كذلك أيضا من منطلق أنها حلت بسحرها وألقها وإغرائها فجعلت الشعراء يتعلقون بها ثم تركتهم نهبا للحسرة والوجع في نهاية الرحلة.

المبحث الثاني: المفارقة اللفظية:

تعتمد المفارقة اللفظية على معطيات لغوية في تشكيلها، وهو الأمر الذي يضمن لها قدراً من التخفي، حيث تتلاعب بالمفردات اللغوية بما يحقق لها عنصر التناقض والتضارب. فالمفارقة اللفظية "هي شكل من أشكال القول يساق فيه معنى ما في حين يقصد معنى آخر، يخالف غالباً المعنى السطحي الظاهر"[1]؛ لكنها في المقابل تختلف عن المفارقة السياقية (**الموقف**) في بروز المعنى "فيجب أن يكون المعنى الظاهر ذا قوة وجرم لا أن يكون شفافاً إلى درجة التلاشي."[2]وهناك نوعان من المفارقة اللفظية أول هذه الأنواع هو:

المطلب الأول: النقش الغائر: ففي هذا النوع من المفارقة يحدث أن ينال الشاعر من ذاته ويحط من قيمتها من منطلق نقل رؤيته المفارقة تجاه الوقائع والأحداث.[3]ومن الأمثلة التي صادفناها في هذا النوع هي قصيدة بعنوان: (**بيدي أحتسي الهموم**)، حيث يقول الشاعر: **[الخفيف]**

بيدي أحْتسِي الهُمُومَ بكأْسِي وأنا مَن قَطَعْتُ رأسِي بِفأسِي
بِسنانِي طَعَنْــتُ مُقْلَـةَ عَـينِي وبِبَحرِي رَمَيْتُ سَيْفِي وتُرسِي
وأنا من لَوَى ذِراعـــيه عَمداً وأنا من دفَنتُ صَحبِي بِرَمْسِ
إنَّنِي قد قَلَعْتُ ظُفرِي بِظُفْرِي إنَّنِي قد طَحَنْتُ نَابِي بضِرسِي
هَكذَا كُنــتُ يا زَمَانِيَّ خَصماً لِجُـدُودِي لأُمَّـتِي ولِنَــفسِي[4]

فالشاعر من خلال هذه الأبيات الشعرية نجده ينسب إلى نفسه جملة من الأفعال: (يحتسي الهموم بكأسه، يُقطع رأسه بفأسه، ويطعن مقلة عينه بسنانه، ويرمي سيفه وترسه ببحره، ويلوي ذراعه، يدفن أصدقاءه، يقلع ظفره بظفره، ويطعن نابه بضرسه،...وفي الأخير يعلن أنه كان خصماً

[1]-محمد العبد، مرجع سابق، ص: 71.
[2]-دي سي مويبك، المفارقة، مرجع سابق، ص:53.
[3]- ينظر: الفصل الأول من الأطروحة، م 3: أنواع المفارقة، ص: 41.
[4]- بلقاسم بن محمد غزيل ، ديوان: "إطلالة المجد"، مطبعة مداد، غرداية/الجزائر، ط1: 2011، ص: 46.

لجدوده ولأمته)، فهذه الأفعال جاءت في تلك الطبيعة المجازية، التي تقتضي عدم تقبل ظاهر هذه الأفعال على حقيقتها، فلا يعقل أن يقدم المرء على إيذاء نفسه بهذه الطريقة، فالمجاز ساعد في الرفع من حدة المفارقة اللفظية، فهذه الأخيرة "تكشف عن قوة العلاقة بين المفارقة والمجاز، ويشير آبرامز **(Abrams)** إلى أن المفارقة اللفظية كانت تصنف تصنيفاً تقليدياً على أنها إحدى صور المجاز."[1]

فالمعنى السطحي للأبيات يغلب عليه عنصر المجاز، بما يجسد من وقائع غير طبيعية، فالطبيعي أن أطراف الإنسان تساعده على القيام بمهامه؛ لكن أن تصبح عدوَّه وتقضي عليه بتلك الصورة الغريبة التي لا يقبلها العقل ولا المنطق، وينهال على ذاته بجملة من الإدانات حتى غدت المتهم الأول في كل ما يحصل له، فلو صدر الإيذاء من أشخاص آخرين لكان منطقيا ومقبولا؛ لكن أن يكون المصدر الأول لهمومه وأحزانه هي نفسه، فهذا ما يحدث المفارقة والتناقض في طبيعة الأشياء.

أما المعنى العميق المتخفي وراء هذه الأفعال المجازية فنجده يكرس معاني الاعتراف والتقصير في واجبات الشاعر تجاه وطنه وأمته، بما يحقق معه نوعاً من الهوان والتذلل وعدم تقبله لتلك الشخصية الضعيفة المتناهية في الاستسلام والخضوع، ويعزز هذا التصور الأبيات التالية التي يقول فيها: **[الخفيف**

إنَّ أرضـــيَّ إنَّ بحْـري وجـوَّي ... للقَوِيّ الـكَريمِ جَالـــب أُنـــسِي

فَهُوَ شَهْمٌ وغَيـرُهُ في اعْــتِقادِي ... كَرَمـــادٍ ولَــنْ يُسَـــامَ بِــفِلـسِ

فاطَّرِحْ ذِكرَيَاتِ أمْسِي وَ قُدسِي ... يَكْرَهُ "الضيفُ" ذِكْرَ أَمْسِي وقُدْسِي

دَعْهُ يَقـــطِفُ مِنَ الحُــقولِ ثِمَاراً ... دَعْـهُ يَلْعَــبُ إذَا يَشـــاءُ بِــرأسِي

دَعْهُ يَأْخُـذُ مِنَ الحِـــسان سَبَايَا ... دَعْهُ يُصبـــحْ على النَّــعيمِ وَيُمْسِ

وإذَا ما تَـــقَاسَمَ الكـــلُّ أرضِي ... فَلْنَعِشْ نَحـــنُ بَينَ سُـدسٍ وَخُمْسِ[2]

[1]-محمد العبد، مرجع سابق، ص: 71.

[2]- بلقاسم غزيل ، مصدر سابق، ص: 46.

فالشاعر من خلال هذه الأبيات بدا مستسلما خاضعا يتطلع إلى راحة عدوّه، فهو في نظره شهمٌ كريمٌ، جالب أنسه وسعادته، وغيره –من أبناء شعبه– ليس لهم قيمة وهم أشبه برماد لا يسامون بفلسٍ.

كما وظف الشاعر أفعال الأمر مثل: (**اطرح** ذكريات أمسي، **ودعه** يلعب برأسي، **ودعه** يأخذ الحسان، **دعه** يصبح على النعيم ويمسي...)، فنلمس من خلال تلك الأوامر التي يوجهها إلى أبناء وطنه نبرة الخضوع والسخرية منهم ومن نفسه أيضًا؛ لكن وفق أفق آخر لا يمكننا أن نأخذ هذه الأوامر على محمل التصديق، مما يستوجب من القارئ إعادة تفسيرها على النحو السليم؛ بل على النقيض لها مباشرة. فالمفارقات اللفظية "تلغي الفارق –مؤقتاً– ولأغراض فنية بحتة بين الجلاد والضحية (...)، بين الأنا والآخر، وهو ما يوحد طرفي ثنائية ضدية في طرف واحد حين ينحاز الطرف الأضعف إلى الآخر المسيطر، وهذا الخلل في طرفي الثنائية يحتم على قارئ المفارقة أن يعيد الأشياء إلى نصابها من خلال إعادة توزيع طرفي الثنائية، وإقامة الفرق بينهما، ومن خلال إعادة نبرة الخطاب بعيداً عن التهكم والسخرية، وليمسي نقيض هذه الأفعال هو البديل الملائم، بعد أن تكون هذه المفارقات قد حققت أثرها في القارئ."[1]

كما نجده قد استخدم بعضاً من الأساليب الإنشائية الطلبية كالأمر[2]، فلا يؤخذ الطلب على حقيقته؛ ولكن يوظفه لكي يقيم من خلاله حدود مفارقاته، بحيث يصبح المعنى العميق لهذه الأبيات هو عدم القيام بتلك الأمور لتكون هي الغاية والهدف. ومنه يمكننا القول إن الشاعر قد استند على الأساليب الإنشائية المتحققة في أسلوب الأمر؛ لكنه جرَّده من وظيفته، فأصبح أسلوب الأمر لا يعني طلب القيام بالشيء بل العكس تماماً، وأصبحت وظيفة الأمر هي النهي والتحذير من القيام بتلك الأشياء التي طلبها الشاعر وهو ما أسهم في تحقيق الشعرية في تلك الأبيات.

أيضاً من بين الأمثلة التي جسدت هذا النوع من المفارقة اللفظية"النقش الغائر" بشكل واضح وجلي عند شعراء الجنوب قصيدة "**الحرف كالدمع**": حيث يقول الشاعر: **[البسيط]**

---

[1]–ناصر شبانة، مرجع سابق، ص: 99.

[2]–الأمر: هو طلب الفعل من الأعلى إلى الأدنى، حقيقة أو إدعاءً، أي سواء أكان الطلب أعلى في واقع الأمر، أم مدعياً لذلك. ينظر: عبد السلام محمد هارون، الأساليب الإنشائية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:5، 2001، ص:14.

نبع القريض لمى تحلو لمـــن وردا؟
لمن أردد شـــعرا في مدينـــــتنا؟
فالشعر رايته أضـحت مكنـــسة
صار اللواء لأهل (الراي) منعقدا
هاجوا وماجوا سخافات وعـربدة
والشعر في راحة الأموات قد همدا[1]

فالشاعر من خلال هذه الأبيات يصور واقع الفن في بلاده من خلال مفارقات باتت تجسد مركزية الفن الهابط –**الراي**– وتصدره ورَواجه، في مقابل تَراجع وانحصار الفن الأصيل والجميل والراقي –**الشعر**–، فأصحاب هذا الفن يُقابلون بالإنكار والتهميش والهوان حتى أصبحوا غرباء في أوطانهم منبوذين؛ في حين يعيش أصحاب الفن الهابط في نعيم ويقابلون بالمحبة والتقدير. بما يحقق المعادلة الواقعية التالية:

الفن الأصيل(**الشعر**)= الهامش، المنحصر، المتراجع # الفن الهابط (**الراي**)= المركز، التصدر، الرواج.

وليؤكد على صحة هذا الواقع المفارق يستحضر المشهد من خلال أسرته كنموذج مصغر يبني عليه ذلك الموقف فيقول: **[البسيط]**

قالت: أجبني أبيـت الشـعر نسكنه؟
أم ســـوف تـطعم من أولادنا ولدا؟
فقلت: آثرت رحب الكون لي سكنا
والشعر زادي وفردوسي الذي فقدا.[2]

لقد وظف الشاعر الأسلوب الإنشائي الطلبي متحققاً في أسلوب الاستفهام، وهمزة الاستفهام (أبيت الشعر نسكنه؟)، ثم أم العاطفة (أم سوف تُطعم من أولادنا ولدا؟) في تشكيل المفارقة اللفظية، حيث حقق على صعيدها معنى سطحي ظاهري يتمثل في جملة من الاستفهامات التي

[1]– مبدعي الجنوب، الأزهر محمودي، مصدر سابق، ص: 92.
[2]– المصدر نفسه، ص ن.

أطلقتها زوجته، والتي جسدت من خلالها حالة الفقر والجوع والتشرد التي يعيشها هذا الشاعر وأسرته، إلى درجة أنه لم يجد ما يقتات به من طعام، أو بيت يأويه هو وعائلته، في حين يتنعم صاحب الفن الهابط (**الراي**)، بما لذَّ وطاب؛ أما المعنى العميق فيؤكد على فساد أذواق الناس، وتمجيدهم لكل ما هو سخيف ومبتذل. في مفارقة باتت تؤكد التناقض وفوضى يعيشها هؤلاء الناس. كما يعمم ذلك الوضع على الوطن العربي كله في قوله: **[البسيط]**

هذا قصيدي على الأوطان أنشره

كي أنكأ[1] الجرح من فاس إلى بردى.[2]

فالشاعر من خلال هذه القفلة الأخيرة من القصيدة أراد أن يعمم تلك الحقيقة على الوطن العربي كله في صورة مجازية بغية تقريب المشهد للقارئ، فالشاعر يزيد من فتح ذلك الجرح ليس من باب التمتع والتلذذ بمنظره وآلامه المبرحة بما يوهم بأنه شخص مازوشي[3]؛ وإنما هو ينكأ ذلك الجرح (المعنوي) في سبيل إظهاره وكشفه؛ لكن ما عمق المفارقة أكثر هو مدى اتساع ذلك الجرح الذي تمتد من (**فاس**) إلى (**بردى**)، فاستخدام الشاعر لأداة الجر (**إلى**)، التي أفسحت المجال بدورها إلى ظهور مفارقة لفظية تفضي بفتح هوَّة كبيرة في ذلك الجرح على المستوى السطحي المجازي للمعنى؛ ومعنى عميق في تمثيله لتلك الحالة التي يعيشها العرب من فساد للأذواق يشمل البلدان العربية قاطبة. فإذا كان هذا هو حال الذوق العربي الذي تتكرس فيه معالم التدني على مستوى الحس الفني والإقبال على الفنون المبتذلة التي اكتسحت وذاع صيتها؛ في مقابل انحصار الفنون الراقية والأصيلة، فهذا يدل على مصير تلك الأمة المأساوي الذي لا يُبشر بأي خير.

يصادفنا نموذج آخر للنقش الغائر في قصيدة: (**البطاقة السوداء**) للشاعر **زيطة منصور** إذ يقول: **[الرمل]**

---

[1]-أنكأ: (نكأ) القرحة ، أي قشرها قبل أن تبرأ. ينظر: معجم الوسيط، المصدر السابق، ص:950.

[2]- مبدعي الجنوب، (الأزهر محمودي)، المصدر نفسه، ص:93.

[3]-**مازوشي**: هي اضطراب مؤقت أو دائم في الشخصية حيث يتلذذ أو يرغب الشخص في التعرض للإيلام الذي يأتيه من الآخرين. ينظر: بوخميس بوفولة، " تصميم سلم السادية والمازوشية"، أطروحة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2007، ص:07.

سألوني من أكون؟
فأجَبْتُهُمْ...
أنا مثلكم من وطن الشهداءْ
أنا مثلكم دربي سرابٌ في الفضاء
ولساني مرميٌّ في صمتِ الظلامْ
يُشوى على نارٍ مَجوسيّهْ
تُغذيها الخيانة في الخفاءْ
يا إخوتي أنا مثلكمْ...
أضعتُ الهويهْ
وأضعتُ مسيرةَ الأبطال
ومزّقتُ أوراقَ الوفاءْ.[1]

فمن خلال هذه الأبيات نجد الشاعر يسلط على نفسه سيفاً حاداً فينكب عليها بجملة من التهكمات والجلد من واقع هذه الشخصية الضعيفة، التي ارتضت لنفسها ذلك الخضوع والذّل ولم تحرك ساكناً في سبيل تغيير وضعها، فكانت الخائنة الحائلة عن العهد المنوط بها، فأضلت سبيلها وطريقها الجدير بها سلوكه لكي تظل سائرة على نهج هؤلاء الذين ضحوا بأنفسهم في سبيل هذا الوطن.كما تبدى الشاعر مماثلاً للآخر فنجده يكرر اللازمة "**أنا مثلكم يا إخوتي**"، في ثنائية عكست المتابعة والإمعية في واقع بات يشهد صور الاستكانة والضعف من قبل الشاعر وإخوانه، فنجد: الشاعر (**الأنا**)= الشعب (**الآخر**). وهنا يكمن عنصر المفارقة في تلك اللحظة التي يتساوى فيها الشاعر مع الآخرين، فهو لم يستثن نفسه من ذلك الوضع، وكأني به يقول إنني أعيش مثلكم في البؤس والشقاء وخيانة عهود الشهداء وتضحياتهم، فليس من حقي أن ألومكم حتى حين افترض اختلافي عنكم وعياً وإدراكاً للموقف في مأساويته وقتامته. يقول أيضاً :**[الرمل]**

[1]- منصور زيطة، مصدر سابق، ص: 65.

وبأني محكومٌ علي بالفناءْ
وبأني لا شيءَ يدُل عليّ
غيرُ بطاقة سوداءْ
تملكها الأغلبيّةْ...
ويوقِّعُها الشَّقاءْ.[1]

نلاحظ أن أفق المفارقة ينفتح في رصد الشاعر لحالته التي قبلت بذلك الوضع وخضعت له، وأفق آخر عميق يتمثل في انحرافه عن مبادئه وقيمه التي تطالبه أن لا يكون مثل الآخرين، باعتباره في الأصل صوتهم وضميرهم المنوط به توعيتهم وإرشادهم للمطالبة بحقوقهم المهضومة، لا أن ينجرف مع تيارهم وطريقهم.من هذا المنطلق تشكلت حدود المفارقة في ضوء أن الشاعر توجب عليه أن لا يكون في موقع هؤلاء وأن يتخذ موقعاً آخر يخالفهم ويَشُذُ عنهم، أما أن يشاركهم نفس الموقف ويتبنى لغة الصم والبكم، فهنا يشخص التناقض والتضارب في الأحداث.والشاعر في هذا المشهد لا يتجلى استثناء؛ فهناك من الشعراء غيره يكابدون المعاناة نفسها ويعيشون الوضع ذاته أو أقسى منه، بالقدر الذي يطبع الظاهرة بنوع من الانفساح والانتشار والشمول حتى لتغدو ظاهرة الاغتراب هي السمة الملازمة للشاعر المعاصر. ففي قصيدة "**بلا عنوان**"، التي يقول فيها الشاعر "**يوسف بديدة**": **[الرمل]**

بَعْدَ طول الليّل أعيانا القُنوتْ **أيها القـــابع في كل البــيوتْ**
نتشظى، نتردى، غــير أنـّـا **نأكل القُوتَ ونرجو أن نمــوتْ**
قدرُ الأمَّة أن تقــرأ شـــعْراً **قدرُ الشاعر تعليبُ السكــوتْ**[2]

حيث يتبنى هذا الشاعر أيضاً لغة الصمت والسكوت ويستكين لوضعه المزري دون أن يحرك ساكناً سواء بالفعل أو القول.كما نلمس كثرة الجمل الاسمية في هذه الأبيات، مما يدل على ثبات واستقرار حالة الخضوع والضعف على مستوى الشاعر وأفراد شعبه. كما ورد الخبر في هذه الأبيات في

[1]-منصور زيطة، مصدر سابق، ص: 66.

[2]- مبدعي الجنوب، يوسف بديدة، مصدر سابق، ص: 33.

جمل فعلية عبرت بدورها أيضاً على التجدد [**نأكل القوت ونرجو الموت**]، و[**نتشظى** و **نتردى**] تشخّصان عمق المأساة بما توحيان به من معاني التشرذم والتمزق والضياع والانحدار.

المطلب الثاني : مفارقة الإبراز: يقوم هذا النوع من المفارقة اللفظية على تغيير صورة القول، ،مدحاً في صورة ذمٍ، أو ذماً في صورة مدح، حيث تطفو لغة تهكمية على السطح، في حين يكون معناها الباطني مدحاً وثناءً، أو لغة جميلة براقة على المستوى الظاهري، في حين يكون المعنى الخفي مضمر ويكرس دلالات الذَّم وهجاء والتهكم، وفي البلاغة العربية نجد هذا الأسلوب كثيرا تحت اسم المدح في معرض الذم.[1] ويأتي في نوعين:

1/مدح في صورة ذم: فمن النماذج التي وجدنا أنها تندرج ضمن هذا النوع من المفارقة اللفظية، هي قصيدة (**شاعر ملعون**) للشاعر: **عثمان لوصيف،** التي يقول فيها: **[الرجز]**

صبّي جحيم حقدك المكنونْ
وانتقمي...
أيتها الألهة[2] البلهاءْ
هذاالصّبيّ..شاعر ملعون
لا يمدح السلطان
والكهان
أو يقدّس الحجارة الصّمّاءْ
هذا الشقي
مارد..وساحر مجنونْ
يصرّف الرياح فوق الأرض
وعنده مفاتيح السماءْ![3]

[1]-المدح في معرض الذم: وهو تأكيد المدح بما يشبه الذم، وهو من محاسن الكلام التي ذكرها ابن معتز، ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج: 1، المجمع العلمي العراقي، 1983م، ص:239

[2]-[الألهة] كذا في الديوان، والصواب: [الآلهة].

[3]-عثمان لوصيف، ديوان: "نمش وهديل"، دار هومة، بوزريعة/الجزائر، 1997، ص:35-36.

في هذه الأبيات استخدم الشاعر عثمان لوصيف، جملة من الصفات التي جاءت كلها محيلة على الهجاء والتهكم والذم، حيث نقف على هذه اللغة الساخطة منذ العتبة الأولى للقصيدة: (**شاعر ملعون**) حتى نهاية القصيدة، حيث عكست حالة من السخط والتذمر، فجاءت هذه الصفات من قبيل: [ملعون، شقي، مارد، ساحر مجنون]، فذلك الشاعر قد اقترف من الجرائم والأخطاء ما يستحق كل تلك الشتائم، للأسباب التالية: (**لا يمدح السلطان/ والكهان/ أو يقدس الحجارة الصماء...**):

شاعر ملعون
مارد
شقي
ساحر مجنون
لا يمدح السلطان والكهان أو يقدس الحجارة

فالمعنى السطحي يُظهر بأن السبب الرئيسي الذي دعا لوصيف إلى التهجم على ذلك الشاعر ونعته بتلك الصفات غير اللائقة هو عدم تملقه وثنائه لحكامه وأنه –عثمان لوصيف– كان موقفه مخالفاً لتوجهات ذلك الشاعر؛ في حين نجد المعنى العميق يتناقض مع هذا التصور، ذلك لأنه يقف في صف ذلك الشاعر؛ بل ويمدحه ويثني على فعلته تلك، ليصبح الشاعر الملعون هو ذلك الشاعر المقدس والمبارك، والسبب أنه خالف منطق الشعراء المتملقين الذين يتزلفون لحكامهم ويداهنوهم، ليصبح: (**شاعر ملعون**)= (**شاعر مباركٌ وميمونٌ**).

2/ذم في صورة مدح: ومن تلك النماذج نذكر قصيدة: (**شكرا**) للشاعر: **يوسف بديدة**، التي يقول فيها: **[الكامل]**

شكراً لكل حقيقة ضيَّعـــتُها ... عند التَّعطُّف يا غصون البان
شكراً لكل العـــابرين لدربنا ... العمر لحـظ والدهور ثـواني
شكراً لأني ما انتـــفعتُ برايتي ... خفـاقةً في عـــالم الـــنسيـان
في غمرة الأشواق خنت براءتي ... ما أصغر الإنسان في الإنسان[1]

[1]– مبدعي الجنوب ، يوسف بديدة، مصدر سابق، ص: 29.

فنجد أن هذه الأبيات تطفو على سطحها لغة براقة جميلة، فيبدأ الشاعر قصيدته بعبارات الثناء والتقدير والمدح لتلك الغصون، ولأولئك العابرين على دربه من خلال استخدامه لكلمة (**شكراً**) التي تحيل بشكل ضمني على المعاني الإيجابية، فهي تقال في مقام المكافأة اللفظية للشخص الذي قام بسلوك حسن؛ لكن الشاعر اتخذ من تلك اللفظة مرتكزاً لمفارقته، ليتشكل في إطارها التقابلات التالية:

[أ]		[ب]
شكراً لكل حقيقة ضيعتها	≠	شكرا لكل حقيقة أدركتها
شكراً لكل العابرين لدربنا	≠	شكرا لكل الأوفياء والمخلصين
شكراً لأني ما انتفعت برايتي	≠	شكراً لأني انتفعت برايتي

فالمجموعة {أ} تمثل اختيارات الشاعر وتشكيلاته التركيبية التي يتحقق معها أسلوب المفارقة، من منطلق أن كلمة شكراً قد انزاحت عن دلالتها الأصلية في ظل السياقات الجديدة لتصبح الدلالة المضافة لكلمة (**شكراً**) مخالفة ومتضادة مع الدلالة الأصلية فنجد: (**شكراً**)= (**تعساً**).

أما المجموعة الثانية {ب} فهي تمثل الافتراضات المنطقية والصحيحة لدلالة كلمة شكراً، لكن تلك الافتراضات لا يتحقق معها أسلوب المفارقة لأنها حافظت على الدلالة الأصلية للكلمة، وبالتالي فيكون معها المعنى أحادي ومباشر الدلالة. وبالتالي فهي تفتقر إلى عنصر الشعرية الذي يقتضي في أساسياته الأولى ازدواجية المعنى. فاختيار الشاعر للفظة (**شكراً**) لم يكن اعتباطاً، فهي تُعبِّر عن السخرية من تلك الذات وسلوكاتها الساذجة، التي ضيعت مبادئها وقيمها، وسمحت لنفسها بالركون إلى نوازع الحياة ونزواتها، ومن ثمة عجزت عن الانتفاع برفع راية الحق والعدل. وسخريته أيضاً من هؤلاء الأشخاص الذين مروا عليه، ونسوا فضله عليهم، كأنهم لم تجمعهم به علاقة محبّة أو ألفة في يوم من الأيام، فهو يثني عليهم وعلى ذلك الصنيع الصادر منهم، وعلى جحودهم في صورة معاكسة ومتناقضة، فنجد أن الضحية الأولى في سلسلة هذه المفارقات هو الشاعر نفسه، لأنه قام بمجموعة من التجاوزات والاختراقات ساهمت في تعرضه لتلك المواقف.

يمكننا القول إن شعرية المفارقة تشكلت حين انزاحت دلالة لفظة (**شكراً**) إلى الضد تماماً، وهو ما حقق عنصر المفاجأة في ظل هذا التركيب الجديد، لتعمل على شد انتباه القارئ وتدعوه إلى الاستمرار في القراءة لاستكشاف مضامين ذلك التناقض وتلك الفجوة، وبالتالي يكون وقعها عليه أشد وأقوى أثراً في حال لو أنه وظف كلمة (**تعساً**).

وضمن أفق آخر أيضاً يمكننا القول إن الشاعر قام باختياره لتلك اللفظة –**شكراً**– لكي يقدم من خلالها كل معاني الامتنان والشكر والعرفان لتلك الأوضاع والمواقف التي علمته دروساً في هذه الحياة، لتكون عبرة له ولغيره حتى يسعى إلى تفاديها في الفرص القادمة. لذلك أقدم على طلب العفو والمغفرة في قوله: **[الكامل]**

عفواً لأني قد نسيت سليقتي فطفقت أخصف من ربى الحرمانِ[1]

فالمفارقة تمكن في غفلة الشاعر عن مبادئه المتجسدة في فطرته السليمة وميراثه العقدي والديني، والبحث عن ملجأ خارجي ليسد حاجته وفقره، وهو ما أدى إلى تأزم وضعه وزيادة معاناته،الأمر الذي اضطره إلى طلب العفو والمغفرة. فمن خلال ذلك يمكننا القول إن أسلوب المفارقة قد يساعدنا على التخلص من ضغوطات الحياة بالشكل الذي يجعلنا ننظر إلى المواقف السلبية أحياناً على أنها تتساوى وتتوازى في درجتها مع المعاني الإيجابية، ومن ثمة تغدو التناقضات الموجودة في الواقع بواعث لتغيير نظرتنا إلى الأشياء واكتشاف منبع الخلل لإصلاحه مجددا.

[1]– مبدعي الجنوب، يوسف بديدة، مصدر سابق، ص ن.

المطلب الثالث: آليات تصعيد المفارقة اللفظية:

1/ آلية السخرية: تعتبر السخرية من بين مجموع الآليات التي تستند عليها المفارقة، على اعتبار أنها تقوم بعملية قلب المعنى، فلا يكون عنصر التماثل والتشابه من أهدافها بل العكس تماما، فنجد أن "عامل التهكم والهزء والسخرية من العوامل المهمة التي تؤدي إلى قلب المعنى، وتغيير الدلالة إلى ضدها في كثير من الأحيان."[1] وكما رأينا سابقاً عن علاقة المفارقة بالسخرية، في أن علاقتهما لا تقوم على التضاد فحسب؛ بل إن السخرية تنقلب إلى المفارقة حين يمتزج التسلية مع الألم، وهذا ما يجعلنا نستثني بعض أنواع السخرية التي لا تدخل في باب المفارقة، "فليست كل سخرية مفارقة وهي – السخرية– تكون كذلك حين يتحول العنصر الساخر إلى مجرد وسيلة لتحقيق عمق المفارقة وتجليتها، ولكي يظهر العنصر المؤلم والكوميدي في الوقت ذاته، معا، مما يزرعُ في النص الصراع الضروري لتحقيق اختلافه."[2]

ومن النماذج التي صادفناها في هذا الصدد نجد قصيدة بعنوان: (**أخشى علي الحسد**) للشاعر **أحمد مكاوي: [المتدارك]**

كان غيمٌ على صفحة الروح
يبسط في جذلٍ ظِلَّهُ
وأنا في مدى الأمنيات حزينٌ
لا تذيعوا الذي قلته الآن
ترفٌ هو الحزن عندي
وأخشى علي الحسد[3]

فالشاعر من خلال هذه الأبيات نجده ينسج خيوط مفارقته الساخرة من أول بيتٍ في القصيدة حتى آخر بيت فيها، فقد تحيل بنية العنوان: (**أخشى علي الحسد**) القارئ على أن الشيء

[1]–مُحَمَّد العبد، مرجع سابق، ص:.19

[2]– مُحَمَّد الأمين سعيدي، مرجع سابق، ص: 54.

[3]–أحمد مكاوي، ديوان "ليلي يحط على جناحيك"، مطبعة الرمال، الوادي/الجزائر، 2017، ص: 43.

الذي سوف يُحسد عليه الشاعر هو شيء نفيس مثل: المال أو الجاه أو السلطان...الخ؛ لكنه يُصطدم بعكس ذلك وهو في ثنايا قراءته للنص، حين يكتشف أن الشيء المحسود عليه هو الحزن – وهو شيء غير مرغوب فيه–،فلا يمكن لأي شخص عاقل أن يحسد أخاه عليه، والبيت الذي حقق الانزياح والخروج عن نمطية التعبير هو قوله: (**ترفٌ هو الحزن عندي**)، فهذا البيت يثير الدهشة والاستغراب ويصدم أفق القارئ، لأنه لا يحقق التجانس والتوافق مع الأبيات السابقة.

فالشاعر يقدم الخبر (**ترفٌ**) على المبتدأ المعرف (**هو الحزن**) لكي يحدث خرقاً وانزياحاً على مستوى الجملة الاسمية، لأن دلالة كلمة الترف تحيل بشكل ضمني على معاني الراحة والسعادة والفرح؛ لكن حين اجتمعت مع كلمة (**الحزن**) فهنا قُلب المعنى إلى الضد والعكس تماماً، وهذا ما أحدث المفارقة، فالشاعر بالرغم من معاناته وظروفه الصعبة والمريرة التي يمر بها، إلا أن الحزن كشعور يتناقض في معطياته مع الشعور بالسعادة أصبح يُعد مظهراً من مظاهر بذخه وتَنَعُمِه و رغده.

فنجد أنه بالرغم مما تثيره هذه المفارقة من سخرية وعبث؛ إلا أنها تبعث على الشعور بالألم والمرارة، وتعكس حالة الإنسان في هذا العصر الذي أصبح متنفسه الوحيد هو الحزن. وما زاد من وقع تلك المفارقة الساخرة هو قفلة القصيدة، "فالشاعر ينظر إليها على أنها خط الدفاع الأخير عن قصيدته، والسِّياج المنيع الذي يسيج به قلعته أو رؤيته، ولهذا ليس غريباً أن يعتني بها ويدللها ويمنحها من شاعريته ما يليق بحضورها في النص، إنَّها تلك القوة الشعرية التي يستثمرها صانع المفارقة من أجل شحذ مفارقته بقوى إضافية، تخلخل بنيان الانسجام وتثير الفوضى الفنية، ولا تزيد المتناقضات إلا تناقضاً وتنافراً."[1] فهو حين يعيد العنوان في آخر بيتٍ من القصيدة، فذلك لكي يؤكد على مفارقات الحياة وانقلاب الموازين، التي جعلت من الأشياء السلبية عرضةً للحسد والغيرة من قبل البعض.

وفي نموذج آخر يكرس التصور نفسه، قصيدة "رجع الصدى" للشاعرة آمنة حامدي، تقول: **[الكامل]**

[1]–ناصر شبانة، مرجع سابق، ص: 189.

يا واقفا خلف الــسراب هنيهة بالصمت صار فم القصيد مـقيدا

والطفل لما انفك حاجز صــمته سجنوه في المــاضي الأليـم مؤبدا

لم يغــفروا زلاتــه فتنـــاثرت أحلامــه ورأى الحيـــاة معـــقدا

إن كــان رب الناس يغفر رحمةً فلم الـورى لا يغـــفرون تمــردا

بالصمت أردوا صوته وجنوا بــه كدرا ولم تــرحمه ألــسنة العــدا

لم يدركوا أن الذي حصدوه مــن طغيانهــم هو إنمـــا رجع الصدى[1]

من خلال هذه الأبيات يتجلى لنا سلوك هؤلاء الأشخاص الذين أقدموا على قمع تلك الطفولة البريئة، وسلكوا بها أبشع الطرق شراسة وإعراضا وحدَّة، بما أظهروه من دحض وإسكات وقمع لحرية الرأي والتعبير. فجاءت ردودهم تكرس كل معاني الإعراض والجفاء والفظاظة، وهذا في حقيقته يتنافى بشكل بدهي وطبيعية الأشياء، بما يترتب عنه جملة من التناقضات والمفارقات.

كما نلاحظ كثرة الأفعال من قبل هؤلاء التي تجسد القمع والتكبيل من قبيل: (**سجنوه، لم يغفروا زلاته، أردوا صوته، جنوا به، لم ترحمه ألسنة العدا...**)؛ في مقابل فعل واحد صدر من تلك الطفولة والذي تمثل في كسر حاجز الصمت (... **لما انفك حاجز صمته**)، فالفعل كان واحداً، لكن صداه أحدث كل ذلك الصخب والجلبة والضوضاء. بما يمثل المعادلة:

الطفولة ⬅ البوح # أعداء الطفولة ⬅ سجن، عقاب، كبح، قمع...الخ.

لكن ما أحدث المفارقة وصعَّد من حدتها نهاية ذلك الصراع غير المتكافئ، فالطرف الأضعف المتمثل في تلك الطفولة البريئة المضطهدة لا يمكنه بأي حال من الأحوال وتحت أي ظرف أن يغلب الطرف الآخر القوي (**أعداء الطفولة**)، بما يتوقع معه رجحان كفة النصر والغلبة إلى الطرف لأقوى؛ لكن البيت الأخير من القصيدة قلب كل الموازين، حيث أحدث الدهشة والصدمة، حين انتصرت الطفولة والبراءة على قوة الأعداء. فبالرغم مما اقترفوه بهدف إرداء تلك الطفولة ومحوها من جذورها؛ إلا أن

[1]-آمنة حامدي، مصدر سابق، ص: 64، 65.

مسرح ذلك الصراع أسدل ستاره على انتصار البراءة، مما توجب معه السخرية والضحك من صنيع هؤلاء والنتيجة التي كوفئوا بها. فالبيت الأخير يشتمل على مفارقة ساخرة جسدت معالم التناقض والتضاد بين الفعل المبذول والنتيجة المتوخاة، فنجد:

حصاد طغيانهم ⬅ (قمع، تكبيل، إعراض،...) **#** **النتيجة** ⬅ رجع الصدى

ونجد في هذا النموذج السابق تقاطع مع بيت للأعشى الذي يقول فيه:**[البسيط]**

كناطحٍ صَخْرةً يَوْماً لِيفْلِقَها فَلَمْ يَضِرْهَا وأَوْهَى قَرْنَهُ الوَعِلُ[1]

2/آلية الثنائيات الضدية: يعد مبدأ الثنائيات الضدية من بين أقوى التقنيات الأسلوبية التي تستند عليها المفارقة في تشكيلها، ذلك أنها "تعد واحدة من ملامح الشعرية التي تَمَثُل على أنها حركة استقطابية تنزع من سديم التجربة واللغة مادة لا متجانسة تنتظم حول قطبين تفصلها مسافة التوتر، وعليه فإن الثنائيات الضدية تشكل أحد أوجه الاستقطابية الأبرز، حيث تساهم في إحداث شرخ أو انفصام في الواحد المتجانس فيؤدي إلى انفصامه إلى اثنين ما يقدم أنموذجا فريدا لهاتين الفاعليتين في تشابكهما وتفاعلهما عبر النص الواحد، وذلك إنجاز يفيض بالشعرية من منابعها الأصلية."[2] ومن بين تجليات الثنائية الضدية في النماذج التي تم اختيارها نجد:

1.2/التضاد بين(الفعل #النتيجة):من بين النماذج التي وجدناها، قصيدة: **(عندما نعود)**، للشاعر:**مُحَمَّد الفضيل جقاوة**، إذ يقول فيها:**[الرجز]**

[1]-ميمون بن قيس(الأعشى الكبير)، ديوان، شر و تع: مُحَمَّد حسين، مكتبة الآداب، (د ط)، ص: 61.

[2]-كمال أبو ديب، مرجع سابق، ص:50، 51.

صغيرتي: هذي الوجوه الكالحة
ما بالها تغتال فينا عنوة
براءة الأطفال ساعة اللقاء
ما بالها أكثر مما قد مضى
تصادر اليوم معاني الوفاء !!؟
تمزق الأرحام دون خجل أو استياء !!؟
وفي احتفالات الموالد التي تقيمها
تُنشد أشعارا تزكي فعلها
وتنتصرْ...[1]

فالشاعر من خلال هذه الأبيات نجده يقابل بين الفعل /النتيجة، فهؤلاء الأشخاص (**الوجوه الكالحة**) تقوم بمجموعة من الأفعال (**تغتال، تصادر، تمزق...**)، وجاءت هذه الأفعال في صيغة المضارع بما يدل على أنها في استمرارية وتجدد لأسلوب التعنيف والقمع الصادر من قبل هؤلاء، ونتيجة تلك الأفعال تكون تمجيداً وتزكيةً وانتصارا (**تنشد أشعارا تزكى فعلها/وتنتصر..**)، فطبيعة الأمور تقتضي بأن تسلط أشد العقوبات في حق هؤلاء؛ لكن المفارقة أن هؤلاء يُمجدون وتقدم لهم التكريمات والجوائز في المناسبات مما مثا التقابا بين الأداء السلبي # والنتيجة الإيجابية:

الأداء ⬅ **اغتيال+ مصادرة +تمزيق** **#** **النتيجة** ⬅ **تكريم +تزكية + انتصار**

فالشاعر يعتمد على تقنية الثنائيات الضدية التي ساهمت بدورها في الكشف عن تضاربات الواقع التي أفضت إلى تلك النتائج العكسية، فهذه المقابلة ساعدت على توضيح ملابسات الأمور، والإبانة عن مواقف هؤلاء التي عكست صبغة النفاق والتدليس. وقد ساعدت حروف الجر في إحداث تلك المفارقة حين ربطت بين تلك الأفعال السلبية وردودها الإيجابية، (**وفي** احتفالات الموالد التي تقيمها..)، فالشاعر تعمد حذف حرف الاستدراك (لكن) دون ترك فاصل أو حاجز لكي تأتي النتيجة مباشرة بعد القيام بالفعل. وهنا تكمن المفارقة، لأن مجريات الأحداث تقتضي أنه حتى الشخص الذي يقوم بعمل إيجابي ويُثمر بدوره خيراً وفضيلة على المجتمع تكون نسبة مكافأته ضئيلة

[1]-مُحَمَّد الفضيل جقاوة، ديوان: "عندما تبعث الكلمات"، منشورات التبيين/الجاحظية، الجزائر، 2001، ص: 06، 07.

جداً، وربما يموت ذلك الشخص ولا يحظى بأي تكريم؛ في حين يجازى صاحب الفعل المشين مباشرة، لتكون حظوته من جراء ذلك الفعل هي التزكية والتكريم، وهذا إن دل على شيء فإنه يدل على انقلاب في الموازين والمواقف. وفي ذلك إدانة مبطنة للمجتمع الذي آثر السكوت والحياد وعجز عن مجابهة الفئات الباغية والوقوف في وجهها.

كما نقف على نموذج آخر يكرس التصور نفسه، وذلك في قصيدة بعنوان: (**فوضى الأشياء**)، للشاعر **مسعود خرازي**، التي يقول فيها: [الرمل]

عِرضُ بعضٍ عندنا خبزُ صباحٍ طازجٌ أو قهوة عند المســاء

إنَّما الموغِلُ في عِرضِ بسيــطٍ بطـلٌ نمــنحه كـلَّ ثنــاء[1]

فمن خلال هذه الأبيات تظهر لنا سخرية الشاعر من واقع أمته، عندما تنقلب فيه موازين الأشياء وتتناقض، فبدل أن يُنبذ الشخص الذي يخوض في أعراض الناس ويُهان على فعلته، نجد المجالس تُجَّمل به ويُستطاب حديثه؛ بل يُتخذُ بطلاً ويحظى بإعجاب وتقدير من قبل الآخرين. فنجد أن المفارقة تكون دائماً "ناجمة عن ترصد مرجعية مشتركة أو مؤسسة، ثم الإتيان بالرؤية الجديدة المضادة لها والمساندة لرؤيا الأثر الأدبي الشعري."[2] والمرجعية المشتركة هنا تمثلت في تعاليم ديننا الحنيف، من خلال رفضه مثل تلك السلوكات غير المقبولة، وأما الرؤية الجديدة فتمثلت في عنصر التضاد مع تعاليم الشريعة الإسلامية، من خلال الواقع المعيش، والعرف الاجتماعي الذي يُقنن مثل تلك السلوكات الشاذّة.

2.2/التضاد بين (المظهر #المخبر): يقوم الشاعر في هذا النوع من المفارقة بالتوغل في عمق الأشياء، فيعمد إلى تعرية خباياها وكشف بواطنها، ليواجه ذلك كله من خلال رصده للاختلافات الموجودة في الواقع. فتمسي لغة التضاد بديلاً عن لغة التوافق والانسجام. وفي قصيدة: (**متى يأتي المساء**) أقدم صاحبها على اعتماد ذلك النمط من التعبير إذ يقول الشاعر **يوسف بديدة: [المتقارب]**

[1]-مسعود بالحاج خرازي، ديوان: "متى الصبح يا وطني"، المطبعة العربية، غرداية/الجزائر، 2002، ص: 32.

[2]-قيس حمزة الخفاجي، مرجع سابق، ص:126

فنحن الفراشات في جهرنا وفي سرّنا لذة سافلة.[1]

فالشاعر من خلال هذا البيت نجده يستند على جملة من التقابلات التي ساعدت بدورها على إحداث المفارقة، حيث قابل بين (**الجهر/ السر**)، بين جمال ذلك الجهر وما يظهره من معالم الخير والطهر والبراءة والنقاء..الخ، في مقابل بشاعة ذلك السرّ وما يُخبئه من بواطن للشر من حقد وحسد وبُغض...الخ، وقد ساعدت بعض العناصر البلاغية مثلا لتشبيه على التصعيد من حدة المفارقة، حين شبه تلك الأنفس بالفراشات في جمال صورتها وبهائها، بما يكرس التقابل بين الشكل /المضمون، فيطالعنا رونق وبريق الشكل في مواجهة وانحطاط وخيبة ذلك المضمون، لتكون المعادلة:

المظهر/الشكل ⬅ **(جمال، بهاء، نقاء، صفاء)** **#** **المخبر/المضمون** ⬅ **(شر، خبث، بشاعة)**

فالثنائيات الضدية والتقابلات جسدت حضورها على المستوى الأفقي من القصيدة، يقول الشاعر: **[المتقارب]**

أنا مَنْ تحدى البلابلَ يوما ولكنـــني هُنتُ للبُلبله[2]

فنلاحظ من خلال هذا البيت أن هناك عدم توازن في القوى[البلابل جنسا وعددا هم رمز القوى [الذكران] ومع ذلك تحداهم الشاعر فغالبهم وانتصر و[البلبلة] الواحدة الأنثى هان أمامها وكان مآله الاندحار ، بما يكرس قدرا من التناقض بين مظهر القوة يُهزم، ومظهر الضعف ينتصر].

3/آلية التناقض الظاهري: تقوم هذه الآلية على بسط مجموعة من التناقضات بصورة مكشوفة وظاهرة للعيان بحيث يستطيع أي شخص تلمس مواطن ذلك التناقض دون عناء أو جهد، وقد استخدم هذا الأسلوب عدد من شعراء الجنوب، نذكر على سبيل التمثيل قصيدة: **(عرفات والشهيدة)** للشاعر زيطة منصور التي يقول فيها: **[الكامل]**

[1]-مبدعي الجنوب، يوسف بديدة، مصدر سابق، ص: 27.

[2]-المصدر نفسه، ص: 28.

يا أيـُّها الباني كـــرامَةَ أمَّـةٍ ... مَـهْـزومَةٍ حُـكَّامُـها ثـَغَـراتُ

حُكَّامُهَا نالـو رضى أعْـدائِها ... حُكَّامُـها عَبَدوا الحـياةَ فَمـاتُوا

يا أمَّةً غَزتِ العـجائبُ دارَها ... تلِـدُ الـطوى وبـُطونُها ثـَرواتُ

تبْني تَعـــاسَتَها وتـــزرع ذُلَّها ... كيْ تستَعيدَ خُدودَها الصَّفعاتُ

يا أمَّةً عُلـماءُها[1] بلَغوا العُلا ... لكنـَّـــهُمْ بينَ العـــبادِ عـــراةُ

يا أمَّةً كُلُّ الشُّعُـوبِ تَوحَّدَتْ ... وشُعوبها كَثْرَى الـرِّيَّاحِ شـتاتُ[2]

فالملاحظ من خلال هذه الأبيات أن الشاعر قد ارتكز في بناء مفارقته على جملة من التناقضات الظاهرة، التي تستدعي بدورها جملة من الثنائيات الضدية بين: (**الموت#الحياة**)، و(**الماضي# الحاضر**)، و(**اليأس#الأمل**)، و(**الوحدة # التفرقة**). كما استخدم الشاعر بعضاً من الأساليب الإنشائية الطلبية كالنداء الذي ساعد في بناء تلك المفارقات، فقد اعتمد على أداة النداء (**يا**) التي تدل بدورها على المنادى البعيد؛ بينما نجد المخاطب قريباً من الشاعر (**الباني**) و(**الأمَّة**). كما جاءت كلمة أمَّة نكرة منصوبة، فموقعها النحوي قد عكس حضورها الفعلي باعتبارها نكرة بين الأمم الأخرى.

فالشاعر باستناده على آلية التناقض الظاهري قد كرّس المسار الذي يقوم على الانتظار الخائب الذي يصنع بدوره الدهشة والصدمة، فتلك الأمة تزخر بجملة من الخيرات والثروات، مما يوحي بأن أفرادها يعيشون حياة البذخ والرفاهية،لكن الواقع يشهد بعكس ذلك تماما، أين تتحقق مظاهر البؤس والفقر والحاجة. كما تزخر تلك الأمة بالكثير من العلماء والمفكرين، لكن حين تحل المصائب لا تسمع لهم صوتاً أو حساً. بما يجسد التقابلات التالية:

[1]-[علماءُها] كذا في الديوان، والصواب: [علماؤها].

[2]- منصور زيطة، بشراك يا مُحَمَّد، مصدر سابق، ص: 73.

(أمة غزت العجائب دارها تلد الطوى# وبطونها ثروات.)

(أمة علماؤها بلغوا العلا؛ لكنهم #بين العباد عراة.)

فالملاحظ أن هذه الآلية **–التناقض الظاهري–** عملت بدورها على تكريس ذلك المنحى التصعيدي، بحيث يتطلع إلى فضاء دلالي يتولد معه ذلك الحضور الإيجابي؛ ولكننا نصاب بالخيبة من خلال تلك التناقضات الصارخة، بين ما يوجه إليه الشطر الأول من أسباب ودعائم تفضي بالضرورة إلى نتائج حسنة؛ وما يعكسه الشطر الثاني من نتائج سلبية وانقلاب في الموازين. فشعرية المفارقة هنا تجلت في تصعيد الشاعر من حدة تلك التناقضات، حين ربط بين حقيقة الشيء الذي يدعم الافتراضات الايجابية، وما يفرضه الواقع من نتائج سلبية، بحيث تتشكل لنا ثنائية الارتقاء والانحدار وهو الأمر الذي يجعل القارئ يصاب بدهشة واستغراب ومفاجأة بنهاية تلك الأحداث وما تعكسه من تضاربات ومفارقات.

4/آلية توازي التضاد: تقوم هذه الآلية على نظام التوازي الذي يقتضي بدوره وجود طرفي نقيض، بحيث تتماهى هذه الأطراف المتناقضة لتصبح شيئاً واحداً، فالنص الشعري كما يؤكد **رومان جاكبسون** (**Roman Jackobson**) يقوم على "نسق من التناسبات المستمرة على مستويات متعددة: في مستوى تنظيم البُنى التركيبية وفي مستوى تنظيم وتركيب الأشكال والمقولات النحوية ومستوى تنظيم وترتيب الترادفات المعجمية وتطابقات المعجم التامة. وفي الأخير، في مستوى تنظيم وترتيب تأليفات الأصوات والهياكل التطريزية. وهذا النسق يُكسب الأبيات المترابطة بواسطة التوازي انسجاماً واضحا وتنوعاً كبيراً في الآن نفسه."[1]كلما زادت حدة التضاد بين تلك الأطراف، ومن ثم عمل الشاعر على ربطها وموازاتها ببعضها البعض، لتشكل نظاماً جديداً يزيد من احتمالات توفر الشعرية في تلك النصوص.

في نموذج للشاعر **يوسف الطويل**، حيث يستخدم آلية توازي التضاد لكي يدلل على مواقفه ورؤاه، إذ يقول في قصيدة عنونها بـ (**قرار**): **[الخفيف]**

[1]–رومان جاكبسون، مرجع سابق ص: 106.

مثل كلّ الرجال لي إحساسي كجميع النساء قلبك قاسيِ

هكذا نحن عاشقــان ولــدْنَا كيْ نعيش الغرام بين المآسيِ[1]

فمن خلال هذه الأبيات نلاحظ بأن الشاعر بدأ في تشكيل مفارقاته من البيت الأول الذي يفرض بدوره جملة من التقابلات التالية: **لي إحساسي # قلبك قاسي**.

فنتلمس أول خيوط مفارقاته، من منطلق أن تلك العلاقة بينه وبين محبوبته تسري في عكس اتجاهها، وتجعل من ذلك الحب يتحرك في نفق مسدود غير واضح المعالم، بحيث تتبدى ملامح الضبابية لتسدل على نفسية الشاعر حالة من التيه والضياع واليأس من هذه العلاقة، لذلك جاء وصفه بهذا الشكل. ويؤكد ذلك في البيت الموالي، فالجملة الفعلية في عجز البيت الثاني جاءت لتعلل سبب ولادة هذين العاشقين (**كي نعيش الغرام بين المآسي**). فمسألة أنهما يعيشان الغرام تفرض بالضرورة أنهما يعيشان في تنعم وتلذذ بذلك الهوى والحب، لكن اختيار الشاعر لكلمة (**المآسي**) غيَّر مجرى التوقعات والافتراضات، ومنه فالسياق العام للجملة نجده يفرض مجموعة من التقابلات التي تُصعد بدورها من حدة المفارقة، فالتضاد يتشكل بين: نعيش الغرام # نتنعم بالغرام؛ لكن جملة (**بين المآسي**) قلبت ذلك التصور الذي يقضي بأنهما يتنعمان ويتلذذان بذلك الحب، بحيث يتبدى لنا بأن جملة (**نعيش الغرام**) توحي بعكسها تماماً وهي (**نتعذب بالغرام**)، فتتوازى تلك الأضداد وتتجانس لتصبح: **نعيش الغرام // نتعذب بالغرام**. يقول أيضاً: **[الخفيف]**

وحكى النازفون آخــر جرحٍ مــرَّ مــرَّ الـربيع بــين المراسيِ

اسألي الرمل عن تواريخ بـوحي عن كتاباتي عن جنون الأماسيِ

إنني لــست يا صــغيرة أرضى في الهوى منصبا سوى بالرئاسيِ[2]

[1]- مبدعي الجنوب، يوسف الطويل، مصدر سابق، ص: 127.

[2]- المصدر نفسه، ص ن.

فالمستوى السطحي لهذه الأبيات يعكس لنا حالة الشاعر ومعاناته من جراء ذلك الحب، وقد مرت هذه العلاقة بتواريخ عدة: (**اسألي الرمل عن تواريخ بوحي**)، فهو يسرد لها ذكرياته معها، ويذكرها بالأيام التي جمعتهما معاً؛ أما على المستوى العميق فهذه الأبيات توحي بقلقه وخوفه إزاء المصير الذي سوف تؤول إليه هذه العلاقة، فهل يحظى بالتربع على عرش قلبها؟؛ أم يكون مجرد ذكرى أو نزوة لا تلبث أن تزول وتمر مرور الكرام؟، لذلك نجده يؤكد عليها في البيت الثالث حين يقول: (**إنني لست يا صغيرة أرضى /في الهوى منصبا سوى بالرئاسي**)، وتلك أيضاً دعوة منه بأن تُقرر وتحسم مصيرها معه إذ يقول: **[الخفيف**

إن أرى عرشك المبجّل ينأى أي فرْق بين الهوى والكراسي

قرّري الآن هـــل تحـبّين مثلي فـقرار الهوى قـرار سـياسي[1]

فنلاحظ بأن الشاعر يسترسل في نفس النمط لرسم مفارقاته، فالمعنى السطحي لهذه الأبيات نجده يساوي ويوازي بين قرار الهوى والقرار السياسي:(**قرار الهوى //القرار السياسي**)، في حين أنهما يختلفان من حيث الطبيعة والمبدأ، لأن في عالم الحب والهوى نجد كل المعاني التي تدل على الحنان والمحبة والمودة والتضحية بشكل أخص، فتكون لغة العواطف والأحاسيس والمشاعر هي الغالبة و المتصدرة؛ في مقابل عالم السياسة الذي تزول فيه كل تلك الملامح الإنسانية، وتشيع فيه لغة المضاربات والمصالح، لتصبح المادة هي المسيطرة والمتحكمة.

أما على المستوى العميق لهذه الأبيات فنجد أن الشاعر حينما وازى بين عالمين غاية في التضاد والاختلاف –عالم الحب والغرام وعالم السياسة–، فلأنه قد بلغ درجة لا توصف من اليأس والعذاب والمعاناة، وأن الحب ذاته لم يعد يُشكل ذلك المعنى المشرق كما كان من قبل؛ بل تداخلت قيمه مع مصالح الناس، فتلون بحسب تعريفاتهم ونظاراتهم إليه. وستحيل كلمة (**سياسي**) أيضا على معنى: سيادي، فلا حب مع تضحية تضاهي العبودية، ومن ثم فكرامة المحب مقدمة على المحبوب نفسه، ويستبعد معه تماهي الجميع في بوتقة واحدة: المحب هو المحبوب والمحبوب هو الحب.

[1]–مبدعي الجنوب، (يوسف الطويل)، مصدر سابق، ص: 127.

فشعرية المفارقة في هذه الأبيات تجسدت من خلال ذلك الربط الذي قام به الشاعر، ومجاورته بين عناصر بلغت درجة قصوى في التضاد والتناقض، كما ساعد ذلك المزج أيضاً في رفع النقاب عن بعض الحقائق، لتتكشف وتسقط الأقنعة التي تتغطى من ورائها تحت مسميات تلك القيم والمبادئ، لنشاهد مظاهر وصور من تفسخ معالم الطهر والبراءة في العلاقات الإنسانية، وتصبح اللغة الوحيدة في هذا العالم هي لغة المصلحة والمنفعة والمخادعة.

في نموذج آخر أيضا نلمس ذلك النمط الذي يقوم على عملية دمج بين عناصر مختلفة ومتناقضة لم تكن لتجتمع في يوم من الأيام، فقصيدة: (**الشعر عمر صريعه**) للشاعر **بن سانية عبد الرحمن** تعكس ذلك التصور، إذ يقول فيها: **[الطويل]**

مسرّةُ سَمْعِ الناس للبَيْتِ إن بـدتْ فبـاعثُها مــن نفْسِ قائله المُرُّ

وإنْ حيــيَــتْ بـــه روحُ ســامعٍ فمِنْ روح مَنْ قد طُوي الشطرُ

مضى الشعرُ بالأحزان عُمْرَ صريعه متى حُسبَتْ أبياتُه عُرفَ العمرُ[1]

فالشاعر من خلال هذا النموذج نجده قد اعتمد على مبدأ التقابلات الضدية، مستنداً في ذلك على آلية توازي التضاد، وذلك بإيجاد علاقات مشتركة بين طرفين متناقضين، وهذا بدوره يزيد من قوة المفارقة، خصوصاً عندما يكون أحد الطرفين مصدراً للآخر، حيث يتولد من الشيء السلبي شيء إيجابي، وهذا يعتبر من بين التقنيات المفارقية التي يستند عليها الشاعر، كما يُعبر أيضاً عن براعته في التلاعب بالمفردات اللغوية والتشكيلات المجازية، التي تعمل على إحداث التداخل بين المتنافرات، وكل ذلك من شأنه أن يسبب الدهشة والاستغراب في نفس القارئ جراء ذلك الدمج والمزج.

ففي البيت الأول يقوم الشاعر باستخدام هذه التقنية، بحيث يقابل بين (**المسرة#مرٌّ**)، لتصبح الثانية مصدراً للأولى، من منطلق أن الشعور بالفرح والطرب والنشوة حيال سماع بيت من الشعر ينبع عادة من نفس مثقلة بالهموم والمتاعب والأحزان. فكلمة (**مرٌّ**) شكلت بدورها الانحراف،

[1]-عبد الرحمان بن سانية ، مصدر سابق، ص: 95.

والانزياح، والمفارقة عن الدلالة المنطقية لتُصعد من حدَّة المفارقة. حيث يغدو الحزن باعثاً لحدوث الفرح في النفوس، فالمفارقة تجلت من منطلق أن مرارة الحياة التي يعيشها الشاعر تكون أحيانا عاملا وباعثاً على إدخال المسرة والابتهاج في نفوس الآخرين.

كما يقابل الشاعر أيضا بين **الحياة** # **الموت** و**الاستمرار** # و**الفناء** في البيت الثاني، بحيث ينقضي شطرٌ من عمر الشاعر ويموت شيئاً فشيئاً وهو منهمك في كتابة قصائده، وفي المقابل يكون في موتته هذه حياة لأشخاص آخرين، والأسوأ أنهم لا يشعرون بذلك بل يُطربون لها وينتشون؛ في حين أن صاحبها يخسر من جراء كتابتها نصف حياته ويمر عمره دون أن يقتنص تلك اللحظات الجميلة التي يعيشها الناس. فنلاحظ أن كلمة (**روح**) في البيت الثاني زادت من تفعيل المفارقة بحيث لا تتطابق كلمة (**روح**) الأولى مع كلمة (**روح**) الثانية، لأن الأولى هي روح المستمع التي تحيا وتستمر وتواصل في طريق سعادتها، بينما الثانية هي روح الشاعر التي تنحدر وتجرفها سيول الإلهامات والإيحاءات لتحول بينه وبين التمتع بملذات الحياة؛ بل المفارق أكثر أن روح السامع تأخذ من روح الشاعر، على اعتبار أن—هذه الأخيرة- تسعى لأن تترك أثراً على نفسية السامع/المتلقي، فيتضاعف جهده في سبيل الوصول إلى ذلك الهدف، وهو في غمرة هذا الحلم يضيع نصف حياته. ومنه فهو يأبى كونه شاعراً ويفضل أن يكون مستمعاً يُشنف مسمعه بتلك القصائد دون بذل جهد وتعب.

كما ساعد عنصر المجاز أيضاً في الرفع من حدة المفارقة، ففي البيت الأخير من هذه المقطوعة، يتوغل الشاعر أكثر في هذه الرؤية الفلسفية، بحيث يجعل من الشعر السبب الرئيسي في موت صاحبه، في قوله: (**مضى الشعر بالأحزان عمر صريعه**)، فعمر الشاعر إذا قدر له أن يُحتسب، فهو عمر أبياته وقصائده التي كتبها

المبحث الثالث: المفارقة السياقية:

المطلب الأول:المفارقة التصويرية: التناقض في المفارقة التصويرية في أبرز صوره فكرة تقوم على استنكار الاختلاف والتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تتفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق فيما واقعه الاختلاف، والشاعر المعاصر يستغل هذه العملية في تصوير بعض المواقف والقضايا التي يبرز فيها التناقض والتي تقوم المفارقة التصويرية بدور فعال في إبراز أبعادها."[1]

فالمفارقة التصويرية إذن تقوم على إبراز التناقض بين وضعين متقابلين هما طرفا المفارقة.[2] ومن نماذج هذا النوع من المفارقة قصيدة: (**بوح لتجليات الزمن القادم**) للشاعرة **هنية لالة رزيقة** وهي مفارقة ذات معطيات تراثية، حيث تقول: **[الكامل]**

أرخ يا[3] شراعك يا زمان وارتحل
من وهم سنبلة هنا بجفوتنا إذ تنتحل
من جبة الحلاج في أوتارها صبحا قُتِلْ
من داحس غبرائه ذابت صحاريها قُبَلْ
أرخ شراعك يا زمان وارتحل
ليل التميم صار فيه القدس ثمل.[4]

من خلال هذه الأبيات نلاحظ بأن عنصر الزمن قد أثبت حضوره بدءً من العنوان (**بوح لتجليات الزمن القادم**)، بحيث تتأكد العلاقة التواصلية بين الماضي في استحضاره لعناصر من التراث التاريخي للأمة العربية، وحاضر وفق المعطيات التي يطرحها الواقع وما يفرضه من تناقضات ومفارقات، ومستقبل في رؤى وتطلعات حالمة بزمن أفضل وأرقى كشفت عنها الشاعرة من خلال فعل البوح.

---

[1]-علي عشري زايد، مرجع سابق، ص: 130.

[2]-ينظر: المرجع نفسه، ص:133

[3]-[يا] كذا في الديوان والصواب [أرخ شراعك] بدون [يا].

[4]-مبدعي الجنوب، (هنية لالة رزيقة)، مصدر سابق، ص: 51.

كما نلمس ذلك التقابل بين كلمة (**بوح**) التي جاءت نكرة، وبين كلمة (**الزمن**)ونعته (**القادم**) المعرفين بالألف واللام، ولهذا التقابل دلالة وإيحاء خاص، فتنكير المصدر (بوح) في مقابل (البوح) أو (بوحي) يوحي بحالة انكسار أمام عتو الواقع والحاضر، وتطلع غير واثق إلى الزمن القادم بوصفه أملا مرتقبا. وعبر مقاطع القصيدة لا يتجلى الزمن إطارا للتجربة فحسب، بقدر ما أنه شكَّل النواة الحقيقية بحيث يتجلى طرفا فاعلا و أصيلا من أطرافها، كما تتأكد هذه الهوية نصيا له من خلال اللازمة التي يُستهل بها في كل مقطع من مقاطع النص (**أرخ شراعك يا زمان وارتحل**)، وفيها يطغى الأسلوب الإنشائي من خلال فعل الأمر والنداء، بالإضافة إلى اللغة المجازية القائمة على تمثل الزمن سفينة تمخر العباب تُدعى إلى إرخاء شراعها استعدادا للإبحار وسواء افترضنا –مؤقتا– أن الغرض الأدبي هو إبداء الضجر أم التمني، فإن ما سيكون ذا أولوية إنما يتطلع إلى معرفة البواعث للمطالبة بالإبحار والرحيل.

ويأتي الجواب عن تلك البواعث: وبنسق تعليلي ينهض به حرف الجر (من): (**من وهم سنبلة هنا بجفوتنا إذ تنتحل/ من جبة الحلاج في أوتارها صبحا قتل /من داحس غبرائه ذابت صحاريه قُبَل**) لتتجلى تلك السياقات بؤرا لمفارقات صادمة تسوغ الدعوة إلى الرحيل: فالسنبلة الماثلة في حياتنا والواعدة في تشدق واعتداد بحياة الرغد والتي نعاين (**هنا بجفوتنا**) إصرارها، ليست في الواقع سوى (وهم) يناضل عبثا من أجل أن يؤكد صلته بالحياة فهو ينتحلها ويدعيها، بالرغم من أنه لا يتوفر على أدنى مقوماتها، ليتحقق بذلك التوتر المفارقي مداه من خلال التحام الأضداد في أوضح صور الانكشاف والانفضاح:

وهم يدعي اليقين ≠ موات يدعي الحياة؛ بما يفضي إلى التلفيق المفضوح الباعث على النقمة والسخرية.

و(**سنبلة**) رمزيا كخيار من خيارات محور الاستبدال تحقق شعرية الخطاب بإحالتها على معنى الحياة المادية من خلال علاقة تناظر تستحضر (الماء، الثمر، الغداء، الطعام)، وحين يحتضنها محور التأليف مع (وهم)، و(تنتحل)، فإنها لا توجه إلى القيمة فقط من خلال الموقع الوظيفي لها في ضوء علاقاتها بمكونات الخطاب بقدر ما أن تلك العلاقات تؤشر على الدلالة المفارقة :

وهم سنبلة # حقل سنابل، وإذ تنتحل # تنضج وتغدق بالحياة والعطاء، ليتكرس معنى القحط والجذب؛ ولكن من المتعذر أن نتمثل الجذب هنا بمعناه المعجمي المباشر، بقدر ما نتوسم فيه طابعه الانزياحي المرادف لمعنى الرداءة وفساد الأوضاع، ولتحيل سنبلة وبالرغم من مجيئها مفردة نكرة على الأدعياء الذين عجزوا حتى عن توفير أبسط مقومات الحياة المادية للناس وظلوا مع ذلك يمارسون نفس الدور المفضوح القائم على المغالطة المزرية والمكشوفة وتزداد حدة المفارقة من خلال قيم المغايرة التي تربط سنبلة بأطعمة ترادف معاني البذخ والترف الارستقراطي بما يوحي أن هؤلاء لم يتأهلوا لضمان العيش الكريم فما بالهم بالرقي الحضاري للأمة؟.

لقد استندت الشاعرة على بعض العناصر التراثية في طرح رؤيتها التي تقوم على الكشف والتعرية لتتبدى الحقائق جلية واضحة، والتي عملت جاهدة على إسقاطها وفق الإطار الذي يطرحه الواقع بكل تفصيلاته، فكان هدفها هو الفضح والتنديد بالقمع المسلط على المثقفين عامة وممارسات السلطة المستبدة في ترويعهم والفتك بهم.

فالبيت الثاني يقدم لنا صورة مصغرة عن هذه الممارسات التي يقوم بها هؤلاء، والتي كانت بدورها إحدى دعائم تخلف ونكوص وانحدار هذه الأمم، إذ تقول (**من جبة الحلاج في أوتارها صبحا قتل**)، فهذا البيت يعتبر انعكاسا واضحا لتلك الأفعال التي تسعى جاهدة إلى محو كل العقليات المتحررة، والعمل على إزالتها وإقصائها. وما حقق المفارقة في هذا البيت هو المعنى من خلال التقابل بين شناعة الجرم "القتل" وزمن ارتكابه "النهار"(.. **صبحا قتل**) فهؤلاء يقومون بهذه الجرائم نهارا جهرا دون حياء أو خوف، والملاحظ أن أفعالهم هذه لا تزال ممتدة ومشاهدة، على اعتبار أن "جبة الحلاج" لم تتجل في بعدها السطحي فقط من خلال مقولته المشهورة [**ما في الجبة سوى الله**]؛ وإنما كرست في بعدها الرمزي عن كل تلك الأفكار التي يتبناها الإنسان في نظرته للحياة والتي تكون عادة مخالفة لأفكار المحيطين به، فكلمة (**أوتارها**) جاءت في سياق الحديث عن جبة الحلاج، حيث شبهت الشاعرة نسيج الجبة بالأوتار في بعدها البلاغي؛ أما البعد الإيحائي فيشير إلى أن تلك الأفكار التحررية في جوهرها وبما تبعثه في النفوس من معاني الحياة والإنسانية الحقة تتجلى أنغاما عذبة راقية تنبعث من سمفونية خلابة، وهذا الملمح بلغ حدا في التزيين والارتقاء بشخصية هؤلاء الشهداء، شهداء الفكر والحقائق ليتجلى قاتلهم مجرما يتستر بذرائع واهية لا تقوى على تبرير

جرائمه في حقهم، وهذا ما دعا الشاعرة لتتخذ موقف التحقير والتجاهل من هؤلاء وذلك باستخدامها لصيغة المبني للمجهول (**قُتِل**)، فبدت نبرتها ساخطة وناقمة على هؤلاء وأنهم بالنسبة لها مجرد أشخاص تافهين لا قيمة لهم.

كما عبرت الشاعرة أيضاً من خلال استحضارها للدلالة التاريخية لداحس والغبراء عن رؤيتها للواقع العربي وما يشهده من تحولات وتغيرات، وذلك باستثمارها لبعض المعطيات التاريخية والعمل على تشكيلها في صورة جديدة تتناسب و متغيرات هذا العصر، ولتصبح وفق الإطار الجديد في حالة من توافق وانسجام(...**ذابت صحاريها قُبَلْ**)، فالحرب التي كانت بينهما أصبحت قُبل (ج قبلة)، بعد أن كانت في إطارها القديم تتجلى في حروب وصراعات، محيلة على معنى الإباء والنخوة والكرامة. وبنظرة معمقة للأبيات يمكننا القول إن النقد كان موجها إلى داحس، على اعتبار أنه تخلى في مظهره الجديد عن مبادئه وقيمه، بعد أن كانت رمزاً للنخوة العربية وفي غيرتها على الأعراض والحرمات، والغبراء هي رمز للعرض والحرمات وقد تعني المرأة كما تعني ثورات وخيرات الأمة، فكل شيء أصبح مستباحاً من طرف الأجنبي يغير عليها دون أن يتحرك لداحس ساكن. بل إن تحرشات الأجنبي واغتصابه للغبراء يحدث بشكل متكرر و مستمر وهو ما تحيل عليه كلمة "قُبل". والمفارقة أن داحس تحول من العلمية إلى الصفة: إلى اسم الفاعل من دحس يدحس دحسا، ولكنه لا يدحس الأعداء بل يدحس غبراءه معنويا لا بسحقها ولكن بالتخلي عنها لصالح المعتدين. وهي نفسها فيما يبدو لا تظهر أي تذمر أو كراهة، ولعلها تتنكر لعروبتها وأصالتها وتسقط في حمأ المستنقع الآسن، فكلمة الذوبان (ذابت صحاريها قُبل) أعطت بعدا إيحائيا عن ذلك الانجراف والانحدار مع التيار، أو الخضوع له دون قدرة على رفضه في أفضل الأحوال. وهكذا يتجلى التشكيل الأسلوبي في (**داحس غبرائه**) بؤرة مركزية، فغبرائه مضاف إليه لفظا ولكنها مفعول به معنى، لينعكس التحول الهائل المفارق للتاريخ: لم يعد الأمر مجرد رهان بل بات تسليما، ومشاركة في التنكيل بالذات والتلذذ بجلدها والتفريط في حرمتها!؟. ومن خلال تتبعنا لهذا النوع فقد وجدناه في عدّة نماذج لا يتسع المقام لاستعراضها جميعا وتحليلها، لكن لا بأس أن نشير على بعض العناوين التي تتوفر على المفارقة التصويرية للواقع وما يجري فيه من تناقضات، في القصائد التالية: (**مخاض في زمن العقم**)، و(**زمن الرداءة**)، و(**بداية ونهاية**) **للشاعر زيطة منصور**.

المطلب الثاني: المفارقة الرومانسية:يقوم الشاعر في هذا النوع من المفارقة بتشييد وهم من واقع خياله، ثم لا يلبث أن ينهار ذلك الوهم. ومن خلال تتبعنا لهذا النوع من المفارقات نجده قد تمثل في قصيدة: (**مدينة الأحلام الزجاجية**) للشاعر **مُحَمَّد الفضيل جقاوة**، إذ يقول: **[المتقارب]**

أراها بعيدا بعيدا
وراء ضباب كثيف
يغشى علاها سناء خفيف
وأهرع يا سيدتي صوبها جذلا
(...)
أراها استحمت دروبي
أراها ارتدت ثوبها عبقري الصور
واسكبت الخمر عطرا
فضوَّخ كل الرّوابي
وكل الجبال
وكل الصخور..وكل الحفر!![1]

فالشاعر من خلال هذه الأبيات قد أقام وهم مدينته الفاضلة، وقد استعان في ذلك ببعض الصور الفنية وفي مقدمتها الاستعارة المكنية، إذ شبه تلك المدينة الفاضلة بالمرأة فحذف المشبه به وترك إحدى لوازمه وهي (الاستحمام، الثوب، العطر). فعنصر الاستعارة هنا ساعد على تقريب الصورة في الأذهان، كما عملت –الاستعارة– أيضاً على توثيق الصلة بين الحركة الفكرية والحركة النفسية.[2] فالمعطى الفكري للشاعر يتبدى من خلال تصوراته حول تلك المدينة التي كان يحلم بها ويتمنى أن يكون لها حضور في الواقع؛ وبين ذلك الشعور و تلك الأحاسيس التي تكتنفه عند مشاهدته للمرأة الجميلة والفاتنة. فهذا الربط والمزج بين الحالة الفكرية وما تقتضيه من رؤى وأفكار مجردة؛ وبين الحالة الوجدانية العاطفية وما تستدعيه من أحاسيس ومشاعر رومانسية يساعد القارئ في

[1]–مُحَمَّد الفضيل جقاوة، مصدر سابق، ص: 47، 48.

[2]–ينظر: بكاي اخداري، تحليل الخطاب الشعري، الجزائر، 2007، ص: 101.

الوصول إلى رؤية الشاعر، فيدرك أن حاجة الشاعر لهذه المدينة الفاضلة، تماثل درجة احتياجه إلى المرأة الجميلة.

كما تطالعنا القصيدة أيضاً على المراحل التي قطعها الشاعر في سبيل الوصول إلى تلك المدينة الفاضلة، حيث خاض الصعاب والمخاطر في سبيل الوصول إليها؛ لكن تلك المراحل في مجملها كانت عبارة عن رحلة وجدانية في فكر الشاعر مارسها عن طريق خياله، فاستطاع من خلالها تصوير تلك المشاهد في بعدها المجازي، إذ يقول: **[المتقارب]**

أجوب الفيافي
أجوب الشعاب
وينهكني التعب القاتل المستجيب لسحقي
وسحق الألى يعشقون
فأصرخ من جنبات الوهاد
وفي جنبات المتون!!
(..) وأبقى أجر خطاي
أجر –برغم العذاب– العذاب.!![1]

من خلال هذه الأبيات نلاحظ بأن الشاعر قد استند على عنصر التصوير في رصده لتلك المحطات التي وطئها، لكي يشد القارئ ويجعله يتتبع أحداث هذه الرحلة، فيحفز فضوله لمعرفة نهاية تلك الرحلة المضنية. الأمر الذي نجده في قفلة القصيدة، ففي المفارقة الرومانسية يعمل الشاعر على كسر تلك التوقعات بقفلة مأساوية، إذ يقول: **[المتقارب]**

[1]–مُحَمَّد الفضيل جقاوة ، مصدر سابق، ص: 48، 49

ويا روعة المدن
وصلتك قبل الطلوع وقد عصر الكد الضلوع
ومن تعس حظي النكيد
وجدت حواليك سور زجاج مكين
زجاج تراكم فوق الزجاج عُرَمْ
وحقل جراح
وسيل دماء تدفق فوق الأكم
ذبح الأمل الحلو فوق الوجوه
استباح الوطن
وأحرق –رغم الدموع– اخضرار الزمن.!![1]

نلاحظ من خلال قفلة القصيدة أن الشاعر قد تعمد كسر ذلك الوهم الذي بناه، وذلك باعتماده على نهاية حزينة ومخيبة للآمال، حيث استخدم عبارات تدخل كلها في حقل الخيبة والقنوط والاستسلام والحزن مثل: (**من تعس حظي، النكيد، حقل جراح، سيل دماء، ذُبح الأمل، استباح الوطن، الدموع...الخ.**" من العبارات التي تجعل القارئ يصطدم بالواقع المرير الذي يعانيه الشاعر.

فشعرية المفارقة تجسدت من خلال استخدام الشاعر واستغلاله لتقنيات المفارقة الرومانسية بكل معطياتها، من خلال إقامة تلك التصورات والأحلام للمدينة التي لطالما حلم بها، مدينة فيها من العدالة والمحبة بين أفردها، ما يستدعي العيش فيها والتنعم بخيراتها؛ لكن لم يلبث أن تحطم ذلك الوهم في قفلة القصيدة "التي تعمل على قتل ذلك النور القادم من مخيلة الشاعر ووهمه، حين يبدو الواقع أقوى من الحلم والموت طاغيا على مقومات الحياة."[2]

ومن ثم يمكننا القول إن المفارقة الرومانسية قد لعبت دوراً أساسيا في تعرية واقع الشاعر، حيث استطاع من خلالها إقامة بديل يتناقض مع المعطيات الراهنة، ثم عمد في النهاية إلى كسره. كما تشكلت شعرية المفارقة الرومانسية في هذه القصيدة من خلال عملية توظيف الشاعر للصور المجازية وعلى رأسها الاستعارة،التي ساهمت في الكشف عن رؤية الشاعر المفارقة.

---

[1]– مُحَمَّد الفضيل ، مصدر سابق ص: 52.

[2]–ناصر شبانة، مرجع سابق، ص: 152.

المطلب الثالث: مفارقة التنافر:"وتسمى مفارقة التجاور، حيث يقوم الشاعر فيها بمجاورة الأضداد بطريقة تستفز القارئ، وتسقطه في الهوّة الواقعة بين النقيضين ليدرك حجم التناقض الماثل في الواقع."[1]فهذه المجاورة تسمح للشاعر بطرح رؤاه وأفكاره بطريقة تستند على المجاورة بين ما هو حاصل في الواقع؛ وبين ما يفترض أن يحصل في ظل تلك الظروف الراهنة وتلك المعطيات، فكلما كانت العلاقة بين الطرفين المتجاورين متناقضة ومتضادة ،كلما كانت المفارقة قوية.

ومن بين النماذج التي تجسدت هذا النوع من المفارقة قصيدة: (**تفاصيل وجدي**) للشاعرة **آمنة حامدي** التي تقول فيها:**[البسيط]**

أيـــا زمـــاناً به نمـــضي ونرتحل كادت تفاصيل وجدي فيك تكتمِل

غدوت من سكرة في الحب هائمة وقد تـغلل في أحـــشائي الأمـــَل[2]

نلاحظ من خلال هذين البيتين أن الشاعرة تعيش حالة من العشق والوجد، فقد تملك الحب من قلبها حتى غدت هائمة تائهة في بحر الهوى؛ لكن قصة هذا الحب لم يُكتب لها الاستمرار ونلمس هذا من خلال فعل المقاربة (**كاد**). تقول الشاعرة أيضاً:**[البسيط]**

أردى الفراق محبا بالجـفاء وقد تردي الفتى الصب من وقع الهوى القبَل

وبعد طول صُمات لفني خجلا وخطـوة الـبوح يثـني وقـعها الـوجـَل

سألته عن فؤاد هـــام بي شغفا فقـال والقـلـــب في سـكـراته ثمـــَل

أضنى التنائي فؤادا بات في وله إلى الأحبـــة والأحبـــــاب ما سألـوا[3]

نلاحظ من خلال الأبيات السابقة أن الشاعرة قد اعتمدت على تقنية المجاورة. أين تتواجد المفارقة في عجز البيت وتغيب في صدره. فالبيت الأول يشير صدره بأن الجفاء يردي صاحبه من طول البعاد والفراق، وهو ما يتناقض مع الشطر الثاني حين يؤكد على أن القبلات —ومع أنها أدنى

[1]–ناصر شبانة، مرجع سابق، ص: 181.

[2]– آمنة حامدي، مصدر سابق، ص: 39.

[3]– المصدر نفسه، ص: 41.

حالة للوصال والقرب من المحب-؛ لكن عندما تصبح القبلات هي من تجني على المحب وترديه قتيلاً فهنا تكمن المفارقة. وتتصاعد حدة المفارقة عند تنكر أولئك الذين أحبتهم وأخلصت لهم. بما يجسد مفارقة التنافر التي تكرس التقابل، تقابلاً بين حالة المحب/ الشاعرة؛ والطرف الآخر/ رجل- الذي تنكر لهذا الحب-. فما ينتاب في ذهن القارئ للوهلة الأولى أن هذا المحب هو رجل لا يبادلها نفس المشاعر؛ لكن ما يحدث المفارقة والصدمة هو نهاية القصيدة أو قفلة القصيدة إذ تقول: **[البسيط]**

فالشعر خلي الذي لا زلت أذكره وهو الحبيب الذي أهواه يا رجُل.[1]

فالقارئ يندهش حين يتعرف على هوية ذلك المحبوب ويكتشف أنه لم يكن رجلاً؛ وإنما كانت الشاعرة تشير إلى حبها للشعر. وربما يكون في ذلك سخرية، من حيث الرغبة في التوكيد على أن ما يشغل تفكير المرأة لا يشترط أن يكون دائماً من جنس الرجال. فنلاحظ أن قفلة القصيدة كانت من بين الأدوات التي جسدت المفارقة، فالقفلة تعتبر" من بين تلك القوة الشعرية التي يستثمرها صانع المفارقة من أجل شحذ مفارقته بقوى إضافية، تخلخل بنيان الانسجام، وتثير الفوضى الفنية، ولا تزيد المتناقضات إلا تناقضا وتنافراً."[2]وتبعاً يمكننا القول إن شعرية المفارقة في هذا النموذج ساعدت على الكشف عن رؤية الشاعرة من منطلق أنها اتخذت من مبدأ التنافر ما يبرر موقفها، حيث أبدت ذلك الانفصال عن موضوع وهو الحب المنحصر في دائرة الرجل، لتوجه القارئ عبر فضاء من السخرية والتلاعب الهادف إلى أفق آخر من شأنه أن يقدم لها المشاعر نفسها لكن بطريقة معنوية رمزية تحقق لها الرقي والاستقلالية وهو موضوع "الشعر".فهذه النظرة تمنح الذات الشاعرة قدرة على الانفلات من تلك السطوة الزائفة التي يدعيها الرجل، وتُثبت من خلالها تحررها واستقلاليتها من هيمنته وسيطرته المعهودة. ومن زاوية أخرى أيضاً هي تفرض منطق المساواة والتماثل بين معاناتها لكي تظفر بقلب الرجل؛ وبين معاناة الشاعر للقبض على اللحظة الشعرية والإلهام الشعري.

[1]-آمنة حامدي، مصدر سابق، ص: 42.

[2]- ناصر شبانة، مرجع سابق، ص: 189.

المطلب الرابع: مفارقة السلوك الحركي: تُعرف على أنها" 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"[1]. من النماذج التي جسدت حضور هذا النوع من المفارقة، نجد قصيدة بعنوان: (**خمس قصائد**) للشاعر **سليم حمدان**، التي يقول فيها:[**المتقارب/الرمل**]

1-يقيــن

تشكلتُ من صدر أمي
غثاء
هواء..أرفرفُ..
في عبق المسافة...
هلوسةً/نداءْ
تشكلتُ..
كنت قبل أن أكونَ
لقاءَ

2-تجربـة

هزَّ زنديه يكافحْ
دق كل النواقيسِ
هزها
أصدرت أصواتاً..
ودوت..
رسمت أشكالاً
غير الصمت بالصمتِ
صائحْ [2]

[1]-ينظر: مُحَمَّد العبد، مرجع سابق، ص: 202.

[2]- مبدعي الجنوب، (سليم حمدان)، مصدر سابق، ص: 155، 156.

3-اعتــراف

ارتجف
مدّ في المدّ خطاه
اعترف
ما ذنب جنودٍ
حملوا بين أكتافهم سوطاً؟
ماذا...؟!..كيف.. ؟!.
أسفٌ أسفْ

4-محاولــة

حطّ خطاه...
يمشي..
يصف المقامْ
يترنمْ..
يسبح في هودج كالظلامْ
ثانيةً..
مدَّ خطاه

5-خضــوع

أدرج في سجلهِ..
أيقونه
طفلا...أَدرك أنه
أدرجوه بتاريخ أجدادهِ
حركوا دون أن يعلم..
يومه.[1]

[1]-مبدعي الجنوب، سليم حمدان، مصدر نفسه، ص: 157.

من خلال هذا النموذج نلاحظ أن الشاعر قد استخدم استراتيجة المقاطع، وضمن كل مقطع هناك تجربة ما تنعكس في إطارها سلوكات حركية للشخصية المتكلم عنها، حيث تتحرك تلك الشخصية وفق ما تقتضيه التجربة الشعرية.

ففي المقطع الأول من القصيدة (**يقين**) اعتمد الشاعر من خلاله على ضمير المتكلم **[أنا]**، حيث بدا وكأنه في مواجهة مع نفسه بحقيقته وحقيقة وجوده في هذا الكون (**تشكلتُ من صدر أمي**)، وهو في هذا المقطع يصف كيفية تشكله (**غثاء، هواء، هلوسة/نداءْ**)، وهي مفردات تدخل كلها في حقل التحقير والدونية، فقد تبدى ذلك التشكيل مفرغاً من جوهره ولا يوحي بأية قيمة في هذا الوجود، وهنا تظهر مفارقة الاستخفاف بالذات. كما يوحي أيضاً بأنه لم يكن حراً في وجوده (**كنت قبل أن أكون /لقاءْ**). فلم تتوفر له مساحة لكي يختار مصيره في هذا الوجود؛ وإنما جاء إلى الدنيا وفق اختيارات الآخرين ورغباتهم، على اعتبار أنه كان مجرد أمنية تحولت إلى لقاء فأثمرت كائنا.

وتبعا يمكننا القول إن رؤية الشاعر من خلال هذا التصور تتمثل في كون الإنسان لا يتحكم في وجوده. فالإنسان عبر هذا الوجود يسير في إطار ذلك النمط البيولوجي الذي يقصي إرادة الإنسان ويفرض عليه منطق الجبرية في التشكل والتمظهر، دون أن يقدم له أدنى فرصة للاختيار، فإنه وفق المعطى الفلسفي مسلوب الحرية والإرادة، لذلك هو لا يعدو أن يكون مجرد (**هواء–غثاء – هلوسة**)، وهي الحقيقة الوحيدة التي يتيقن الشاعر من وجودها. وفي هذا المقطع أيضاً لا يتبدى لنا أي مظهر للحركة أو الفعل من طرف الشاعر؛ وإنما كل تلك السلوكات الحركية كانت من قبل أشخاص كانوا سبباً في تشكله ووجوده. وهو ما يكرس مبدأ العجز منذ نشأته الأولى.

وفي المقطع الثاني تتجلى عتبته الأولى (**تجربة**) عتبة مغرية، حيث يحقق عنوان المقطع وظيفته التشويقية، من خلال تعزيز رغبة القارئ في اكتشاف مضمون التجربة ونتائجها. ونستطيع أن نلحظ في نطاقها ملمحين متآزرين حتى أمد ما من مسيرة النص: الفاعلية والمطاوعة والاستجابة؛ فاعلية البطل وتجاوب جمهوره وأنصاره. ويتعزز الملمح الأول أسلوبيا من خلال الأفعال الماضية المتعدية الصادرة عن البطل: (**هز زنديه يكافح – دق كل النواقيس – هزها**).

وتتجلى معالم الملمح الثاني من خلال: (**أصدرت أصواتا– ودوّت – رسمت أشكالا**) وهو المشهد الكفيل باستيحاء التفاعل الإيجابي الواعد بين الطرفين، بما ينبئ بأن رحلة الكفاح ستكون ظافرة، وأن الخصم سيقهر، ويتحول إلى مجرد ذكرى بغيضة وبخاصة أنّ (**النواقيس**) تستجيب لطبيعتها فتصدر الأصوات، وترسم الأشكال، على أن هذا الانطباع سرعان ما يتبدد: (**غير الصمت بالصمت/ صائح**)، فحين أزفت ساعة المواجهة، تبخرت كل تلك المظاهر الواعدة بالظفر، لم تخفت الأصوات ، ولم تبهت الأشكال فحسب؛ ولكن كل شيء من ذلك تلاشى واستحال عدما، وأطبق الصمت، ولم يعد سواه لسانا يصيح بالطغيان، ليكون من عاقبة ذاك أن تستبد بالنفس مشاعر مختلفة نقيضة لما سبقها يكرسها المشهد المفاجئ المفارق:

فإصدار النواقيس للأصوات ورسمها للأشكال، لم يكن في واقع الأمر إيحاء بامتزاج وتفاعل، ولا مطاوعة وتجاوب مع مثل عليا وإيمان بها؛ بقدر ما أن ما نجم عنها يمثل انسجامها مع طبيعتها: فالطبيعي أن يصدر الناقوس صوتا ويرسم شكلا في الهواء، إذا "دُقَّ" و"هُزَّ"؛ ولكن من غير الطبيعي أن ننتظر من النواقيس دقا أو هزا، وهو ما ينطبق على فئة من الناس تغريك مظاهرهم فتتوهم أن يكونوا عدة في رحلة الكفاح بما يظهرونه من تجاوب ويدعونه من إصرار، فإذا حانت ساعة المواجهة وتطلب الأمر النضال والمصاولة خانتهم طباعهم وأسلموا (ضحيتهم) للخذلان والخيبة لا يأبهون لما تؤول إليه، ومن هنا فقد ساد الصمت:

صمتت النواقيس حين تطلب الأمر منها أن "تدق" و"تهز"

و صمت البطل ذاهلا خائبا لا يصدق ما تراه عيناه.

أما المقطع الثالث (**اعتراف**) فقد صورة مشهد ذلك البطل في أول مواجهة له مع السلطة التي تقف أمامه، فلم يبد تصدياً أو معارضة تُذكر–بالرغم من قوته المفترضة– إلا أن مصيره كان الخوف والهوان، وهو ما أظهرته بعض الأفعال التي وصف الشاعر بها حالة ذلك البطل مثل: (**ارتجفْ، اعترفْ**)، حيث بدا مستسلما خاضعاً لمصيره، وبالرغم من أنه لم يتلق أي هجوم من تلك السلطة (**ما ذنب جنودٍ/حملوا بين أكتافهم سوطاً؟**)؛ إلا أنه وبمجرد رؤية البطل لذلك السوط فإنه استرسل في اعترافاته، حتى أن هؤلاء الجنود استغربوا من تصرفه وتعجبوا (**ماذا..؟!..كيف؟!/أسفٌ أسفْ**)، وهو

ما زاد من حدة المفارقة، فسلوك ذلك البطل الذي جسد العجز وضعف من أول موقف يتناقض مع ما أبداه في المقطعين السابقين من قوة وشجاعة ...

أما في المقطع الرابع (**محاولة**) فيحاول الشاعر رصد تجربة البطل من جديد سعيا منه لتحقيق التغيير؛ لكن أسلوب المحاولة في هذه المرة تغير حيث بدأ الشاعر بالفعل "**حط خطاه**..."، والذي يدل بدوره على الدنو والهبوط، ثم توالت بعد ذلك الأفعال والتي جاءت في صيغة المضارع مثل: "**يمشي، يصف المقام، يترنم**،..."، وهي أفعال لا تحقق في جوهرها إلا مزيداً من التكاسل والتراخي، لأنها لا تعدو أن تكون مجرد كلام وترهات، ولا نلمس فيها ذلك العنفوان والقوة اللذين كانا في السابق، فقد تحول سلوكه الحركي من سلوك المواجهة والإقدام إلى سلوك التخفي والتستر (**يسبح في هودج الظلام**...)، فقد استخدم الشاعر الأفعال بصيغة المضارع ليؤكد على أن تلك الأفعال (**يتصف المقام، يترنم** ..)، تتكرر وتستمر فعاليتها في تحقيق الانهزام وتكريس الضعف، وهنا تتحول تلك المحاولة إلى أمر واقع يعيشه البطل على الدوام حتى يصبح نهج حياته وعقيدته الراسخة، فلا سبيل للتغيير إلا في إطار الوصف والتغني بالألفاظ والكلمات دون المبادرة بالأفعال والحركات، لذلك قال في آخر المقطع (**ثانيةً../مدَّ خطاه**).

أما المقطع الأخير (**خضوع**)، فمن خلال هذا العنوان استطاع الشاعر أن يصف النهاية المحتومة لذلك البطل، في عجزه عن تحقيق أمنياته في التغيير ونيل الحرية، فلم تسعفه قواه في إدراك ما كان يرمي إليه، لأنه يعيش في ظل تلك القيود والعوائق الداخلية والمتمثلة في تلك الحواجز النفسية مثل: الجبن والخوف...من جهة؛ وفي ظل تلك الظروف المحيطة به من قمع للسلطات والأنظمة الفاسدة من جهة أخرى.

ومن خلال هذا المقطع أيضاً، نلمس تلك الروح الانهزامية التي رضخت لمصيرها وواقعها المحتوم، دون أن تبدي أي ردة فعل معادية؛ بل بدت مستسلمة خاضعة لجلاديها غير مستنكرة ولا رافضة لما يُفرض عليها من قوانين تقصي إنسانيتها وتستبيح كرامتها في أقصى صور المهانة والذل، فقد تجاوز سلوك هؤلاء الجلادين من سلبهم لحقوق ذلك البطل وقمعهم له إلى ممارسة مبدأ الوصاية والتحكم في شؤونه ومصالحه، فهو في نظرهم لا يعدو أن يكون مجرد رمز لطفل لا يقوى على إدارة حياته على النحو الصحيح (**طفلا...أدرك أنه /أدرجوه بتاريخ أجدادهِ/ حركوا دون أن يعلمَ../يومه**).

يمكننا القول من خلال هذه المقاطع إن الشاعر أراد أن يبين صورة الإنسان العربي في سعيه للتغيير ونيل الحرية بالاعتماد على آلية المفارقة، فقد بيَّن من خلالها تلك التقلبات في سلوكاته، و عجزه في تحقيق أهدافه. فالشاعر قد عبر بصيغة **المفرد الغائب** المتجسد في صورة ذلك البطل، وهو ما يوحي بغياب تلك الروح الجماعية في ممارسة التغيير ومواجهة الأنظمة الفاسدة..بالإضافة إلى غياب الفرد وهامشيته في منظور الاستبداد.

المطلب الخامس: مفارقة الأحداث: (Irony of Events):

هناك نوع من التداخل بين المفارقة الدرامية ومفارقة الأحداث، انطلاقاً من اشتراكهما في بعض الجزئيات مثل وجود الضحية والصراع ومن ثم الحركات والشخصيات؛ لكن هناك فرق بسيط بينهما قد وضحه ميويك في ذلك المثال الذي "يتلخص في المدرس الذي قام بترسيب طالب في امتحان ما، في الوقت الذي كان فيه الطالب قد ظل يصرح بيقين تام أنه قد أدى امتحاناً ممتازاً، وأنه سينجح في هذا الامتحان بدون شك. فالحالة هنا تمثل مفارقة، بالنسبة للآخرين، فإنه لا يوجد شيء من المفارقة إلا بعد أن تظهر نتيجة هذا الطالب وعلى هذا الأساس يتم التفريق بين المفارقة الدرامية ومفارقة الحدث أو الأحداث. فمفارقة الحدث تكتمل بظهور خيبة أمل الضحية، وهو هنا الطالب، بينما المفارقة الدرامية موجودة قبل ظهور النتيجة، فالمدرس على علم بها، والضحية الطالب يتصرف بما يتناقض وحقيقة الوضع الذي ظل يجهله حتى ظهور النتيجة."[1]

ومنه يمكننا القول إن جهل الضحية في مفارقة الأحداث يتساوى مع جهل الجمهور المراقب، من خلال ظهور خيبة الأمل وظهور أحداث غير متوقعة ومفاجئة، في حين أن في المفارقة الدرامية يكون الجمهور على علم بما ستؤول إليه الأحداث والأمور.ومن بين النماذج التي تصادفنا في هذا النوع من المفارقة السياقية نجد قصيدة "**رماد البوح**"**لآمنة حامدي** التي تقول فيها: **[الكامل]**

مر السحاب على الديار
ولم يمر.
الزهر بدد عطره
والروض أبدى سره
وتساقطت في التيه
أوراق الشجر.
وأنا أمر هنا. [2]

[1]–خالد سليمان، مرجع سابق، ص:.31

[2]–آمنة حامدي، تفاصيل وجدي، مصدر سابق، ص: 66.

كما مر السحابُ..
سمعت همهمة الحجر
وأضعت دربي في الفلا
كم رمت أفلاك العلا
لم تغف عينايَ..
من الآهات
أرقها الضجر.[1]

فمن خلال هذه الأبيات تطالعنا المفارقة من العتبة الأولى للقصيدة "**رماد البوح**"، فالبوح في طبيعته سلوك يحقق نوعاً من التفاعل مع شخص آخر، ويفضي بنتيجة مفادها الإحساس بالراحة النفسية جراء ذلك التفريغ، لكن ما حدث هو أن هذه الممارسة—البوح- زادت من عذابات الشاعرة وغدت نيراناً تتأجج في قلبها الحزين، ومن ثم رماداً ورفاتاً مآله الزوال والعدم، فالظاهر أنها كلما مارست البوح زادت من تفاقم حزنها، لذلك فهي تفضل الصمت، لأنها بصورة أخرى لا تجيد البوح: **[الكامل]**

أنا لا أجيد البوح
من زمن الصبا
الصمت خارطة اعترافي
والقوافي لفها صمت الربى[2]

كما تكررت اللازمة (**مرَّ السحاب ولم يمر**) أكثر من أربع مرات في القصيدة، مؤلفة من جملتين فعليتين، حيث فنجد حضورا للفعل المثبت (**مرّ**)، والمنفي (**لم يمر**)، والفاعل(السحاب) الذي مارس ازدواجية في الحركة (المرور وعدم المرور) فكأنه لم يمر، ومنه نلمس هنا صورة للحضور وأخرى للغياب.فالسحاب جاء كمعطى إيجابي يُعبر عن القيم العليا والمثلى، وبالتالي فعندما تتكلم عن السحاب بأنه مر ولم يمر إنما كان ذلك سراباً، فالقصيدة في إطارها العام تعبر عن حالة حلمية

[1]- آمنة حامدي، تفاصيل وجدي، مصدر سابق ص: 66، 67.
[2]- المصدر نفسه، ص: 67.

تعيشها الشاعرة، فهي تحلم بواقع أفضل تنتشر فيه معالم الخير والمثل العليا، وظلت تتألم في صمت تؤمل عودة تلك القيم ،وتحلم بحدوث ذلك الانسجام بين السحاب ولغة البشر إذ تقول: **[الكامل]**

وحدي..

أهدهد حلمي الموجوع..

روعة الكدر.

لربما يصحو..

ويكبر رغم أوجاع الزمان

وربما..

يصحو

ويفهم في الدنا لغة البشر.[1]

ولأجل ذلك لم يحدث المطر لكي تخضر الأرض، فالقصيدة تدور وفق إطار زمني، مؤشره الفعل الماضي في (مرَّ السحاب)، والفعل المضارع (وأنا أمر هنا)، فتطالعنا الشخصيات (الشاعرة/ والسحاب)، في تعارضهما مع الواقع، ومنه فالمفارقة تتحقق من خلال علاقة التقابل بين ما تحلم به الشاعرة وتسعى إليه؛ وبين ما يواجهها من أحداث تفرضها حتمية الأقدار.

ومنه يمكننا القول إن الإطار العام الذي تدور حوله القصيدة يسير وفق تلك التقابلات؛ بين ما يفرضه الواقع من أحداث وبين تطلعات الشاعرة، وتبلغ المفارقة حدتها حين لا تنتج ممارسة البوح إلا الرماد، وهذا مفارق لطبيعة الأشياء. فالعائق هو الصمت، أي أن الشاعرة لا تحسن لعبة الكلام وبالتالي ففعل البوح لا يحقق ما كانت تتمناه وتأمل حصوله.

كما أن شعرية المفارقة في هذا النموذج تتحقق في تلك النتائج العكسية التي كانت تمنى بها الشاعرة في كل مرة. ومنه نلمس ذلك الطابع المأساوي الذي يكرس فقدان البعد الإنساني في الواقع، وذلك في ضوء طغيان لواقع جارف حطم كل القيم الراقية والنبيلة. وتبعا فالشاعرة مارست الحلم في

[1]- آمنة حامدي، مصدر سابق، ص: 69.

ضوء الواقع المخيب للآمال، وتجليات الحلم في القصيدة لم تكن تنعكس سوى في إطار الوهم، وبالتالي يتحول ذلك الحلم إلى سراب ورماد.

المبحث الأول: الصورة والمفارقة:

أخذ البحث في مجال الصورة تطوراً ملحوظا على صعيد الدراسات النقدية والبلاغية، فقد كانت الصورة التشبيهية في إطار الشعريات القديمة تقوم على مبدأ المماثلة والمقاربة، حيث يكون أحسن الشعر ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة؛ لكن التعريفات اللاحقة للتشبيه –مثلا– أخذت مساراً مختلفاً عما سبق وأقرت أنه "يفيد الغيرية ولا يفيد العينية ويوقع الائتلاف بين المختلفات ولا يوقع الاتحاد. وهذا هو أهم ما يميزه عن الاستعارة التي تتعدى جوانب وتلغي الحدود العملية بين الأشياء على نحو لا يستطيعه التشبيه."[1]

فوفق التعريفات الحديثة لمفهوم الصورة نجد بأنها تتقاطع مع آلية المفارقة، في حدود أنها تجمع بين أطراف متناقضة ومختلفة لتشكل الصورة الجديدة، كما يُسهم البحث في الصورة ضمن آلية المفارقة في الكشف عن معالم الشعرية في القصيدة العربية الحديثة.

[1]–جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الحمراء، ط3: 1993، ص: 176.

المطلب الأول: الصورة الجزئية: تتحدد المفارقة في هذا الإطار من حيث اشتمالها على عناصر بلاغية من تشبيه أو استعارة أو كناية، فالصورة الجزئية التي هي عبارة عن نسخة جمالية قوامها التعادلية بين الواقع والمجاز تتم وفق آليات مثل التجسيم الذي يقتضي تحويل الذهني المجرد إلى حسي، والتجسيد وذلك عبر إضفاء صفات الإنسان على غير العاقل، أما التراسل فيكون عبر تبادل الحواس كأن يكون النظر بالأذن والذوق بالأصابع، وأخيراً المجاز ويكون في مغادرة المفردة لمعناها المعجمي لوازع جمالي يتضمن الاستعارة المكنية والاستعارة التصريحية والكناية.[1]ويتم التعامل مع تلك العناصر البلاغية في إطار المفارقة عبر تطبيق مبدأ التضاد، حيث يتخذ طرفا التشبيه موقعهما من التضاد.

وتتخذ الصورة الجزئية مكاناً ضيقا من مساحة القصيدة، فنجدها في البيت أو البيتين أو المقطع على أكثر تقدير، ولا ترقى إلى أن تشمل القصيدة كلها، وهو ما يُقلص ويُحد من امتداد دلالاتها في فضاء القصيدة على نقيض ما تسهم به الصورة الكلية في تشكيل الرؤيا المفارقة والإيحاء بها.

1/الصورة الاستعارية المفارقة: تدخل الاستعارة والمجاز ضمن ما يصطلح عليه في الأسلوبية التعبيرية بالمتغيرات الأسلوبية، حيث تُدرس في إطار كيفية تغيير المعنى في النص الأدبي[2]. حيث تعرف الاستعارة على أنها " إحدى الصور البلاغية، فهي صورة توفر فيها المشابهة سببا لإحلال كلمة مجازية محل كلمة حرفية غائبة أو مغيبة. وهكذا يجب تمييزها عن صور أسلوبية أخرى كالكناية **Metonomy**التي تحتل فيها المجاورة الموقع الذي تحتله المشابهة في الاستعارة."[3] أما إذا انطلقنا من المعطى الدلالي والنحوي فإنها تصنف ضمن "اختيار معجمي تقترن بمقتضاه كلمتان في مركب لفظي اقترانا دلاليا ينطوي على تعارض منطقي، ويتولد عنه بالضرورة مفارقة دلالية تثير لدى المتلقي شعوراً بالدهشة والطرافة، وتكمن علة الدهشة والطرافة فيما تحدثه المفارقة الدلالية من مفاجأة للمتلقي

[1]-ينظر: عبد الله الصائغ، الخطاب الشعري الحدثاوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت/الحمراء، ط1: 1999 ، ص: 223.

[2]-ينظر: يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان/الأردن، ط1: 2007، ص: 105.

[3]-بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، بيروت/لبنان، ط2: 2006، ص: 88.

بمخالفتها الاختيار المنطقي للتوقع."[1] فالاستعارة تشترك مع المفارقة في الجمع بين أشياء غير متناسقة وغير منسجمة من شأنها مفاجأة القارئ إثر هذا الاختلال في التوازن على المستوى الدلالي ذلك لأن "المقومات الجوهرية والمقومات العرضية للأعراض كلما اشتركت وكادت تتطابق، فإن الاستعارة تكاد تصبح –تبعاً لذلك حقيقة– ولا تثير استغراباً وتوترا لدى القارئ، وكلما افترقت واختلفت زاد التوتر واللاتوقع والغرابة."[2]

فالاستعارة هي ذلك الوجه الأسلوبي للمفارقة حسب تعبير مُحَمَّد العبد ذلك لأننا عندما نكون إزاء تصوير استعاري "فستكون عندنا فكرتان لشيئين مختلفين عملان معاً، وتستندان إلى كلمة واحدة أو عبارة واحدة يكون معناها حاصل تفاعل بين هاتين الفكرتين."[3] من شأن هاتين الفكرتين أن تخلقا نوعا من التوتر "هو في حقيقته توتر بين تأويلين متعارضين للقول، والصراع بين هذين التأويلين هو الذي يغذي الاستعارة"[4].من النماذج الشعرية التي وظفت الصورة الاستعارية المفارقة بجلاء قصيدة "**حروف ثملة**" للشاعر **زيطة منصور**، إذ يقول: [الرجز]

وتستمر وحدك يا شعب "فلسطين" الحبيبةْ

تمسك بثدي الغيمة العجفاء

كي تعصر قطرة ماء

تبقيك على صهوة الانتصار.[5]

[1]–سعد مصلوح، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1: 1992، ص:187.

[2]–مُحَمَّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص: 93.

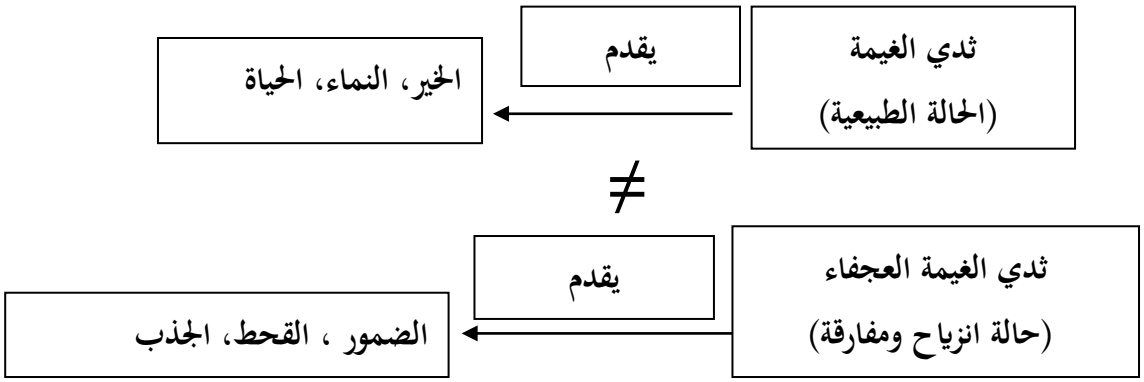
[3]–آ.أ.ريتشارد، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب (الدار البيضاء)، 2002، ص:94 .

[4]–بول ريكور، مرجع سابق، ، ص: 90.

[5]–منصور زيطة، مصدر سابق، ص: 75.

نلاحظ أن الشاعر – من خلال هذا التصوير الاستعاري المفارق – قام باستعارة عضو[1] من أعضاء الجسم مجسداً في (**الثدي**) وأسقطه على الغيمة العجفاء، فكان هذا التشبيه متقاربا إلى حد بعيد، ذلك لأن طبيعة الخصائص المشتركة بين الطرفين جاءت متماثلة ومتقاربة، فكلاهما يؤدي دوره الطبيعي في إمداد الكائنات بأسباب الحياة، وانعدامهما يؤدي إلى الهلاك والموت.

أما بؤرة المفارقة في ظل هذا التصوير الاستعاري فتتمثل في إسناد الوصف (**عجفاء**) إلى ثدي الغيمة، حيث أحالت هذه الصفة على الدلالات التالية: "الهزال ، والضمور، والنحول، القحط،...الخ، وهي عبارة عن صفات تُطلق على الكائنات الهزيلة التي فقدت من مقومات الصحة والسلامة الشيء الكثير، و على كل ما من شأنه أن يُظهر النحول وتغيب معه ملامح الخير والصحة والقوة، فهذه الصفة حققت بدورها انزياحا على صعيد السياق التركيبي، فإسنادها لكلمة (**الغيمة**) أدى إلى تناقض ومفارقة، ذلك أن (**الغيمة**) تقتضي بالضرورة أن تكون محملة بالأمطار والخيرات، ولا تأتي إلا لتقدم مزيدا من العطاءات وتبعث الحياة في الموات، لكن أن تكون هي مصدراً للجدب والقحط فهذا أمر مفارق لطبيعة الأشياء والقوانين التي تحكمها وتسيرها. وهو ما نمثل له بالرسم الآتي :

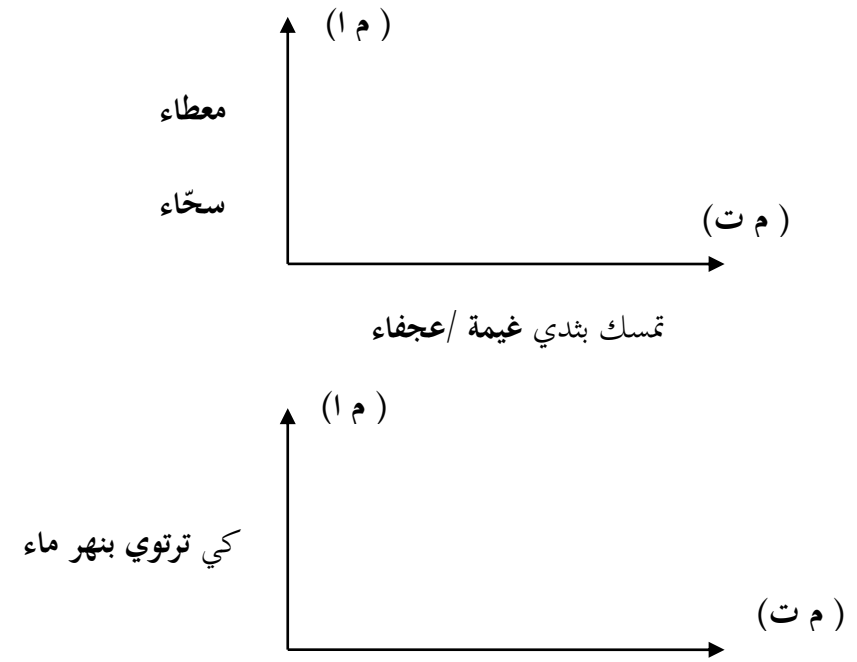


وما زاد من حدة المفارقة في هذا البيت هو تلك النتيجة التي مُنِّي بها الشعب الفلسطيني في إمساكه ثدي الغيمة (**كي تعصر قطرة ماء**)، حيث إذ الأصل في الغيمة أن تكون محملة بالماء الوفير، فقد دلت الغيمة هنا عن الدول العربية المجاورة، فبالرغم من الخيرات التي تنعم بها تلك الدول؛ إلا أنها

[1]– تحدث عن هذا الضرب من الاستعارة الجرجاني في كتابه أسرار البلاغة، ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأ وعل: محمود محمّد شاكر، دار المدني، جدة، (د ط)، ص: 64.

على صعيد القضية الفلسطينية تكون في أوضح صور الإمساك والتقتير، فما تقدمه للأشقاء الفلسطينيين من دعم ومساندة لا يعادل عُشر ما تملكه من ثروات وخيرات، وهو ما يكرس التخاذل العربي إزاء القضية الفلسطينية. وتتعاضد الدوال اللغوية ذات الشحنة التشخيصية لتضاعف من حدة المفارقة في النص: فـ (**تستمر**) بدلالتها المعجمية وبصيغة المضارع المنفتح على المستقبل، و (**وحدك**) الدالة على الانفراد الموحي سياقيا بالسذاجة والتعلق بالأوهام، (**تمسك**) المعبرة عن التشبث، كل تلك الدوال تحيل على جهد لا يخلو من معاناة، ليتوج الموقف بخيبة الانتظار الذي تصنعه الصورة المحبطة (**كي تعصر قطرة ماء؟**) بحيث يتفجر التقابل بين الإيمان والتعلق وتحمل العناء، وبذل الجهد، وبين النتاج: قطرة من **غيمة عجفاء**، وثمة ندرك السر في هذه البنية: فوصف الكيان العربي بالغيمة مبعثه الالتفات إلى المظهر بما يتراءى فيه من الكثرة والوفرة على الموارد والقدرة على العطاء والدعم؛ أما (**العجفة**) فبالنظر إلى ما تمن به تلك الغيمة بعد كثير اعتصار ملخصا في قطرة ماء.!!

وما يزيد من حدة المفارقة ويثير الدهشة لدى القارئ هو ردة فعل الفلسطيني إزاء هذا العطاء(**تبقيك على صهوة الانتصار**)، فجاء هذا البيت في تلك الصورة الاستعارية المفارقة والصادمة في الآن نفسه، ليعكس براءة هؤلاء بتشبثهم بالآمال، وثقتهم في جدوى ذلك النزر وفاعليته في معركة الصمود، والمحافظة –لا على موقع الندية للخصم فحسب- ؛ بل وفي إحراز الانتصار عليه بما من شأنه أن يدعو إلى الاستغراب والدهشة، ذلك لأن طبيعة الأشياء ومنطقها، يَفرضان علينا أن نُرجِّي النصر، ونستشعر معانيه في النفس حين يصيبنا من الغيمة وابل، فتتهاطل كل صنوف الدعم والمساندة بلا قيد أو شرط؛ لكن أن نستشعر أحاسيس النصر والفخر بالفتات يفتك بجهد ومشقة (تعصر قطرة ويؤمل عن طريقه صمود وانتصار فأمر عجيب ومتناقض مع طبيعة الأشياء ومتطلباتها. وقد تضافرت بواعث شعرية الصورة الاستعارية المفارقة السابقة عبر الاختيارات الأسلوبية المكرسة لدلالة التضاد عبر محوري **التركيب الاستبدال**



مخطط يوضح اختيارات الشاعر عبر محور الاستبدال والتركيب

ولو جنح الشاعر إلى اختيار أسلوبي يتمثل في: (يستقي قطرة ماء)، بدل (يعتصر قطرة ماء) لظل الموقف المفارق قائما؛ ولكن الشاعر آثر اللفظة (يعتصر) بصيغة يفتعل لإحالتها على معنى الجهد والمكابدة، وليتعمق معنى المفارقة بالنتيجة قطرة ماء؟. فقد كشف التقابل عن حجم التباين والتناقض بين ما يعد به المظهر الخادع، والإدعاء الكاذب، وبين ما يُحصّل ويجنى منه، وليلتفت بصورة غير مباشرة إلى الواقع النفسي للمدعين بما يقبع فيه من خسَّة وندالة، وما يبعث عليه موقف الفلسطيني من إشفاق ورثاء لحاله.

لم يكف الشاعر عن تجسيد ذلك الجانب المأساوي للشعب الفلسطيني؛ بل راح ينحت صورا استعارية أخرى تفوق حدّة الصور السابقة وتظهر تلك التناقضات لمواقف العرب تجاه القضية الفلسطينية، حيث جسدت معاني الخيبة والأسى لوضعية هؤلاء، وما يعانونه في كنف التخاذل والتآمر العربيين إذ يقول:

هذه الصحراء العربية الكريمة

كم أنجبت من أنهار

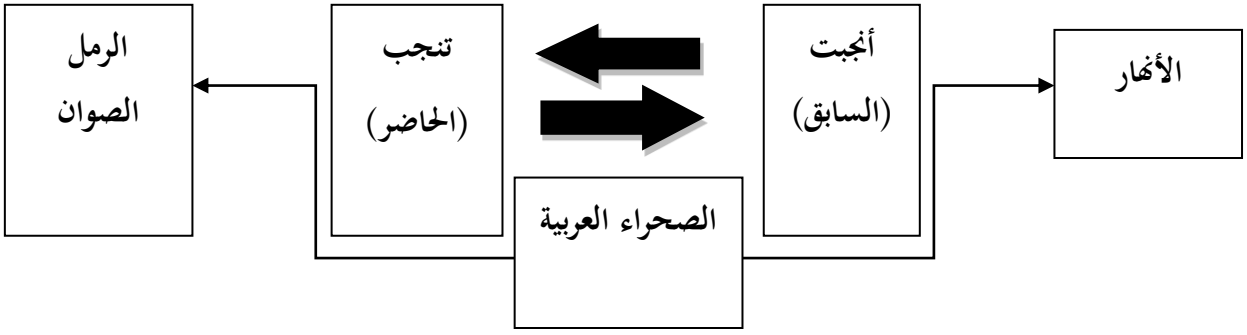
ما لها اليوم شحيحة

لا تنجب إلا الرمل والصوان.[1]

نلاحظ من خلال هذا التصوير الاستعاري أن الشاعر قام باستعارة خصيصة التكاثر والإنجاب الذي يتميز به الكائن الحي من إنسان وحيوان ليسقطه على الصحراء وذلك على سبيل المجاز، فكان إنجابها للأنهار ابتداءً ثم الرمل والصوان انتهاءً. لكن هذا التشبيه الاستعاري المجازي يخلُو من وجود مفارقة أو اختلاف يُذكر، فكلا الطرفين يشتركان في أمور وخصائص وإن كان ذلك الاشتراك على سبيل المجاز لا الحقيقة، إلا أنهما يعتمدان على مبدأ الاحتواء واللفظ في الآن نفسه، فالصحراء تمتلك في باطنها من الثروات ما يسمح للإنسان بالاستفادة من تلك الخيرات في حال لفظها لها أو استخراجها منها، كذلك هو سلوك الإنسان "**الأنثى**" في احتوائه للجنين ثم لفظه خارجا حسب ما تقتضيه سنة الله في الخلق لكي يمارس دوره المعتاد في هذه الحياة.

أما التصوير الاستعاري المفارق فإنه يتجسد في تغير وتبدل طبيعة تلك الملفوظات على مستوى الصحراء العربية، فبعد أن كان دأبها إنجابها الأنهار في وقت سابق، غيرت من سنتها و طباعها لتنجب الرمل والصوان حصرا، ولو تطلعنا إلى طبيعة كلا الملفوظين وخصائصهما لوجدنا بينهما اختلافا وفروقا كثيرة. على اعتبار أن الدلالات التي تستحضرها كلمة (أنهار) تعكس في مفهومها إيحاءً بانسيابية ورقة، فضلا عن أنها تمثل مصدرا للعطاء والخير والنماء والحياة، وهي إيحاءات تتناقض وتتضاد مع تلك الدلالات التي تفيدها كل من كلمتي: الرمل والصوان، فهما فضلا عن أنها تعدان مظهرا للتفاهة وعدم الجدوى؛ فإنهما توحيان بدلالة: الصلابة والشدة والقساوة. وهو ما يمكن التمثيل له بـ:

[1]-منصور زيطة، مصدر سابق، ص: 75.



من خلال هذا التمثيل يتبين لنا أن المفارقة تجسدت على صعيد ذلك التحول الذي مارسته الصحراء العربية في طبيعة ملفوظاتها، فكلمة (أنهار) جاءت لتمثل صورة هؤلاء الرجال من العرب الذين سجلت لهم ذاكرة التاريخ القديم والحديث كل صفات المروءة والنبل، والبطولات التي قاموا بها، ومواقفهم الداعمة لإخوانهم الفلسطينيين، كما تعكس أفعالهم تلك في جوهرها مدى اهتمامهم بالقضية الفلسطينية، وتدل على أن هؤلاء قد امتلكوا من القلوب اللينة والرهيفة والغيورة على حرمات وأعراض إخوانهم ما يستدعي منهم النهوض والانتفاض للدفاع عنهم و نصرتهم. وبالمقابل نجد بأن كلمتي (**الرمل** و**الصوان**) مثلت صورة هؤلاء الرجال من العرب في وقتنا الحاضر ومواقفهم المتنكرة لإخوانهم الفلسطينيين التي إن دلت على شيء فإنها تدل على قساوة قلوبهم وتصامهم، لأجل ذلك يمكننا القول إن هذا التصوير الاستعاري قد ساهم في تعرية الواقع الراهن وما يعكسه من انقلاب وتناقض في طباع العرب وسلوكهم مكرساً أبشع صور الخذلان والانكسار.

كما ساعدت استخدامات الشاعر لبعض الأدوات النحوية مثل :"كم" الخبرية في صدارة البيت للدلالة على كثرة هؤلاء الأبطال الذين تصدوا للأعداء –في السابق– في سبيل نصرة الحق ورفع الظلم عن إخوانهم الفلسطينيين، وما توحي به كلمة (**الكريمة**) أيضاً من إيحاءات على المستوى الدلالي، فكلاهما عمل على توسيع مساحة الدهشة والاستغراب، فالصفة (**الكريمة**) فتحت آفاقاً غير محدودة من دلالات الخيرية والعطاءات المبذولة من قبل تلك الصحراء العربية في وقت سابق (**كم أنجبت من أنهار**)؛ لكن المسار الذي اتخذته هذه الصحراء العربية فيما بعد، من شأنه أن يكسر أفق التوقع لدى القارئ، حين يُفاجأ بتلك النهايات (**ما لها اليوم شحيحة/ لا تنجب إلا الرمل والصوان**) المتناقضة مع البدايات (**كم أنجبت من أنهار**)، والمتناقضة مع معهود الصحراء العربية وأبنائها بما يتسمون به من الكرم (**هذه الصحراء العربية الكريمة**)، فتلك النهايات كرست في حقيقة

الأمر التحول الجوهري في شخصية تلك الصحراء وطبيعتها، من إنجابها للأنهار ابتداءً ثم اقتصارها على الرمل والصوان انتهاءً، لتتغير معها السجية التي طبعت عليها، من الكرم والجود والعطاء، إلى البخل والشح والتقتير.

كما تجسدت المفارقة أيضا على صعيد تلك الصورة المتناقضة التي تتيح بأن يخرج من مصدر واحد شيئان متناقضان، فالصحراء العربية جمعت بين شيئين مختلفين في طبيعتهما، فكيف لها أن تنجب الأنهار والرمل الصوان على تناقضهما؟، بالرغم من أنه لم يحدث ما يدعوها إلى التحول أو التغير؛ لكن التحول الذي وقع طال قلوب أهلها، فبعد أن كانت تلك القلوب تملؤها النخوة والغيرة والإباء، أصبحت قلوباً قاسية باعت القضية وأسلمت نفسها للشهوات، ولم تكترث لمعاناة إخوانها الفلسطينيين في موقف يُجسد الجحود والنكران لأواصر الأخوة في أخزى صوره.

وقد انعكست معالم الجمالية في هذا التصوير الاستعاري المفارق في تجسيده ذلك المشهد الفلسطيني المأساوي في ظل الواقع العربي الذي يكرس في حقيقته مزيدا من التآمر والتواطؤ، فالشاعر قد استقى تشبيهاته تلك من صورة الأنثى (الأم) وما تفرضه من سلوكات (الإنجاب، والإرضاع) في تلك العلاقة الإنسانية التي تجسد عواطف الحب والحنان في أصدق صورها، ليسقطها على الصحراء العربية، ورغبة منه في التأكيد على أن حاجة الشعب الفلسطيني للدعم والمساندة من قبل أشقائهم العرب تشبه في صورتها حاجة الطفل الرضيع للمساندة والعطف من قبل أمه. فالجحود العربي هو نكث أمومة تجاه أحد بنيها.

2/الصورة الكنائية المفارقة: تُعَّرف الكناية على أنها "لفظ أريد به لازم معناه مع جواز إرادة معناه حينئذ كقولك: "فلان طويل النجاد"، أي : طويل القامة، أو "فلانة نؤوم الضحى"، أي: مترفة مخدومة." [1] فالكناية تعتبر من بين الصور البلاغية التي تشترك مع آلية المفارقة في تبنيها لمبدأ التلميح بدل التصريح، فهي ذات قيمة دلالية وأسلوبها "أبلغ من الإفصاح والتعريض أوقع من التصريح."[2]

[1]-الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، ط1: 2003، ص: 241.

[2]-الجرجاني، مرجع سابق، ص:70.

تتقاطع الكناية مع المفارقة في استخدامها لخصيصة التورية والإخفاء فهناك "أسباب تدعونا للتعبير بالأسلوب الكنائي بدلاً من الأسلوب الصريح، لأن الأسلوب الكنائي يستعمل أحيانا للتستر والخفاء في المعاني التي يجمل إخفاؤها، وعدم التصريح بها، لمنافاتها الذوق السليم، على أن لا يؤدي هذا الخفاء والستر إلى التعمية والتعقيد، ومن أجل هذا تعتبر الكناية الأسلوب الموحي المهذب في وقت واحد، وتضيف اتساعاً في الكلام وتحافظ على الأدب الراقي والخلق الكريم والسلوك المهذب السليم"[1]. ونلاحظ أن الأسلوب الكنائي يشيع في الخطاب القرآني في الكثير من الآيات، حتى تشيع الكلمة الراقية والذوق السليم. فالكناية هي عبارة عن قيمة تعبيرية تستمد حضورها من المعطى الحسي وكل ما يطرحه من ملامح مرئية بغية الوصول إلى تحقيق قيم مجردة غير مرئية.ومن بين النماذج التي آثرناها للتمثيل للصورة الكنائية المفارقة قصيدة (**سقوط غير حر**) للشاعر: **يوسف بديدة** التي يقول فيها: **[الكامل]**

سقطتْ نجومك من سمائي
وفقدتُ بعْدكِ كبريائـــي
أنا لا أُصَـدَّقُ لا أُكَذَّبُ
لا أراهـــنُ بارتمـــائي
فتقــدَّمي وتأخَّـــري
وتــلاعبي بالكَــسْتَنائي

أنا ما كتبتُ وصـــــيتي
ما زلتُ أنْبضُ بالـــبقَاء

ما زلت أَعْصرُ من دَمي
طيفاً يلوِّحُ بانتـِــهائي.[2]

[1]-أبي منصور الثعالبي، الكناية والتعريض، تح: عائشة حسين فريد، دار قباء، القاهرة، 1998، ص: 43.
[2]-يوسف بديدة، مصدر سابق، ص: 22.

من خلال هذه القصيدة ننتبه إلى أنَّ ملامح الصورة الكنائية تبدأ في التجلّي منذ العتبة الأولى للنص، حيث يكشف العنوان (**سقوط غير حر**) عن وجود انزياح، لأن المنحى العرفي يفرض استخدام عبارة (**سقوط حر**)، فهي تتقاطع مع هذه العبارة وتتناص معها في حدود حدوث فعل السقوط؛ لكن الشاعر قد استند في عنوانه هذا على آلية النفي الكلي، ذلك أنه ينفي مبدأ الحرية في السقوط ويجعل منه فعلا غير تلقائي؛ وإنما يحدث بتدخل قوة خارجية بعثت عليه.

فعبارة (**سقوط حر**) تشير إلى تلك "الحركة الناتجة من حقل الثقالة غير المتأثر بالوسط الذي تجري فيه والذي يمكن أن يؤثر بقوة احتكاك مقاومة للحركة أو بدافعة أرخميدس"[1]. فالمصطلح الفيزيائي لعبارة (**سقوط حر**) يشير إلى أن الجسم في هذه الحالة لا يحدث له أي تأثير، ولا تعوقه أي قوة أخرى على غرار قوة الجاذبية الأرضية، على عكس ما يحدث مع السقوط غير الحر، فإن هناك حواجز مادية تعرقل مساره وتحدث تأثيرات على ذلك لجسم. وهو ما يمكن التمثيل له بالجدول التالي:

	سقوط حر	سقوط غير حر
تأثير قوة خارجية	**–**	**+**
السرعة	**+**	**–**
حدوث تغييرات	**–**	**+**

***جدول يوضح التأثيرات الخارجية للجسم في حالة السقوط.**

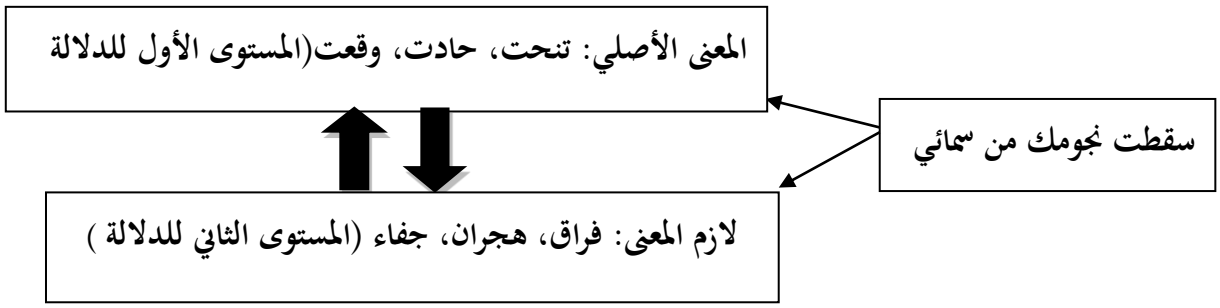
من خلال هذا الجدول يتبين لنا أن هناك فروقاً شاسعة بين الحالتين، وبإسقاطهما على التجربة الإنسانية نلاحظ أنَّ الإنسان في الحالة الأولى (سقوط حر) يكون ألمه أخف وضرره أقل، ذلك لأنه لم يحدث له ما يعيق حركته أو يعترض طريقه، وسرعة سقوطه مكنته من تجاوز الصدمات والحواجز، فلم يعش الصراع والتمزق؛ وعلى النقيض من الحالة الثانية (سقوط غير حر) ففي واقعها

[1]–مجمع اللغة العربية، معجم مصطلحات الفيزياء، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 2015، ص:187.

يكون السقوط مؤلماً مخلفا للكثير من الآثار الجسيمة جراء تلك الحواجز الخارجية والداخلية التي تترجمها حالات الخضوع لسطوة قوة جارفة، ومعاناة الصراع، وغياب الرؤية الواضحة، والعجز عن اتخاذ موقف واضح وصريح وحاسم.

وفي هذه القصيدة تصوير لحالة الضياع والتشتت التي عاشها الشاعر بعد فقدان حبيبته، فلم يتقبل ما أصابه جراء ذلك الفراق، ولم تمكن من الصمود أمام التجربة في ظل ذلك الصراع النفسي الذي زلزل حياته، فكبرياؤه وكرامته كانا الحواجز التي سلبته سقوطا حرا و زادا من عذاباته النفسية.

يقوم البيت الأول من القصيدة على صورة كنائية تمثلت في سقوط النجوم من سماء ذلك الشاعر، واللافت في بنيتها أن المعنى القريب يبدو متعذرا لتحقق بذلك سمة أسلوبية تسيطر على حساسية القارئ "فالأسلوب هو قوة ضاغطة تتسلط على حساسية القارئ بواسطة إبراز بعض عناصر الكلام وحمل القارئ على الانتباه إليها، بحيث إن غفل عنها تشوّه النص، وإذا حللها وجد لها دلالات تتميز بها، خاصة بما يسمح بتقرير أنّ الكلام يعبر والأسلوب يبرز"[1]. فذلك يبعثه على التطلع إلى مستوى ثان للدلالة (لازم المعنى) في إشارات تترشح فيها بصورة اللزوم معاني: الفراق أو الجفاء أو الهجر و الرحيل...الخ من الدلالات التي تحيل على أن تلك المحبوبة قد قطَّعت كل الحبال التي تربطها بهذه العلاقة بما نمثل له بـ:



فقد استخدم الشاعر مفردات تدخل في حقل الطبيعة مثل "النجوم، السماء" لكي يعكس حضور هذه المرأة في حياة الشاعر، فهي أشبه بالنور والضياء الذي يهتدي به في طريقه، لكنها آثرت الرحيل والهجران على البقاء في أحضان هذه العلاقة.

[1]-يوسف أبو العدوس، مرجع سابق، ص: 37.

أما المفارقة فقد بدأت في التشكل من السطر الثاني (**وفقدت بعدك كبريائي**)، فهناك تقابل بين الشطرين: سقطت نجومك من سمائي ≠ فقدت بعدك كبريائي.

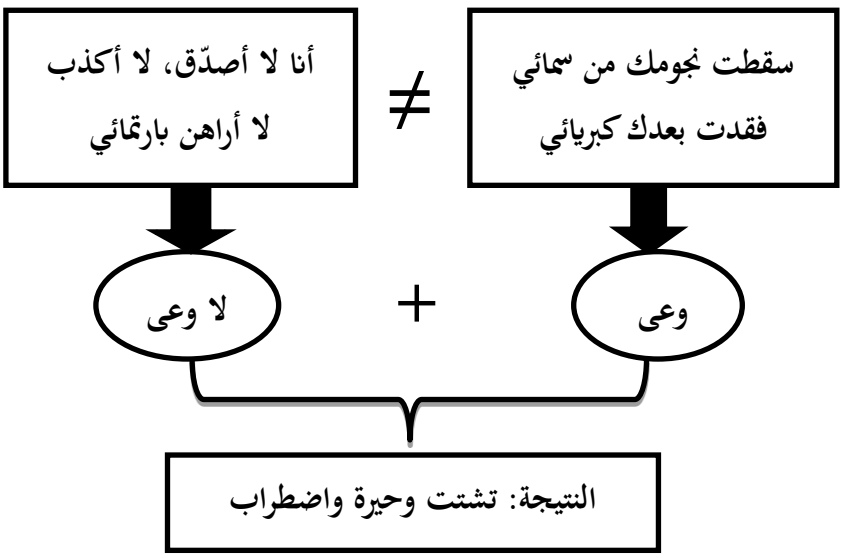
نلاحظ أن الشاعر قد مارس الانزياح في السطر الثاني من البيت الشعري، من خلال موقفه الذي اتخذه، فلا نجده حزيناً أو معاتبا؛ وإنما كان جل اهتمامه منصباً على مصير كرامته وعنفوانه المفقودين بعد حدوث ذلك الفراق، فلم يستحضر ملامح الحبيبة ولا العلاقة التي انهارت بسبب فراقها؛ وإنما استحضر ذاته التي أضاعها برحيل الحبيبة وما خلفته وراءها من تحطم لكبرائه ورجولته التي كان يُخيّل إليه أنه سيحتفظ بهما في غيابها؛ لكن ذلك الهجران أظهر له العكس.

يكشف مسار القصيدة عن وجود صوتين مختلفين، صوت يتردد صداه مع ذلك النازع المتحالف مع تلك الكبرياء المجروحة والخائبة التي تسعى بكل ما أوتيت من قوة إلى استرداد هيبتها المهدورة عن طريق النسيان والتجاهل، وصوت آخر يتمثل في شعور الحسرة على الماضي الجميل وذكرياته التي جمعته مع تلك المرأة، فصوت الكبرياء يدفع بتلك الذكريات بعيداً ويعرقل مسار الشاعر حتى يمنعه من السقوط، في حين يسعى صوت العاطفة لاسترداد العلاقة ويعمل على دفع الشاعر للسقوط في هوّة الذكريات واستعادة ملامح التجربة بكل تفاصيلها وتجلياتها، فمن خلال هذا التنازع بين الصوتين تحدث المفارقة.

يأتي البيت الثاني (**أنا لا أصدّقُ، لا أكذّب /أنا لا أراهن بارتمائي**) ليصور حالة الانشطار والتشظي للذات، بحيث يتساوى الصوتان في الحضور –صوت العاطفة وصوت الكبرياء– ليقف الشاعر في موقف محايد (**أنا لا أصدّق، لا أكذّب**) في منحى يصور عجز الشاعر عن اتخاذ القرار الذي سوف يُصدره بخصوص هذه العلاقة، فهناك حالة من التعادل بين الذاتين، فلم ترجح كفة أحدهما على الأخرى "فهو لا يجزم بالتصديق أو التكذيب ولا بالموقف الذي سوف يتبناه فيما بعد؛ لكن المفارقة تأتي في السطر الثاني في تلك الصورة الكنائية (**لا أراهن بارتمائي**) الذي يتجلى من خلالها المعنى الأول في حدود فعل الارتماء و السقوط والمعنى الثاني (لازم المعنى)، إلا أننا نلمس من خلالها قرار الشاعر الذي اتخذه في عدم المراهنة والمغامرة على فعل السقوط في هوّة الذكريات، وهنا تكون المقابلة بين الشطرين: أنا لا أصدق ولا أكذب ≠ لا أراهن بارتمائي.

فالشاعر هنا في موقف محايد أو هو متردد على الأقل بما يفترض معه أن لا يصدر أي قرار أو موقف سواء بالسلب أو الإيجاب؛ لكن عدم مراهنته بالارتماء جعلته يقف موقفا لصالح الذات ويسيء إلى مشاعر الحب الذي كان يمثلها، ليتجلى صوت الكبرياء المجروحة في عنفوانها معلنة عدم مجازفتها بالسقوط وراء ذكريات الماضي متصالحة ومتحالفة مع الواقع الجديد؛ وما يفرضه من المتغيرات المصاحبة له، وهو ما يشير إلى هشاشة تلك العلاقة وسطحيتها إزاء هذا الموقف الارتجالي المفاجئ من قبل الشاعر.

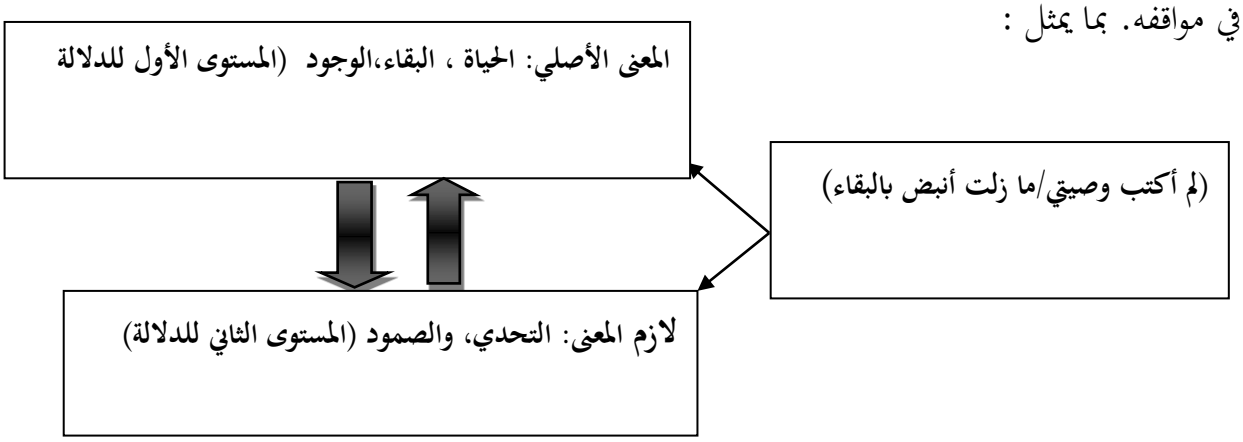
كما نلاحظ في ضوء ما سبق أن المفارقة تمارس حضورها في عبر تلك الصور الكنائية، من خلال المقابلة بين كل شطرين على حدة، بالإضافة إلى أن الشاعر يمارس أيضا المفارقة على صعيد عمودي في علاقة الأبيات مع بعضها البعض، فهناك علاقة تقابل بين البيت الأول الذي يكرس في مضمونه وعي الذات بموقفها بعد انتهاء تلك العلاقة من خلال فقدانها لكبريائها، والبيت الثاني الذي يجسد في بنيته عجز الشاعر عن اتخاذ القرار المناسب بالميل إلى أحد الصوتين، حيث تظهر ملامح تلك الذات في حالة من الاضطراب والحيرة والتشتت. وهو ما يمكن التمثيل له:



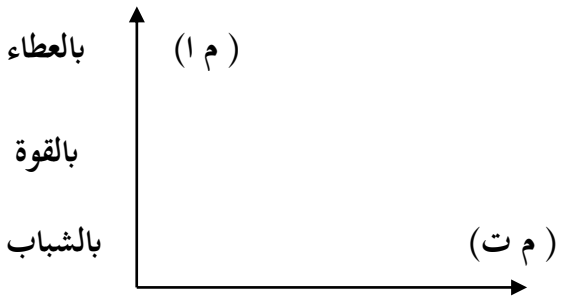
كما يسترد صوت الكبرياء عنفوانه فنشهد حضوره في البيت الثالث في قوله: (**فتقدمي وتأخري/وتلاعبي بالكستنائي**)، بصيغ أمر (فتقدمي وتأخري وتلاعبي)، يترجم بها لغة المواجهة

والتحدي من خلال حثِّه للذاكرة بأن تستحضر أقوى شاهد العلاقة –الداثرة– إغواءً وأشدها فتنةً على نفسه ليتصدى لها و يواجهها معلناً صموده في وجهها وموقنا بتحقيق انتصاره عليها ، فيواجه ذاكرته بالصدود والإعراض ليثبت بذلك أنها لن تنجح في إسقاطه وإغوائه.

وما يؤكد هذا التصور هو البيت الرابع في تمظهراته الكنائية (**أنا ما كتبت وصيتي/ مازلت أنبض بالبقاء**)، التي تجعل من عنصر التحدي والمقاومة قائما، فصوت الكبرياء يعكس استمرارية النفس في صمودها وصلابتها ومقاومتها للذكريات القابعة في ذهنه، وأنها لم تحدث أي تغيير أو تبدل في مواقفه. بما يمثل :



وفي الوقت الذي لا يتراءى فيه أي مظهر للانزياح على مستوى محور القيمة والعلاقات الوظيفية بين أجزاء التركيب في السطرين السابقين، يتفجر الانزياح في كليهما على محور الدلالة، والأمر لا يتوقف عند حدود إحالة (لم أكتب وصيتي) على لازم معنى هو (ما زلت حيا)؛ ولكنه ينعكس من خلال حالة التحول المفارق بحيث صار التحدي إثباتا للحياة والبقاء في مواجهة تعلق أو عجز عن النسيان، حيث يرادف الموت: نسيان الحبيبة= حياة الحنين إليها = موت. ووفق محور الاستبدال والتركيب يمكننا استحضار خيارات الشاعر بما نمثل له:



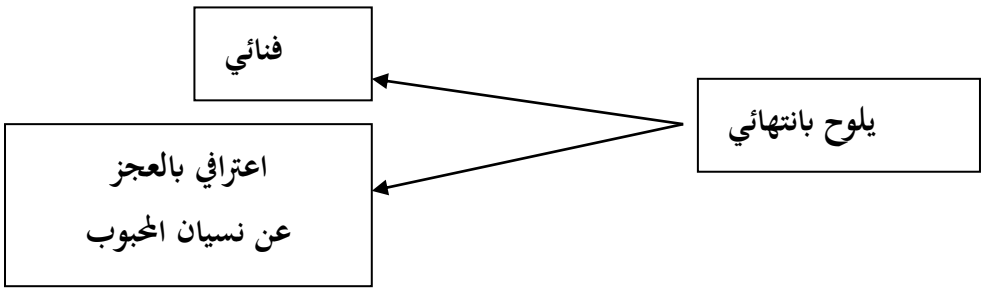
ما زلت **أنبض بالبقاء**

استناداً إلى محور الاستبدال والتركيب نلاحظ بأن الشاعر قد انحاز عن كل الاختيارات الأسلوبية السابقة لصالح (**البقاء**) بحيث يتحول التحدي إلى معركة مصيرية، وهو انعطاف يتجلى غريبا من حيث تحول المحبوب إلى عدو فيما يبدو.

من خلال ما سبق يمكننا القول إن الذات في حالة صراع دائمة ومستمرة، صراع الذات مع نفسها من خلال افتقادها لرجولتها الزائفة من جهة، وصراع الذات مع الحبيبة المتخلية من جهة أخرى. وفي خضم هذا الصراع تتمزق ذات الشاعر وتنشطر بفعل تلك العوائق والقوى الداخلية المتمثلة في كبرياء الشاعر وتلك الحواجز الخارجية من خلال تلك المشاهد التي تستعرضها الذاكرة لصورة حبيبته بين الفينة والأخرى. ليعلن في نهاية المطاف لحظة سقوطه الأخيرة في ذلك التصوير الكنائي: (**ما زلت أعصر من دمي /طيفا يلوح بانتهائي**)، حيث يصور المعنى الأول دلالة المقاومة والصمود، ويعكس المعنى الثاني (**لازم المعنى**) انجراف الشاعر وراء الذكريات، ومن ثمة سقوطه في مخالب الماضي وما يحمله من ملامح لتلك التجربة العاطفية.

فالمفارقة تتجسد في هذا البيت الشعري على صعيد تلك النهايات التي مُنِّي بها الشاعر والتي تتناقض في جوهرها مع البدايات، فبالرغم من الجهود التي بذلها من مقاومة وإعراض في بادئ الأمر، إلا أنه لم يُوفق في النجاة من حتمية السقوط في النهاية. ليكون السقوط بذلك غير حر. وهو ما يوحي بالفكرة التي تفضي بأنه لا سبيل للخلاص من الحب إلا بالسقوط فيه.

واللافت هنا مظهر الانزياح الممعن في استحضار الحالة وتوصيفها من خلال المجاز: (**ما زلت أعصر من دمي طيفا..**). وقد لا يتهيأ الصدارة للنسق المجازي في تحقيق عنصر الإثارة المفارقية هنا، ولكنها تعضد في الواقع عبر مكونات السياق (مازلت) الموحية بالديمومة، و(أعصر) الدالة على المكابدة واستمرار القيام بالفعل بقرينة مازلت قبلها، والأفدح أنه يعصر الطيف من دمه، لا من دم غيره، بما يُشخص التمزق في أعتى صوره وهو طيف يستنزفه: (يلوح بانتهائي) كناية عن سقوطه غير الحر:



ومنه يمكننا القول إن الصورة الكنائية المفارقة تفتح سبيلاً لسبر أغوار التجربة الإنسانية، حيث نستطيع من خلالها الوقوف على جواهر سلوكات البشر في دقتها وخفائها، وإدراك أنماط العلاقات السائدة بينهم. كما تجسدت جمالية الصورة الكنائية المفارقة من خلال هذه القصيدة في تمكين المتلقي من تكوين نظرة جديدة إلى جوهر العلاقات بين الناس بما يطالها ويطال النفس الإنسانية من تحولات غريبة في بعض المواقف والحالات، تكرس فيها مظاهر للصراع والتناقض المربك، حتى لو تعلق الأمر بعلاقات بنيت ابتداءً على العاطفة والحبّ، ليكشف ذلك كله عن مفاجأة صادمة ومخيبة قوامها أن الحبّ في أحد تمضهراته هش وقد يتحول إلى صراع لا يخلو من عدائية!!.

المطلب الثاني: الصورة الكلية:

ذكرنا آنفا في مبحث الصورة أن الشاعر المعاصر قد استفاد من بعض التقنيات السردية والفنون القصصية والفن التشكيلي ...الخ من الفنون الأخرى، من أجل تطوير أساليبه وأداءاته التعبيرية وخلق صور شعرية جديدة، فهي تعتبر من جملة الروافد التي يستقي منها ثقافته الحديثة.

كما استفاد الشاعر المعاصر أيضاً من تقنيات الدراما والسينما محاكيا طبيعة الصورة في مشاهد تمثيلية تعكس تجاربه وأفكاره وتضفي طابعا من الحيوية لتنقلها إلى عوالم حسية أكثر رحابة ذلك أن "توظيف الشاعر للدراما واللجوء إلى تقنيات نصية حديثة تسمح له بتمثيل الحياة وتجسيد تناقضاتها، فالشاعر يشعر بضرورة اللجوء إلى الحوار وإلى تجسيد الصراع الداخلي الذي يعانيه والذي مصدره هو الصراع الخارجي الذي يحدث نتيجة علاقاته بالغير، وما تحمله الحياة من تناقضات في القيم والمبادئ."[1]موظفاً إياها بتقنياتها التمثيلية وبحمولاتها السردية في قصائده، ليشكل للقارئ عالماً يشبه إلى حد ما عالم السينما والدراما. فالصورة الفنية إذا اتحدت مع المفارقة فإنها تكسبها الحيوية وتقربها من عالم المحسوسات أكثر من مجرد التعبير عن أفكار مجردة غير مرئية، ومن جملة تلك التقنيات السنيمائية الدرامية يأتي المشهد في طليعة هذه الأساليب.

1/المشهد المفارق: سعت الشعريات المعاصرة إلى الاستفادة من الوسائل التكنولوجية المتاحة لها كالعروض السينمائية التي تقدمها الفضائيات وما تعرضه من مشاهد ولقطات تصويرية تجعل منها مجالا للمحاكاة والتقليد، فالبناء المشهدي واحد من ملامح التأثر بالبناء الدرامي في القصيدة العربية الحديثة التي أخذت تنزع إلى المشهد وتوليه عناية بالغة، متأثرة بالدراما الحديثة التي نستطيع وصفها بأنها دراما الصورة، لأن المشهدية التصويرية تحتل مساحة كبيرة ضمن الأعمال الدرامية الحديثة. والمشهدية في الدراما الحديثة تقوم على عناصر مثل الحركة والفعل والصوت والحوار، غير أن المهتم باستخدام شعراء الحداثة لهذه التقنية يلاحظ أن الشعر متحرر من قيد الزمان والمكان على نحو ما نراهما في الدراما التي تكون مقيدة بزمان ومكان محدودين، فالشاعر العربي الحداثي قد أفاد من لغة

[1]-نسارك زينب، شعرية قصيدة عاشور فني، دار الأمل، 2009، ص: 110.

السينما، حيث غدت بعض التجارب الشعرية أشبه ما تكون في صورة فيلم سينمائي.[1] كما يرتكز المشهد أو اللقطة على التأكيد على الحدث لحظة فلحظة، والعناية بتفصيل وقائع معينة، واستخدام الماضي البسيط بدلا من الماضي غير التام، وتفضيل الأفعال التي تصف راهنية الحدث بدلا من الأفعال ذات الزمن المستمر.[2]

ويختلف المشهد في كل من الرواية والشعر، حيث يتمثل في النص الشعري بصورة تكثيفية، تقوم على عنصر الاختزال، والتركيز على مواقف معينة تحقق في عمومها الرؤية الشعرية المستهدفة. فالمشهد الشعري يتحقق في "جملة ما يخرج به النص الشعري في حيز السرد إلى فضاء التشكل الحسي، بما يجعل هذا النص وحدة تصويرية متماسكة، تنضوي تحتها الصور الجزئية، في عضوية تدعمها ولا تغني عنها، بعناصر لها قوة تربطها وامتدادها مثل الحدث، والشيء والمكان، والفاعل، والقابل، والأثر."[3] ومن جملة النماذج المرشحة في هذا النوع من الصورة الكلية قصيدة: "**عبقري**" للشاعر **عثمان لوصيف** التي يقول فيها: **[المتدارك]**

دمه نافر..
وحده يزرع الرعد من حوله
وحده فارس المعركهْ
قال لي ذات يوم:
أحبّ الزنابق لكنها طعنتني من الخلف
قال..وضمّ إلى صدره المتقوّر باقات
شوك تنزّ دما.. ثم أجهش شعرا
وراح يخوّض في لجج التهلكهْ!
لم يكن يدّعي حكمة
لم يكن كاهنا..
كان طفلا عليلا مدائحه مُرّة

[1]-ينظر: حسن مطلب مُحَمَّد المجالي، أثر الفنون في الشعر العربي الحديث،رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 2003، ص: 91.
[2]-ينظر: جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،ط1: 2003،ص: 204، 203.
[3]-مُحَمَّد عليم، شعرية المشهد، دال للنشر، سوريا/ دمشق، ط1: 2012، ص: 62

وفراشاته تتهافت في النار مرتبكهْ[1]
والغزال الذي بات يحرسه
من نيوب الذئاب
الغزال الوديع تحوّل غولا
يلاحقه بالقذائف والشتم والهربكهْ
ما تعلم نفخ الفقاقيع في الجوّ
أو أن يحاكي الطواويس والديكهْ

حين يمشي
يهدهد أفئدة الأرض
ثم يلم الشظايا
ويركن للصّعلكهْ

عبقريّ ...له من رؤاه فضاء وأجنحه
من قصائده سدة وعريش
ومن نفسه مملكهْ
آه!
يا سيدي..
قدر أن تواجه حتفك بين البهائم
أو تتهالك وجدا!
وتذبل كاللَّيْلَكَهْ
قدر أن تموت هنا
قدر...
خارج الماء لا تعيش السمكهْ
خارج اليل لا تسطع النجمة الملكهْ[2]

[1]- عثمان لوصيف، مصدر سابق، ص: 10 ، 11.

[2]-عثمان لوصيف، نمش وهديل، مصدر سابق، ص:11،10، 12، 13.

فعتبة العنوان في هذا النص تتألف من دال مركزي واحد هو كلمة (**عبقري**) المحيلة على الفذاذة والتفرد والتميز. وقد تتجلى وظيفة العنوان وظيفة مرجعية من حيث إحالتها على هوية الشخصية الموهوبة في هذه التجربة؛ ولكن طريقة تشكيل العنوان لغويا القائمة على التكثيف والتركيز من جهة، والحذف للمسند إليه لفظيا في الجملة المقدرة (**هو عبقري**) من جهة أخرى يصنع أفق انتظار تتجلى فيه الوظيفة الإغرائية، حيث يستدعي معه الإلحاح، والرغبة في معرفة من يكون هذا العبقري، وما قصته، وكيف انتهت؟ وكأن حالة الحذف للمسند إليه وغياب أي دوال في فضاء التركيب إيحاء بوحدة العبقري وعزلته وانفراده وتهميشه.

كما تتحقق الهوية السردية للمشاهد في هذا النموذج من خلال أفعال السرد المتواترة في النص بصيغة الماضي المجرد: [**قال، ضم، راح، أجهش، ما تعلم** ...]، أو المضارع المنفي بلم [**لم يكن**]، وهي في جميعها تتمحور حول شخصية (**العبقري**) في وضعياته وعلاقاته المختلفة، عبر تقنيات الاسترجاع والوقفة، بحيث يستعيد الاسترجاع أحداثا من الماضي، وتثري الوقفة رصيدنا من خلال الحوار أو الوصف بجزئيات وملامح نفسية أو وجدانية عن الشخصية.

فاعتماد الشاعر للنمط السردي في نصه يسري ضمن معالم متسارعة تقتضي التتابع والتكثيف في الأحداث دون الركون إلى التفاصيل، فهو يقصي مجموعة من الثيمات السردية مثل الفضاء القصصي الذي تتحرك في إطاره الشخصيات، بحيث تغيب ملامح الفضاء المكاني في هذه القصيدة بغية إعطائها صبغة كونية عالمية غير محددة بقوانين جغرافية أو ظروف اجتماعية أو سياسية معينة، لتكون صالحة في أي مكان وفي أي زمان.

كما اتخذ الشاعر من عامل القصر أرضية تقوم عليها هذه القصيدة من خلال التركيز على الشخوص الرئيسية المتمثلة في شخصية (**العبقري**)، وشخصيات أخرى ثانوية تمثلت في (**الغزال**) و(**الذئاب**)، باعتبارهما محوراً أساسيا في تحريك الأحداث والمشاهد في صورة مفارقة تكرس معالم التناقض بين ما يبذله (**العبقري**) من جهة، وما يتلقاه في المقابل من ردود أفعال عكست بدورها تلك الصورة الدرامية لمكانة الشخص الذي يحمل من القدرات والمواهب الشيء الكثير لكنه لا يحظى بأقل تقدير في مجتمعه.

يكشف التشكيل المعماري للقصيدة إلى توزعها على ثمانية مقاطع؛ لكن بالنظر إلى البنى المشهدية نجد بأنها تتشكل من أربعة مشاهد، وفي كل مشهد يصور الشاعر ملمحاً معيناً، ويركز على زاوية محددة من زوايا الأحداث، فقد ساهمت تلك المشاهد في الانتقال من فكرة إلى أخرى، ومن رؤية شعرية إلى أخرى، في سبيل الخلوص إلى الرؤية الشعرية العامة التي تجسد معاناة المثقف في الواقع وتُلخص التناقضات الموجود في حياته بكل ما تحمله من معطيات سلبية أو إيجابية. ولا يتسنى للشاعر ذلك إلا في إطار توظيفه النمط المشهد العنقودي[1].

فالمشهد الأول في هذه القصيدة يبتدئ من: (**دمه نافر** ...) إلى: (...**وحده فارس المعركة**) وهو يمثل ذروة الخصيصة العنقودية، حيث تتعنقد من خلاله المشاهد الأخرى وتكوَّن شبكة عنقودية تفضي في النهاية إلى تشكيل المشهد النهائي للنص، فبالرغم من صغر حجم المشهد إلا أنه يمثل العمدة والبؤرة المركزية بالقياس إلى المشاهد الأخرى.

في هذا المشهد يكون الراوي >من الشخصية الحكائية (**العبقري**)، حيث تتجسد معالم الرؤية من الخلف، فالراوي من خلال هذا المشهد يدرك كل الخبايا والمكامن التي تقوم عليها تلك الشخصية، وهو على يقين تام بالقدرات والمؤهلات التي تملكها من شجاعة ومواجهة وإقدام وقوة، ...الخ، من المقومات التي تجعل منها شخصية فريدة من نوعها ومميزة (وحده يزرع الرعد من حوله/ وحده فارس المعركة).

كما نلاحظ مراعاة ذلك التجانس بين لفظتي: الرعب والرعد، فوقع الاختيار على كلمة (**رعد**)، لأنها أشد وأقوى تأثيراً ووقعاً من كلمة (**رعب**)، وكانت أكثراً إيحاءً في التعبير عن طبيعة وماهية الحدث والسلوك النضالي الذي تمارسه الشخصية مجسدا في قوة الكلمة المدوية التي تهز عروش الطغيان. فقد اصبغ الراوي على تلك الشخصية من الملامح الخارقة ما يجعل منها شخصية فذة ترقى لأن تحظى بمرتبة عالية في المجتمع.

[1]-استقصاء الشاعر، مشهدياً، عدداً من البنى الصغرى المفضي بعضها إلى بعض في إطار بنية كبرى للمشهد في النص، ينظر: مُحَمَّد عليم، شعرية المشهد، مرجع سابق، ص: 86.

جاء هذا المشهد بحمولته الوصفية القائمة على التكثيف وحشد جملة من الصفات الإيجابية التي أطلقها الراوي على شخصية (**العبقري**) ليكون بمثابة المحور الذي تقوم عليه المشاهد اللاحقة. فمن شأن ذلك الوصف للخصائص الوجدانية والجسمانية للبطل أن يفتح أفق التلقي على الكثير من الدلالات التي تستحضر آفاقاً مرموقة للشخصية، وتعزز حضورها في نفوس خلانها وأصحابها؛ لكن ما يأتي فيما بعد من مشاهد من شأنه أن يكسر ذلك الأفق ويؤدي إلى مفاجآت صادمة جراء ما يقابل تلك الشخصية من ردود أفعال معاكسة و يفتح الباب على جملة من التناقضات والمفارقات.

يأتي المشهد الثاني من: (**قال لي ذات يوم....**) إلى: (**وراح يخوض في لجج التهلكة !**)، ويكون الراوي هنا أقل معرفة لما يحدث لتلك الشخصية، لتكون بذلك الرؤية من الخارج (الراوي <الشخصية "العبقري")، فيكتفي الراوي برصد أصوات وتحركات الشخصية مستخدماً إحدى الصيغ الأدائية المتمثلة في : "قال لي ذات يوم: أحب الزنابق" التي تكشف بدورها عن جنس الكلام ونوعه، كما تعمل على نقل الخطاب بأسلوب تقريري مباشر [1] حيث يتمَكن القارئ من خلالها من الإلمام بالكثير من المعلومات، كما يتسنى له التعرف على سير اتجاه الشخصيات، بما يمثل نقطة ارتكاز أساسية في حكمه على المواقف والأحداث التي تجري فيما بعد. أما عن تحركات شخصية "العبقري" فتتجسد في : (**ضم** إلى صدره المتقوّر باقات..، **أجهش** شعرا، **راح** يخوض في لجج التهلكة)، حيث صورت تلك الحركات لحظة انكسار البطل وانتكاسه في ظل ما تلقاه من ضربات الغدر والخيانة من طرف هؤلاء الأشخاص الذين أحبهم وأخلص لهم.

فمن خلال هذا المشهد الذي تتلخص فيه الرؤية العامة للأحداث نلاحظ بأن الشاعر استخدم في بنائه إحدى التقنيات السينمائية المعروفة بتقنية (**Flash Back**) التي تعني عودة القصة إلى الوراء في الزمن التخييلي نحو أحداث سابقة.[2]

[1]-ينظر: سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، ط1: 1997، ص: 158، 159.

[2]-ينظر: ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، باريس، (د ط)، ص: 49.

لقد ساعد هذا المشهد في الكشف عن تلك التقابلات التي وظفها الشاعر، بإضافة إلى اختياراته القائمة على مبدأ الانزياح، حيث تمثلت التقابلات في تلك المواقف المتضاربة بين أحاسيس (العبقري) وما يحمله من مشاعر حب و إخلاص وود تجاه تلك الزنابق التي عبر عنها بـ(**أحب الزنابق**)، [illegible] رق (**لكنها طعنتني من**

أحبُّ ⬅ الزنابق ≠ الزنابق ⬅ طعنتني من الخلف.

(**العبقري**): **أحبُّ ⬅ الزنابق ≠ الزنابق ⬅ طعنتني من الخلف.**

حيث ساهمت تلك التقابلات في الكشف عن الطابع المأساوي الذي عاشه ذلك العبقري في ظل تقلبات ذلك المجتمع، كما ساعدت اختياراته القائمة على مبدأ الانزياح في تعميق الموقف والتصعيد من الحس بالمفارقة. فالشاعر قد اختار لفظة (**الزنابق**) التي تحيل بدورها على كل ما هو جميل وكل ما من شأنه أن يبعث على الشعور بالارتياح والسعادة؛ لكن أن تكون تلك الزنابق هي مصدر شقائه وبؤسه ومعاناته فإن ذلك من شأنه أن يدعوا إلى الدهشة والصدمة، فقد واجهت تلك الزنابق حب (**العبقري**) لها بالشوك بدل الرائحة الزكية والطيبة (وضم إلى صدره المتقور باقات/ **شوك تنزّ دما**..)، وتطالعنا حالة من الحذف (...) في الفضاء النصي، والتي دلت بدورها على ارتكاب تلك الزنابق للمزيد من الأفعال الشنيعة التي فاقت في عمقها غرز الشوك.

من اختيارات الشاعر أيضاً تطالعنا لفظة (**شعرا**) التي جاءت بعد فعل (**أجهش**)، والتي أدت بدورها إلى زعزعة في السياق الدلالي للجملة (**أجهش شعرا**)، لأننا في السياق العادي نقول: أجهش بكاءً؛ لكن الشاعر تعمد ذلك الانزياح والعدول عن السياق العادي ليكشف عن جانب آخر من الجوانب الفذة لتلك الشخصية، فهي شخصية شاعرة بطبعها تمتلك من صفات الرقة ورهافة الحس ما يجعل منها شخصية رقيقة تتأثر بأبسط الأشياء التي تطعن كرامتها وتخدش مشاعرها.

أمّا **المشهد الثالث** من: (**لم يكن يدعي حكمة** ....) إلى (...**ويركن للصعلكه**)، الذي أخذ المساحة الأكبر من القصيدة مقارنة بالمشاهد الأخرى، ففيه رصد الراوي رؤيتين مختلفتين؛ أما الرؤية الأولى فيتقدم من خلالها الراوي بوصفه عليما وعلى دراية تامة بما تملكه هذه الشخصية من سمات داخلية وخارجية في الوقت نفسه، وذلك بتحديده لجملة من الخصائص النفسية للعبقري بوصفه

شخصا عفيفا (**لم يكن يدعي الحكمة/لم يكن كاهنا..**)، وأنه بريء وعفوي (**كان طفلا عليلا مدائحه مرة**) في إقدامه ومواجهته بشكل يعكس نوعاً من السذاجة والعفوية في تصرفاته، وأنه صادق في كلامه لا يداهن أو يتملق لأي شخص أو سلطة. فهو ينفي ويَصرف عنه كل الشبهات في كونه شخصاً مدلسا أو متملقاً أو يسعى إلى تحقيق مكاسب شخصية في سبيل تثبيت مجموعة من الصفات بكونه شخصا صادقا لا يتملق ولا يداهن، بريء في تصرفاته وأفعاله و له من الأنفة والحمية ما يجعله يخاطر بحياته في سبيل حماية أولئك الأشخاص الذين أحبهم، فقد عبَّر عنهم في هذا المشهد بلفظ (**الغزال**)، وهنا نلمس ذلك التشاكل القائم بين ألفاظ : الزنابق = الغزال.

أما الرؤية الثانية فتكون لصالح الرؤية مع، لأن الراوي في هذا الجزء من المشهد يكون في مقام الحكي، حيث تتساوى معرفته مع الشخصية في حدود ما يُقدم له من معلومات و في إطار ما يُعرض عليه من أحداث، فلا يعطي أي تفسير أو حكم على الأشياء، وإنما يقف وقفته المحايدة ليرصد أدق التفاصيل وأكثرها قرباً وتشخيصاً للرؤية المفارقة، ويقدم من خلالها تلك الوقائع في إطار ما عاينه وشاهده من تصرفات قامت بها تلك الشخصيات (وفراشاته تتهافت في النار مرتبكة/والغزال الذي بات يحرسه من نيوب الذئاب/ تحول غولا يلاحقه بالقذائف/ما تعلم نفخ الفقاقيع /يهدهد أفئدة الأرض/ يلم الشظايا /يركن للصّعلكة).

نلاحظ من خلال هذه الأحداث التي رصدها الراوي أنها تعكس معنى التضاد والتقابل بين الفعل وردة الفعل وهو ما يمكن التمثيل له بـ:

الفعل		ردة الفعل
وفراشاته تتهافت	≠	في النار مرتبكه
الغزال الذي بات يحرسه من نيوب الذئاب	≠	تحول غولا يلاحقه بالقذائف والشتم والهربكه

فمن خلال هذا المشهد عبَّر الشاعر عن تلك التقابلات في صور كنائية متعددة، والتي ساهمت بدورها في تشكيل الرؤية المفارقية، فهو لا يقصد المعنى المعجمي من كلمة: الفراشات والغزال والذئاب وأفئدة الأرض؛ وإنما يقصد المعنى الإيحائي لها وهو ما نلخص له في الجدول التالي:

المعنى الأول (المعنى الأصلي)	المعنى الثاني (لازم المعنى)
وفراشاته تتهافت في النار مرتبكه	انسياق البسطاء وانخداعهم بالشعارات البراقة القاتلة والمخدرة دون قدرة على التغيير.
والغزال الذي بات يحرسه من نيوب الذئاب الغزال الوديع تحوّل غولا تحول غولا يلاحقه بالقذائف والشتم والهربكهْ	هم عبارة عن أناس أحبهم وأخلص لهم وعمل على حمايتهم وتوعيتهم وتحذيرهم من أكاذيب الحكام والسلطة؛ لكنهم تنكروا له وانقلبوا إلى خصوم وأعداء.
يهدهد أفئدة الأرض ثم يلم الشظايا ويركن للصعلكهْ	دلالة على مدى النبل والطهر اللذين يتميز بهما ذلك البطل فهو يواسي الجروح ويواجه الطغيان ويتأذى ثم يهيم على وجهه لا يطالب بحق أو مكسب.

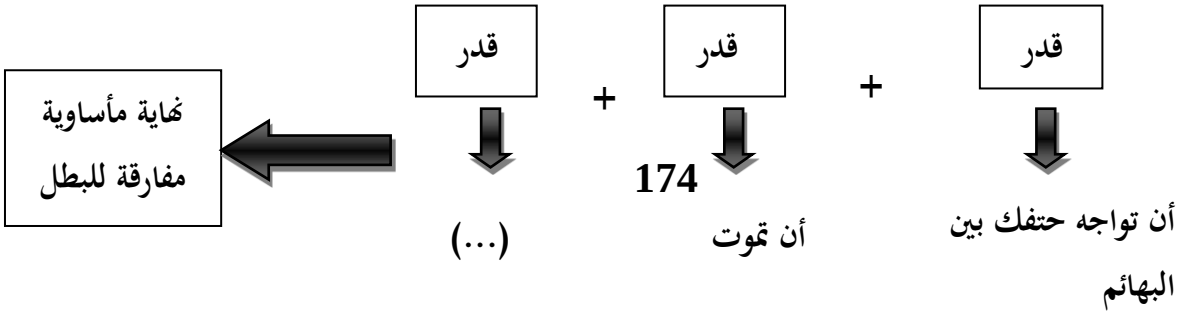
فمن خلال هذا الجدول نلاحظ بأن تلك الصور الكنائية دعمت ذلك الموقف المتناقض الذي يقتضي التضاد بين الفعل وردة الفعل المعاكسة له، فذلك البطل (**العبقري**) يمتلك من الطاقات والمؤهلات ما تجعله يرتقي إلى مكانة سامية و يتأهل لينال منزلة النموذج؛ لكن في ظل تلك التناقضات التي عاشها جعلت منه شخصاً مهمشاً منبوذاً ومشرداً، فلم يتلق ذلك القدر من الاحترام والتقدير الجديرين به في مجتمعه.

كما جسَّد هذا المشهد أيضا الصورة المفارقة بكل جزئياتها وحيثياتها جراء ما نشهده من تناقض على مستوى تصرفات الشخصيات، التي تراوحت في درجتها بين أفعال سامية رفيعة تمثلت في حماية ذلك (**العبقري**) للغزال من نيوب الذئاب، وأفعال بلغت في لؤمها درجة من الانحطاط والوضاعة مثلتها شخصية (**الغزال**) من خلال ممارستها للقذف والسب والشتم...الخ، من الأفعال التي تكشف عن مدى الجحود والنكران الذي قابل به الغزال ذلك (**العبقري**)، الذي كان يسعى إلى درء كل ما من شأنه إيذاءه أو المساس به، في مشهد جسد المفارقة وكرَّس معالم التخاذل والغدر بكل تفاصيله.

فتلك التقابلات من شأنها أن تكسر أفق المتلقي، الذي كان يتطلع لمشاهدة ردود تتناسب في مستواها وجهود ذلك البطل (**العبقري**)، حيث كان يُفترض من ذلك (**الغزال**) أن يقابله بعبارات الشكر والامتنان لما خاضه من تضحيات في سبيله؛ لكنَّه تحول دون سابق إنذار إلى غول يطارده بالقذائف والسباب والشتم، في موقف ينم عن قصور في الرؤية، ويعزز من ملامح الغباء والجهل والحمق لدى المجتمع الذي عبّر عنه بشخصية الغزال في هذا النص.

في المشهد الرابع–الأخير – من: (**عبقري...لم من رؤاه فضاء وأجنحة**) إلى: (**خارج الليل لا تسطع النجمة الملكه!**) تعود الرؤية من الخلف مجدداً، فتتعطل عجلة السرد، و لا نسمع أي صوت لتلك الشخصيات إلا صوت السارد وحده، ليفتح المجال أمام تفسيراته وآرائه حول ما جرى من أحداث ووقائع في المشاهد السابقة.

فالسارد في هذا المشهد في مقام المحلل للأحداث يفسر طبيعتها ويكشف النقاب عن تلك التناقضات والمفارقات التي عاشها البطل (**العبقري**) في واقعه، وما حدث له من ردود أفعال غير متوقعة وصادمة جعلته يُصاب بالخيبة و القنوط، لذلك تعمد الراوي أن يبدأ مشهده الأخير بالخبر (**عبقريّ**) فحذف المبتدأ [هو] لكي يُثَّبت ذلك المعنى في نفس البطل حتى لا يستشعر مكامن الخلل في نفسه ولا تتزعزع قيمه ومبادئه جراء تلك الانتكاسات، ثم يستطرد في تأكيد ذلك المعنى وتعزيزه بصور كنائية (له من رؤاه فضاء وأجنحة/ من قصائده سدة وعريش/ومن نفسه مملكه) في موقف يُدعم مبدأ الاستقلالية والتحرر من تبعات ذلك الواقع المحبط.كما استخدم الشاعر أيضاً آلية التكرار التي ساهمت بدورها في الرفع من حدة التوتر من خلال تكرار الراوي لكلمة (قدر)، فجاءت هذه الكلمة بحمولتها الدلالية لاختزال المشهد في صورة تحمل في معناها مدى بشاعة الموقف وقساوته، فقد عملت آلية التكرار على الانتقال من وحدة دلالية إلى وحدة دلالية أخرى ليرسخ مبدأ الحتمية والقدرية حول مصير شخصية العبقري وما ينتظره من نهايات مأساوية تجسد التناقض وتفضح تجاوزات هؤلاء الأفراد في تعاملاتهم معه.وهو ما يمكن التمثيل له بـ:



ثم يختم الشاعر ذلك المشهد بتلك الحكمة والمسلمة على لسان الراوي :

خارج الماء لا تسبح السّمكةْ

خارج الليل لا تسطع النجمة الملكةْ![1]

من خلال هذه الحكمة نجد الشاعر قد استعار من معجم الطبيعة "الماء، السمكة، الليل، النجمة" ما يدلل به على صحة موقفه وصواب فكرته ورأيه، فجاءت هذه الحكمة مثالا ضربه الشاعر، وإشارة منه للدور الذي يلعبه الوسط الذي يعيش فيه الشخص الموهوب، لأن له من الأهمية في حياته ما يجعل منه شخصاً يحظى بمكانه مرموقة تليق به وبمستوى أفكاره وقيمه أو يحط من شأنه بالقدر الذي تجعل منه شخصاً مهمشاً منبوذاً بالرغم مما يملكه من مؤهلات ومميزات، فلولا الماء في حياة السمكة لما استطاعت السباحة، كذلك هو الشأن بالنسبة للنجمة فضياؤها وسطوعها لا يشعان إلا بحضور الليل الذي يسمح لها بنشر أنوارها في الفضاء. فالشاعر أراد من ذلك كله أن يبين موقفه تجاه الشخص المثقف والموهوب، فبالقدر الذي تشيد الأفراد بمجهوداته وتحترم فيها مكانته، بالقدر الذي يزيد فيها ذلك الشخص من عطاءاته وانجازاته، وبالقدر الذي يُهزأ فيه به ويهان تضمر مواهبه وتسحق إبداعاته.

[1]-عثمان لوصيف، مصدر سابق، ص: 13.

2/التصوير الكاريكاتوري المفارق:

تأكدت العلاقة بين فن الرسم وفن الشعر منذ القدم، ولعل أقدم ما نعرفه عن العلاقة بين الفن التشكيلي والشعر هي عبارة سيمونيدس الكيوسي التي يقول فيها: "إن الشعر صورة ناطقة أو رسم ناطق، وإن الرسم أو فن التصوير شعر صامت. وترددت هذه المقولة عند هوراس الشاعر الروماني، فهو يشبه بعبارته هذه القصيدة بالصورة، ويقول كاتب لاتيني آخر: إن التصوير شعر صامت والشعر صورة ناطقة"[1]

استخدم الشاعر **زيطة منصور** في قصيدته: **(حروف ثملة)**، صورا كاريكاتورية كثيرة عبر من خلالها عن الواقع العربي ومواقفه مع الغرب، حيث يقول فيها: **[الرجز]**

في كل عامٍ يحجّون إلى "البيت الأبيض" كالقُطعانْ

يحملونَ السجودَ في قلوبهمْ ويقرؤونَ "القرآن"

يُلاطفونَ...ويسْتَجدونْ

يتملّقون...من أجْل الصولجانْ

ثّم يعودونْ...يتكبرونْ وينتفخونْ

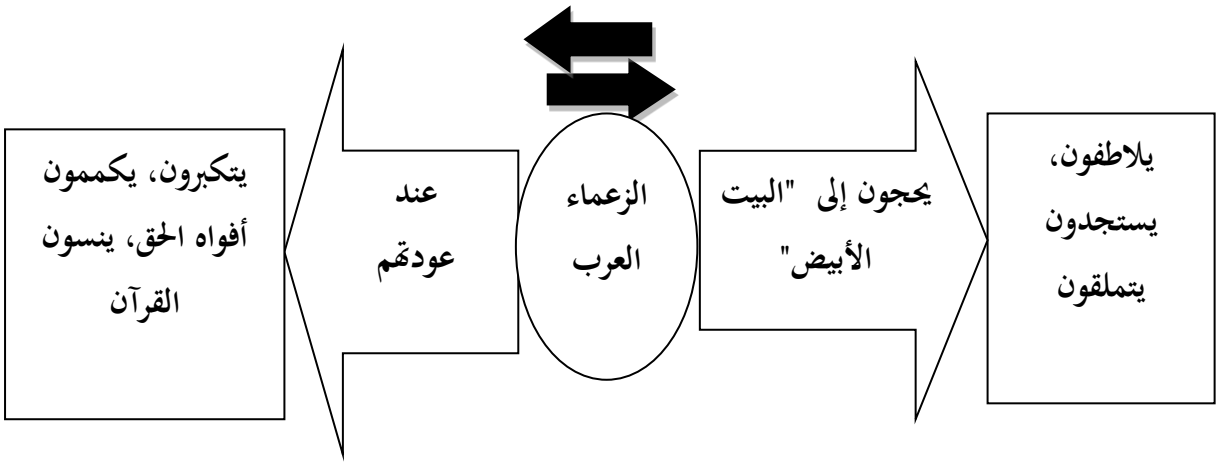
يُكمّمونَ أفواه الحقّ...وينسون "القرآن"[2]

[1]- كلود عبود، جمالية الصورة ، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت/لبنان، ط1: 2010، ص: 11، 12.

[2]-منصور زيطة، مصدر سابق، ص: 76.

نلاحظ من خلال هذا المقطع أن الشاعر قد استند في رصد حركات الزعماء العرب على الفعل المضارع: (يحجون، يحملون، يلاطفون، يستجدون، يتملقون، يعودون، يتكبرون، ينتفخون، يكممون، ينسون..)، التي دلت بدورها على استمرارية هؤلاء القادة في أفعالهم، التي جسدت في دلالتها كل معاني الخنوع والتذلل للطرف الآخر "الغرب" من جهة، وتسلطهم وتجبرهم على شعوبهم حال عودتهم من جهة أخرى.

كما اعتمد الشاعر أيضاً على بعض الأساليب البلاغية وعلى رأسها التشبيه لكي يقرب الصورة أكثر من ذهن المتلقي في قوله: (**كالقطعان**) التي زادت من سخرية الموقف وتهكمه "فالشاعر مثل الرسام يقدم المعنى بطريقة حسية، هذا عن طريق المشاهد التي يرسمها على اللوحة ليتلقاها الـمُشاهد تلقياً بصرياً مباشراً، وذاك عن طريق لغته التي تثير في ذهن المتلقي صوراً يراها بعين العقل"[1]. فالمفارقة تجسدت من خلال هذا التصوير الكاريكاتوري في هذه الأبيات، حينما صور الشاعر وفود القادة العرب إلى البيت الأبيض بذهاب المسلمين إلى الحج، لكن بين الحجتين فرق كبير، فحجة القادة العرب تحمل في طياتها الانكسار والتذلل للبشر مع أنهم يحملون القرآن الذي يدلهم بدوره إلى الطريق الصحيح؛ لكن حجة المسلمين إلى الكعبة المشرفة تحمل في طياتها كل معاني الخضوع والتذلل لله تعالى وحده، وما يزيد من حدة المفارقة على صعيد هذه الأبيات أن هؤلاء الزعماء العرب كانوا في حالة ذل وهوان أمام أعتاب البيت الأبيض؛ لكن سرعان ما يعودون إلى بلدانهم يتحولون إلى طغاة يقمعون شعوبهم ويذلونهم بكل جرأة ووقاحة متناسين ما صدر منهم من تذلل وتملق لأسيادهم الغرب. وهو ما يمكن التمثيل له بالمخطط التالي:



[1]-كلود عبود، جمالية الصورة، مرجع سابق، ص ن.

يتبين لنا في هذا الرسم مدى التناقض القائم على مستوى أفعال الزعماء العرب، فكيف لهؤلاء المتزلفين والمتملقين أن يتجبروا على شعوبهم وهم في واقع الأمر أذلاء جبناء، لا يُسمع لهم همس أمام سادتهم بل "آلهتم" المعبودة من الغربيين؟؟. فالشاعر استطاع في هذا المشهد الكاريكاتوري أن يجسد حقيقة الواقع العربي في هذه الصورة التهكمية الساخرة منتقداً المشهد السياسي الزاخر بالمفارقات. وفي صورة كاريكاتورية أخرى يقول الشاعر:

هرولوا فرحين بما لديهم
كان موعدهم "لبنان"
قيل عندهم اليوم خطّه
تستأصل سطوة الطغيانْ
كان "شارون" يُداعب خفاشاً وقطّه
كان يقهقه كالشيطانْ
كان كل شيء جاهزاً
ينتظر فقط ...أن يتسخ الزمان[1]

يتلاعب الشاعر بعنصر الزمن في كل مشهد، نلاحظ في هذا التصوير سيطرة الزمن الماضي، حيث يتكرر الفعل الماضي (**كان**) أكثر من مرة، مجسداً التقابل بين حركة القادة العرب في اجتماعاتهم المستمرة التي تعكس بدورها فشل هؤلاء في تسيير شؤونهم على أحسن وجه، معتقدين في كل مرة أنهم سوف يستدركون ما فاتهم من هزائم ويظفرون بالنجاح في حل الأزمة (**هرولوا فرحين بما لديهم/كان موعدهم لبنان/قيل عندهم اليوم خطّه/ تستأصل سطوة الطغيانْ**) مما يجعلهم عرضة لأن يكونوا ضحايا لمفارقة كبرى فيعرض مسرحي: يتقمص فيه المهرج دور الزعيم ويحاكي أفعاله وتصرفاته، وهو يعلم أنه أعجز من أن يترجم ذلك التمثيل على الخشبة إلى فعل واقعي في الحياة. لقد استطاع الشاعر من خلال تركيزه على الفعل الماضي أن يظهر مدى التفاوت في القوى بين الزعماء العرب والعدو، ففي الزمن التي تُعقد فيه الاجتماعات والجلسات من قبل القادة العرب سعيا منهم لإيجاد المخرج والمنفذ لمعاناتهم وأزماتهم، في الوقت الذي نجد فيه العدو يلهو ويلعب غير مكترثٍ لما

[1]-منصور زيطة، بشراك يا مُحَمَّد، مصدر سابق، ص: 76.

سوف تسفر عنه تلك الاجتماعات من بيانات (**كان شارون يداعب قطة/ كان يقهقه كالشيطانْ /كان كل شيء جاهزاً/ ينتظر فقط أن يتسخ الزمان**).

فالتصوير الكاريكاتوري استطاع أن ينقل بدقة المشهد الحقيقي لما يجري في كواليس المسرح السياسي بأسلوب ساخر تماما كما يفعل "الفنان المصور الذي يلتقط زاوية من منظر أو فكرة ويرسمها مركزاً على التفاصيل التي يراها مهمة بحيث تظهر فكرته وتفصح عن انتقاده وتثير المتلقي لتؤثر فيه، ومن هنا يحاول الشاعر الساخر أن يصنع المادة الأولية من حوله تصنيعاً مركباً فائق القدرة والإبداع، ليصور الحوادث والحركات السلوكية والنفسية التي تثير الضحك والنقمة في الوقت ذاته، في محاولة للكشف عن هذا الظرف وتشويهه، أو تحسينه عبر انتقاده."[1]

لم تقتصر ريشة الشاعر على رسم المفارقة على مستوى الزعماء العرب فقط، بل تجاوزتها إلى الشعوب العربية في مواقفهم المتناقضة إزاء ما يحدث، إذ يقول الشاعر:

وفاضت الجموع على الجموعْ...كغثاء (الوديانْ)
بالدّم بالروح نفديك يا "فلسطين"
هم لا يملكون دماً...هم لا يملكون روحاً
فكيف يكون الفداءْ...وكيف يردُّ العدوان؟
هم في زمن الانحناء...لا يملكون إلا الهوانْ؟
(أطردوا السفير من أرضكمْ)...قالها شيخٌ أميْ
لكنّه يستمعُ في المسجد إلى "سيرة بن هشام"
(طرده يا إخوتي من أضعف الإيمان)
قيلَ (أصمت أيّها الموغل في الغباءْ...
طردُهُ يا أحمق يُغضبُ السلطانْ)
صاح التعساءُ خلفَ الوراء:
(من هو السلطانْ؟...من هو السلطانْ؟.)[2]

[1]–وجدان مقداد، الشعر العباسي والفن التشكيلي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011، ص: 227.

[2]–منصور زيطة، بشراك يا مُحَمَّد، مصدر سابق، ص: 78، 79.

يستمر الشاعر في استخدامه للتشبيه: (**كغثاء الوديان**)، بما يتضمنه من حمولة تناصية لتعكس الصورة الكثرة مع عدم الجدوى، ولكي يظهر فيما بعد رؤيته المفارقة التي تقوم على أن هؤلاء بالرغم من كثرة عددهم، وبالرغم من تلك السيول البشرية المتدافعة إلا أن قوتهم لا تتجاوز في مداها التنديد والشجب من خلال الخروج في المظاهرات مرددين تلك العبارات التي ألفوا تكرارها (**بالدّم بالروح نفديك يا "فلسطين"**).

بالإضافة إلى استخدامه للأسلوب الكنائي الذي عمق من مفارقة الحدث (**هم لا يملكون دماً...هم لا يملكون روحاً**)، ثم أتبعها بجملة من التساؤلات (**فكيف يكون الفداءْ...وكيف يردُّ العدوان؟/ هم في زمن الانحناء...لا يملكون إلا الهوانْ؟**)، فالأسلوب الإنشائي هنا ممثلا في أسلوب الاستفهام من شأنه أن يكشف عن مدى الزيف والخداع الذي تنطوي عليه تلك الشعوب بأفعالها التي تتناقض في طبيعتها مع أقوالهم تلك، ذلك أن هؤلاء الشعوب سلبت منهم الهوية، فغدت أرواحهم ودماؤهم رهينة في أيادي أسيادهم أصحاب السلطة والنفوذ، فكيف لهم أن يهتفوا بهما فداءً لتحرير فلسطين؟، ذلك أن المقام يفرض أن يحرروا أرواحهم ودماءهم من قبل حكامهم أولا حتى يتسنى لهم تقديمهما في سبيل تحرير أرواح غيرهم من إخوانهم الفلسطينيين.

يردف الشاعر البيت الموالي بصوت شيخ أميّ، حيث يتعمد ذلك التخصيص في وصف الشيخ بالجهل والأمية، ليحيل على موقف يرادف أضعف الإيمان قال: (**أطردوا السفير من أرضكم**) نداء لا يحتاج إلى كثير من التفكير وإعمال العقل، لأن الفطرة السليمة والمنطق الصائب يفرضانه، لكن لأنه يتعارض مع مصير حكامهم وسلاطينهم فإنهم يرفضونه قيلَ: (**أصمت أيّها الموغل في الغباءْ.../طردُهُ يا أحمق يُغضبُ السلطانْ**)، في ذلك الموقف الذي ينم عن مدى العجز والذّل المسلط على تلك الشعوب، فالمفارقة تتجسد في هذا التصوير الكاريكاتوري الساخر من خلال التشرذم والانهزام المسبق فهم من جهة يخرجون في مظاهرات تندد بالعدوان؛ ومن جهة أخرى هم يقفون حجرة عثرة ضد أبسط المواقف والشعارات التي تتصادم مع مصالح حكامهم ومصائرهم.

لقد كانت الوقفة في هذا المشهد بما يتحقق فيها من حوار وتعدد أصوات شكلا فنيا يحقق شعرية النص من خلال انطباق محور الاستبدال على محور التأليف، بحيث يترجم الحوار بما فيه من

تنازع واختلاف وتصادم وتشتت، رؤية النص على مستوى محور الاستبدال بنسق استفهامي: كيف تنتصرون وأنتم مختلفون؟ وليفضح بذلك البون الشاسع بين الفعل المسرحي (المظاهرات والتهديدات) والهدف المتوخى، بل وليحفر عميقا فيعري الوجدان الشعبي المشوّه، والذي لا يتبدى مختلفا عن الحاكم العربي، بحيث يمارس الجميع نفس الفعل التهريجي، ويتقمصون نفس الدور المسرحي، والفارق بينهم اختلاف العناوين والمواقع فحسب، وهم بفعلهم ذلك لا يهددون العدوّ بل يتحالفون معه بطريقة غير مباشرة، ولتتكشف المفارقة عميقا من خلال ثنائية التشابه والتضاد.

الشعوب ضد سياسة الحكام (شعار) ≠ الشعوب تعمل مع الحاكم (واقع).

الشعوب ضد العدو (شعار لفظي) ≠ الشعوب مع العدو (واقع عملي).

من خلال رصدنا لجملة من الصور الكاريكاتورية الساخرة نلاحظ بأن الشاعر استند في بنائه لتلك الصورة الساخرة على عنصر التشبيه، حيث يقوم باستقطاب جملة من المفردات والصفات المرذولة ليسقطها على ذات المسخور منه. كما احتلت تلك الصور الكاريكاتورية موقعاً لا بأس به في هذه القصيدة، وفي هذا المضمار يمكننا القول إن تلك الصور كانت بمثابة فلاشات توثيقية لما يحدث في الواقع العربي من تضاربات، أحدثها الزعماء العرب بالتحالف مع الآخر، حيث حملت في طياتها مفارقات عدة من خلال ذلك الجهد المزعوم من قبل الأنظمة العربية، في اجتماعاتها المتكررة التي أثبتت فشلها على مدار الأعوام، وخروج الشعوب العربية في مظاهرات تندد بذلك العدوان المسلط على إخوانهم الفلسطينيين من جهة، وعدم حدوث تغيرات في المشهد الفلسطيني من جهة أخرى. في مشهد يكرس التناقض و التقابل بين الجهد المبذول والعدم على صعيد النتيجة المتوخاة أو المزعومة.

المبحث الثاني: مفارقة الرمز:

المطلب الأول: رمزية الصراع بين الخير والشر:

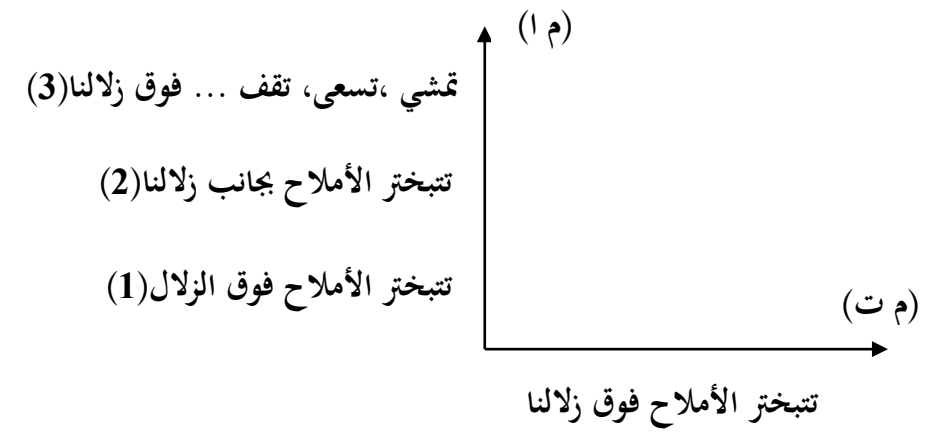
من نماذج مفارقة الرمز التي جسدت التناقض بين الخير والشر وقع اختيارنا على قصيدة (**الطيب والأشرار**) للشاعر **زيطة منصور** الذي يقول فيها: **[الكامل]**

تتبختر الأملاح فــوق زلالــنا ... يتــمزَّقُ الزيتـــون يخــتال الضَّريع

تشكو الخيانة من بقاء عدوِّها ... حيًّا شَكاةَ الضّبعِ من ظُلمِ الرّضيع[1]

تقوم البنية الرمزية على مستوى هذين البيتين في إطار مفارقي، في استناده على التقابل بين ما يفرضه المنطق و حتمية الطبيعة؛ وبين معطيات الواقع وما يسوده من متناقضات في ظل تلك التحولات والتغيرات التي طرأت عليه، مما أدى إلى انقلاب في الموازين والمبادئ التي تقوم عليها طبيعة الأشياء. فالشاعر يترجم التجربة المعبرة عن التحول المفارق، وينتقي معادلا رمزيا يجسدها ويوحي بها، فتتجلى الأملاح –المرتبطة في الأذهان بالبخس والسفل والقرار في القاع ومرارة الطعم- متبخترة في زهو وخيلاء ترسم بالحركة مشاعر النشوة بالنصر والتفشي من الغرماء، وقد تهيأ لها الظفر، فلم تعد تضاهي (**الزلال**) فحسب –وهو السائغ المرغوب- ولكنها استعلت عليه "فوق زلالنا"، لتنصرف دلالة الأملاح إلى فئة من الأراذل بأعيانهم، ارتبطوا في الذاكرة تاريخيا بالخسة واللؤم والنذالة. ومن هنا تتجلى شعرية النص والاختيارات الأسلوبية في تصوير التحول المفارق ومداه:

[1]-منصور زيطة، بشراك يا مُحَمَّد، مصدر سابق، ص: 70.



فكل الاختيارات الأسلوبية المحتملة في محور الاستبدال تبقى عاجزة عن الوفاء والإيحاء بالدلالة المتحققة في التأليف، من حيث أنها في تراتبيتها لا تكفل تشخيص الموقف في شموليته وخصوصيته، فبعضها يحيل على واقع (1)، وبعضها يحيل على حالة مضاهاة (2)، وبعضها يحيل على حالة قد تكون مؤقتة ولا يترجم بالضرورة معنى التمكّن (3).

فالبنية السطحية تتشكل في البيت الأول من خلال الحركة التي مارستها الأملاح في تجاوزها للمسافة المسموح لها بالبقاء فيها إلى أبعد الحدود، فحدودها لا تتعدى في الأغلب السطح، لأن طبيعتها الحجرية لا تسمح لها بذلك. ومنه يمكننا القول إننا في هذا التصوير الرمزي بإزاء موقف للتضارب والتناقض كشف عن تغير وتبدل في المواقع، فكانت المرتبة الأولى لصالح الأملاح في ظهورها للعيان، وتراجع رتبة الماء الزلال إلى الدرجة الثانية، بالرغم مما يحمله ذلك الماء العذب من مميزات، فهو فضلا عن أنه يعتبر مصدر من مصادر الحياة ومبعثا للذة، فإنه يفترض أنه يعلو ولا ينجس بطفو الأملاح أو الأقذار فوقه.

أما المستوى العميق للبنية الرمزية لكل من الأملاح والماء الزلال فإنها توحي بواقع الأفراد في ظل ذلك المجتمع الذي أصبح من مبادئه طمس كل دعاة الفضائل والمكارم...الخ؛ في مقابل دعمها لرموز الرذيلة والفساد، فجاءت الأملاح هنا رمزاً لهؤلاء الأشخاص التافهين الذين يتصدرون الساحات، وترفع لهم الرايات، وتقدمهم وسائل الإعلام والفضائيات باعتبارهم الأصل والقدوة والنموذج، أما الماء الزلال فإنه يطالعنا في المستوى العميق من الدلالة باعتباره رمزا لهؤلاء الخيرين من

الناس دعاة الحق والعدل الذين خبت أصواتهم وتهافتت وطمست معالمهم وصورهم، فلم يعد يُسمع لهم صوت أو همس في واقعنا الراهن. وهو ما يجسد المفارقة في أوضح صورها لأن المنطق يفترض بأن يحظى هؤلاء بالاحترام والتقدير وتكون لهم الصدارة والتقدم باعتبارهم القدوة والأصل؛ لكن في ظل تلك التناقضات والمفارقات فإن مصير هؤلاء هو التهميش والقمع، ليتفسح المجال لهؤلاء الشرذمة من القوم ليحظوا بالأسبقية و الأفضلية والتقدم في موقف يعكس مدى تغلغل الجهل والرجعية في ذلك المجتمع،ولا يقتصر الأمر على الواقع المجتمعي الخاص، بل يتجاوزه إلى الواقع العام بحيث تنصرف رمزية (الأملاح ≠الزلال) إلى تشخيص مآل الصراع العربي مع الكيان الصهيوني، بما يتهيأ فيه من الانقلاب وانتصار للأملاح (اليهود) وانتكاس للزلال (العرب)، وينفتح هذا الأفق من خلال استثمار المجاورة والتقابل بين (**الزيتون**) ≠ (**الضريع**) باعتبارهما امتداد للأملاح والزلال. ويمكننا التمثيل لذلك الموقف بـ:

تتبختر الأملاح "الأراذل من القوم" (متصدرون) ≠يغوص الزلال "أصحاب الفضيلة " (مضمرون)

فمن خلال هذا التقابل يمكننا القول إن رؤية الشاعر تجسدت في إطار نظرته إلى المجتمع الذي يعيش فيه، ورصده لتلك المفارقات التي تنم عن مدى بشاعة الموقف الذي وصل إليه ذلك الواقع مصداقاً لقول ابن الرومي في نقده للمجتمع وفضح التناقضات القائمة فيه وكيف أن الفضلاء يتراجعون وأن الأراذل يتصدرون في قوله: **[الكامل]**

دهرٌ علا قدرُ الوضيع به وهوى الشريف يحطُّه شرفُهْ

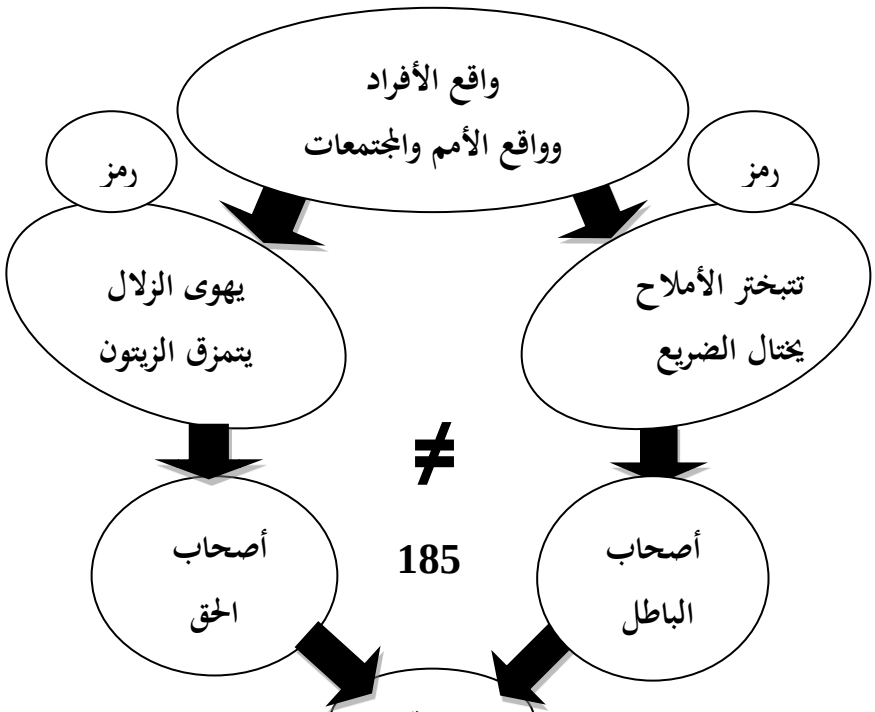
كالبحر يرسب فيه لؤلؤه سفلاً، وتطفو فوقه جيَفهْ[1]

يقوم الشطر الثاني من البيت الشعري على الفكرة نفسها التي يقوم عليها في صدر البيت، حيث يتحقق في الزيتون الذي هو رمز للسلام وكل ما من شأنه أن يدخل تحت طائلة العفة والطيبة وأن يدعوا إلى المعاني الإيجابية، فإن مصيره في ظل ذلك الواقع المعيش هو التمزق والتشرذم والضياع، حيث كان يفترض أن هؤلاء القوم يحملون من القوة والشجاعة باعتبارهم أصحاب فضيلة ودعاة للحق والعدل ما يقفون به في وجه الظلم والجور المسلط عليهما؛ لكننا نجدهم في إطار ذلك التخبط

[1]-ابن الرومي، ديوان، شر:أحمد حسن بسج، ج: 2، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، ط3: 2002، ص: 408.

والتناقض الحاصل يدعون إلى السلام باعتبارهم ضعفاء عاجزين، فبدل أن يكون للسلام قيمة إيجابية تجلب لصاحبها الثناء والتقدير والتمجيد وتمنحه حق الريادة، فإن مصيره يكون التهميش والضياع والقمع في هذا الزمن الذي هو زمن الرداءة والفساد. وفي المقابل يطالعنا ذلك الضريع الذي لا يسمن ولا يغني من جوع، ذلك النبات الشائك الذي يفترض أن يكون وقوداً للنار في أحسن حالاته مختالا فرحاً لما وصل إليه من مكانة وسمو. فالشاعر استطاع من خلال تلك الصورة الرمزية المجازية التي جسدت تخايل الضريع وتغطرسه وتجبره أن يرمز لصورة هؤلاء التافهين من الناس. بما يحقق تلك العلاقة التقابلية بين : يتمزق الزيتون ≠ يختال الضريع.

فالبيت كله في المستوى العميق من الدلالة يقوم على النقد الضمني لواقع الوضعيات الشاذة بين الأفراد داخل المجتمع الواحد؛ وبين الأمم المتصارعة فيما بينها، وكأنما هناك مستويان: المستوى الأول مستوى محلي متصل بواقع العلاقات داخل المجتمع الواحد، حين تتصدر فئة من الناس ليس لهم من مقومات الصدارة إلا بريق الشكل والمظهر في مقابل فراغ المضمون وزيفه، في حين تتوارى فئة أخرى من الناس التي تدعو إلى تطبيق العدل وإرساء كلمة الحق عن الأعين و الأنظار. أما المستوى الثاني فيتحقق في سيادة أمة معينة على الأخرى، في حين أن تلك الأمم المتغلبة والمتصدرة تفتقر للكثير من المبادئ و المقومات الأخلاقية التي تؤهلها لأن تكون رائدة للعالم بحكم ما تغرق فيه من انحلال وانحراف. فمن خلال ذلك التصور القائم على المفارقة يستدعي أن تكون لدلالة الضريع دلالة مركبة تحيل على واقع الأفراد والجماعات على السواء، وكذلك الأملاح والزيتون. وهو ما يمكن التمثيل له بـالرسم البياني التالي:



في البيت الثاني من القصيدة يكشف الشاعر من استخدام الرموز الكنائية التعريضية القائمة على مبدأ التضاد والتناقض، حيث يطالعنا المستوى السطحي بتلك الصورة المجازية للخيانة وهي تشتكي من بقاء عدوها حياً، فالمفارقة تتجسد في ذلك البيت الشعري من خلال المعاني التي تطرحها كلمة "الخيانة"، فهي ضمن الإطار المعجمي نجدها تدخل تحت طائلة كل المعاني التي تستدعي و تفترض وجود نقض للالتزامات وعدم الوفاء بالعهود والمواثيق، فكيف لتلك الخيانة التي تتصف بكل تلك الصفات القائمة على مبدأ الخداع والمراوغة والزيف أن تتذمر وتشتكي من بقاء عدوها ؟!.

أما المستوى العميق من الدلالة فيوحي بأن الشاعر قد استخدم لفظة الخيانة كرمز ليشير من خلاله إلى أصحابها الممثلين في القادة و الزعماء العرب من خلال تواطئهم وتآمرهم مع العدو، متناسين في ذلك الميثاق الذي عاهدوا شعوبهم عليه، لكن المفارقة والتناقض لا يتجسد في خيانتهم وتآمرهم لأنهم درجوا على فعل ذلك؛ وإنما تتجسد المفارقة هنا على صعيد تذمرهم وشكواهم من بقاء عدوهم حياً.

يمكننا القول إذن إن البنية الرمزية في البيت الثاني يتحقق حضورها في إطار مفارقي بين الفعل وما يقابله من انعكاسات تخالف في محتواها طبيعة ذلك الفعل، فهؤلاء القادة العرب لم يتقدموا خطوة واحدة في سبيل إبادة عدوهم، وجل ما فعلوه يقتصر على التنديد وعقد الاجتماعات في موقف ينم عن عجزهم تجاه العدو، بل إن أفعالهم تلك تجاوزت في مداها إلى التطبيع والتآمر والتحالف، فكيف لهم بعد كل ذلك أن يشتكوا من بقاء عدوهم حياً وهو في واقع الأمر حلفاء ومطبعين له، ويمكننا تجسيد تلك المفارقة في :

أصحاب الخيانة (يتآمرون ، يتحالفون مع العدو) ← **مفارقة** ← يشتكون من بقاء عدوهم حياً

ويأتي الشطر الثاني من البيت الشعري على سبيل التشبيه ليؤكد على الفكرة نفسها التي جاء بها في صدر البيت الثاني، فكأني به يقول: تشكو الخيانة من بقاء عدوها (مثل) كشكاة الضبع من ظلم الرضيع. تشكو الخيانة من بقاء عدوها = شكاة الضبع من ظلم الرضيع.

فتلك الصورة الرمزية التي قامت عليها في شطر البيت الثاني، تقودنا إلى تضارب وتناقض في السياق الدلالي للجملة على صعيد البنية السطحية، فكيف لنا أن نتصور بشكل من الأشكال أن الرضيع يمكن أن يظلم ضبعا؟؛ لكن وبالنظر إلى المستوى العميق للبيت الشعري يمكننا الوقوف على الدلالة الحقيقة وهو أن الرضيع والضبع لا يراد بهما ذلك المعنى القريب، لأن الرضيع ليس ضداً مباشراً للضبع، فمن هو الأولى بأن يُسَّلط الظُّلم عليه؟، فالمنطق يفرض أن يكون الظالم هو الضبع والمظلوم هو الرضيع، لكن أن يكون الضبع هو المظلوم الذي يشتكي من الرضيع فذلك يجسد التناقض والمفارقة، ولو سلمنا جدلا أن ظلما ما وقع على ذلك الضبع فيفترض أن يصدر من قبل شخص أعتى و أقوى منه؛ لكن أن يُظلم على يد رضيع لا يقوى على إدارة شؤونه فهنا تحدث المفارقة. وهو ما يمكن التمثيل له:

الظالم (الضبع) ← **لا توجد مفارقة** ← **المظلوم هو الرضيع**

الظالم هو الرضيع ← **توجد مفارقة** ← **المظلوم هو الضبع**

فلفظا (الضبع والرضيع) هما عبارة عن رموز وظفهما الشاعر ليحيل من خلالهما على الوضع العربي المضطرب، فنستنتج أن الضبع جاء رمزاً للعدو الإسرائيلي الذي يقتل ويقمع الشعب الفلسطيني الذي جاء في هذا النموذج كرمز للرضيع، فبالرغم من الجرائم التي يرتكبها ذلك العدو حق الشعب

الفلسطيني، إلا أنه يشتكي ويظهر التظلم ويتهم بالعدوان والتعدي عليه، في موقف ينم عن المكر والخبث المتأصل في نفس العدوّ.

يمكننا القول إذن بعد كل ما سبق إن الشاعر قد استند في تحديده لتلك الرموز على معجم الطبيعة من خلال استخدامه للألفاظ التالية: (**الأملاح، الزلال، الزيتون، الضريع، الضبع، الرضيع**)، حيث استوحى من خلالها رموزه فهو لم يخرج في رصده للتناقضات الحاصلة في واقعه من عناصر الطبيعية المحيط به، والتي تقوم في أصلها على مبدأ التضاد والاختلاف، لأنه بصدد التعبير عن واقع إنساني يتجلى حضوره في إطار الصراع القائم و العلاقات الاجتماعية التي يسودها التنازع الدائم والمستمر على المكاسب والمصالح.

كما عكس عنوان القصيدة: (**الطيب والأشرار**)، حضوره في ظل توظيف الشاعر لجملة من الرموز، حيث تجلت صورة الطيب والتي جاءت بصيغة المفرد في القصيدة من خلال تلك الرموز (**الزلال، الزيتون، الرضيع،..**) ممثلة في الأمة العربية الإسلامية، أما صورة الأشرار جاءت بصيغة الجمع والتعدد للدلالة على كثرة هؤلاء الأعداء الذين يتربصون ويترصدون للأمة العربية الإسلامية، ويحاولون في كل مرة الإيقاع والفتك بها، فمثل حضور لفظة الأشرار على مستوى ذلك النموذج في رمز (**الأملاح، الضريع، الخيانة، الضبع**).

وفي إطار ما سبق يمكننا القول إن الشاعر لم يعبر عن تلك المفارقات انطلاقا من تجربته المحلية؛ وإنما كانت انطلاقته تلك من زاوية أوسع وأشمل حيث عبر من خلالها عن واقع الأمة العربية الإسلامية وما تعيشه من صراعات سياسية واجتماعية على مستوى الأفراد وعلى مستوى الأمم.

المطلب الثاني: رمزية التضاد بين البدايات والنهايات:

ومن نماذج المفارقة الرمزية نذكر أيضا قصيدة بعنوان "لماذا؟" للشاعر أحمد بن مهدي يقول فيها: [المتقارب]

لماذا

أموت على عتبات الحزنِ

قزحي اللونِ

وكفي مليء بالضياءِ..

..والماءِ.[1]

تقوم العتبة الأولى في هذه القصيدة على بنية استفهامية متمثلة في اسم الاستفهام **[ما]** متبوعا باسم الإشارة **[ذا]** مسبوقين بلام التعليل، ليتألف بها نسق تعليلي خلاصته **[لماذا]؟**، والتي تجعل من التجربة الشعرية تجربة مليئة بالإبهام والغموض، فالعنوان مارس حضوره على صعيد مرجعي ليحيل بطريقة ما على وجود صراع وتشتت عاشهما الشاعر في ظل واقع مضطرب، يفرض معه الإجابة عن تلك التساؤلات التي تطرحها ذات الشاعر باستمرار في موقف ينم عن عجزها في مواجهة تلك التناقضات والمفارقات وعدم مقدرتها على إدراك تفسيرات واضحة و منطقية لتلك المتغيرات والتحولات التي تعيشها والتي من شأنها أن تسحق تلك الذات وتلقي بها في متاهات الحيرة والشك.

[1]-أحمد مهدي، ديوان: " أسارير دمي"، دار الأوطان، الجزائر، ط1: 2014، ص: 15.

كما تتحقق المفارقة في المقطع الأول من خلال نسق يصنعه التعارض الصادم بين المقدمات والنتائج: بين توافر مقومات الحياة والنماء، و الانجرار قسريا إلى نهاية مأساوية هي الموت، ويتجلى المشهد في ضوء الوحدات اللغوية مركبا، بحيث تتجلى الذات من خلال ضمير المتكلم مستنكرة مصيرها بالرغم من توافر ما يتيح تجنبه:

(لماذا/أموت على عتبات الحزن/قزحي اللون)# (وكفي مليء **بالضياء**/..**والماء**)

ففي المستوى الأول يحيل ضمير المتكلم في (**أموت**) و(**كفي**) على حيز المعاناة بوصف الذات مجالا لها، وما يعمق المفارقة هو حالة "الامتلاء" لهذه الكف، "بالضياء": رمزا للسداد الذي يحول دون التيه والضلال، والماء رمز الحياة والنماء الذي يضمن البقاء والاستمرار، وتؤدي صيغة المبالغة "مليء" دورا محوريا في الإيحاء بعمق المفارقة من حيث دلالاتها على الوفرة، بحيث يتجلى الامتلاء قارا وملازما بصورة ينتفي معها العجز والقصور.

ومن هنا يتجلى الاستنكار مشروعا، من حيث تعارض المآل والمصير مع طبيعة الأشياء ونواميس الحياة وسنن الكون، فتلك الكف لا تشكو من عُدْم أو قلة، وكان سبيل صاحبها أن تنعم بالهداية والرغد؛ ولكن التوفيق أخطأها بشكل يوحي بعبثية مستعصية على الإقناع.

ولكن يلحظ لاحقا نوع من اتساع الرقعة، يصنعه حضور كلمة (عشب)، بحيث لم يبق حيز المفارقة محصورا في الذات ولكنه طال الموضوع، واستحضر ضمير الغائب، يقول الشاعر: **[المتقارب]**

وعشب ما توهج

حين لامسه النور..

والهواء؟.[1]

(**فعشب**) تتجلى علامة رمزية جديدة على كيان نوعي مختلف عن الذات التي أحال عليها ضمير المتكلم فيما سبق، ويتكرس معها معنى المفارقة في السياق من خلال حالة التقابل بين نفي النتيجة مع توفر أسبابها: **عشب** ما توهج # حين لامسه **النور**../...**والهواء؟**.

[1]–أحمد بن مهدي، مصدر سابق، ص ن.

وفي السياقين نلاحظ استعمال الشاعر للفعل الماضي "توهج" ،"لامسه" للإحالة على حالة التحقيق،الداعي إلى الصدمة والمفاجأة، من حيث الملامسة تمت فعليا ولكن الأثر المعتاد لم يتحقق ،وبخلاف ذلك لو انه استعمل الفعل المضارع إذ سيوحي ذلك بالتقليل أو الترجيح لا التحقيق:وعشب ما يتوهج # حين يلامسه **النور...والهواء؟**.

لعل حالة التناقض هذه في عالم الطبيعة قد تتعدد تفسيراتها، فقد يكون مردها افتقاد توهج العشب إلى الأرض نفسها، أو الماء، أو المناخ، أو حتى إلى النقمة تحل...

على أن ارتباط تلك الرموز بالواقع الإنساني، وتمثيلها لتجربة حية ماثلة، يعزز الحاجة إلى أفق دلالي متجانس، (**فلماذا**) بدلالتها الاستنكارية كل مرة وعبر السياقات المفارقية التي تلتها ،ليست سوي تشخيص لواقع إنساني مرير، تنسحق فيه الذات تحت وطأة السؤال: (فكفي مليء **بالضياء...**)، التي تحيل بدورها على الغني الروحي بروافده الدينية والتاريخية، وعلى الغنى العقلي، بوفرة الطاقات الإنسانية المهيأة لصنع تغيير إيجابي في الحياة، ولكن ذلك لا يكتمل إلى بوجود ثروات تستغل وتستثمر وهو ما أحالت عليه كلمة (**الماء**)، ومن هنا كانت الحيرة والاستنكار، إذ بالرغم من حالة التملك الثابتة والملازمة لكل مقومات الحياة والنهضة، إلا أنهما في الواقع لا يتحققان؟.

ومن هنا أيضا لا يتجلى ضمير المتكلم معبرا عن واقع فردي خاص، بقدر ما أنه تمثيل لوعي عام،وهو ما يعكسه واقع (**العشب**) في علاقته مع (**النور**) و (**الهواء**)، فالعشب اسم جنس جمعي، وهو يحيل رمزيا على المجتمع في بلادته وخوائه وانعدام تجاوبه مع سنن الحياة، فهو يغرق في حمأة التخلف ويركن إلى الهوان، وكل ذلك موت معنوي، فلا يتوهج ولا يتألق في سماء الحضارة، على الرغم من توافر كل مقومات ذلك في حياته.

النور= العلم والهداية.

الهواء= الثروات ومقومات الحياة والبقاء.

وفي ضوء هذا تتحد الذات بالموضوع وتلتحم به، من حيث أنهما مجال لمعاناة واحدة ومفارقة مشتركة:

(أنا) ضمير المتكلم

الضياء + الماء

العشب (هو)

النور+ الهواء

أنا = العشب، العشب= أنا

ولأن الاستنكار كان مصدره تعارض النتائج مع المقدمات ، فإن المعنى العميق هو الذي يعيد التوازن إلى طرفي المعادلة، حين نكتشف بأن حالة العجز في الوصول إلى الرقي المنشود، لم تصنعها قوة عاتية عابثة، تستلذ السخرية بأناس يجدّون ويكدحون، ولكن مصدرها أناس عابثون خاملون توافرت في أيديهم كل أسباب السيادة والتقدم وتنكروا للحياة، فتنكرت لهم!.

وفي ضوء ذلك تنفتح دلالة (**لماذا**) ببعدها النقدي لتغدو معبرة عن حالة من التفجع يؤججها الواقع المزري بأبطاله التقليديين، ولتغدو (**لماذا**) تبعا موجهة إلى هذا الكائن العاجز الذي تحف به الخيرات من كل جانب، وهو يستلذ البؤس؟ فيخاطبه الشاعر بقوله: **لماذا؟**.

المطلب الثالث: الرمز المفارق بين القدرة والعجز:

يقول الشاعر **عثمان لوصيف** في قصيدة: (آه ...**يا زمن اللؤلؤة**) : **[المتدارك]**

سائخ أنت.. في هذه البركة المالحهْ

في الطحالب، في الطين، في الأوبئهْ

ليس بين يديك سوى

هذه السعفات المريضهْ

والضفادع...والرغوة الطافحهْ[1]

تقوم بنية العنوان في هذه القصيدة على جملة فعلية تتكون من اسم الفعل [آه] الذي عكس بدوره صوت الذات المتألمة التي تشكو الحسرة والأسى على واقعها المتأزم، والنداء بأداة هي [الياء] لنداء البعيد، ومنادى هو (**زمن اللؤلؤة**) ليحيل ذلك على التحسر والتفجع، بما منح العنوان ذلك الطابع الرثائي بإعلان الذات عن فقدها لزمن قد مضى كان بمثابة الفضاء الذي يمنحها السمو والشموخ وتستشعر في مكامنه الراحة والسعادة، فكان رمزا للنقاء والطهر والأصالة. فعنوان القصيدة يحمل في بوادره بنية مزدوجة قائمة على الاختلاف والتباين، حيث يتجسد ذلك البعد التقابلي بين

[1]-عثمان لوصيف، مصدر سابق، ص: 52.

زمن ماض كان مثالا للخير والتفرد والتميز لدرجة أن شبهه الشاعر باللؤلؤة؛ في مقابل زمن حاضر يستحضر معه كل المعاني السلبية التي زادت من عذابات الشاعر وجعلته يتجرع الآلام والمآسي في ظلاله، وحالة التقابل تلك من شأنها أن تسري وتشمل كل أبيات القصيدة لتحيل على دلالات متناقضة وتكشف عن الرؤية المفارقة.

لقد اعتمد الشاعر في بناء المقطع الأول من القصيدة على خاصية أسلوبية تمثلت في أسلوب التقديم والتأخير (**سائخ أنت**)، حيث قام بتقديم المسند "**سائخ**" الذي جاء على وزن اسم فاعل على المسند إليه الضمير المنفصل [أنت]. إن تقديم الخبر على وجه العموم يفيد "تخصيصه بالمسند إليه، كقوله تعالى: ﴿لَكُمْ دِينُكُمْ وَلِيَ دِينِ﴾[الكافرون: 6]، وقولهم "تميمي أنا"، وعليه قوله تعالى:﴿لَا فِيهَا غَوْلٌ وَلَا هُمْ عَنْهَا يُنْزَفُونَ﴾[الصافات:47]."[1]

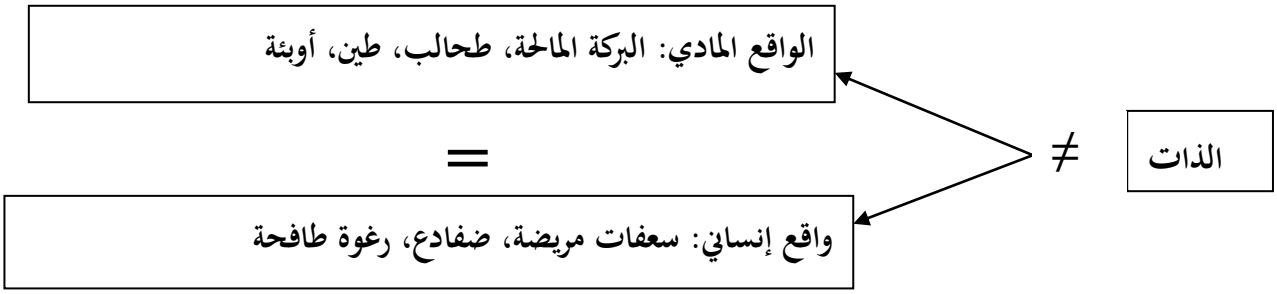
فالشاعر في هذه القصيدة قد خص تلك الصفة (**سائخ**) بتلك الذات التي غمرتها طباع وخصال ذلك المجتمع المتسم بقدر عال من القذارة، حتى باتت الصفة الملازمة لها. كما يدل التقديم هنا أيضاً على الاهتمام بأمر المتقدم للإيحاء بمعنى التفجع والعزلة، فلفظة (**سائخ**) فضلا عن أنها تعكس معنى الانحدار والانغماس التي كانت لتحققها لفظة (**غارق**) لو استبدلت بها؛ إلا أنها تجاوزت تلك المعاني لتشير إلى حجم القذارة التي غرقت فيها الذات، بما يجعلها عالقة وغير قادرة على الانفلات من ربقة العفونة التي تحاصرها من جميع الاتجاهات.

كما ساعدت اختيارات الشاعر لرموزه في تصوير ذلك المحيط، فالألفاظ: البركة المالحة، الوحل، الطين والطحالب...الخ كلها رموز جاءت لتحيل على بيئة عفنة لا تتوفر ولا تمنح مقومات الحياة والنمو والاستمرار، فقد انتخب الشاعر من حقل الطبيعة ما يعبر عن الفضاء القبيح الذي تشمئز منه النفوس وتنفر لسماعه الآذان، "فالشاعر أمامه إمكانية عظيمة الدلالة، هي أنه من حقه دائما أن يستخدم أي موضوع أو موقف أو حادثة استخداماً رمزياً وإن لم تكن قد استخدمت من

[1] ينظر:الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغية، حوا: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان/بيروت، ط1: 2003، ص: 87، 88.

قبل هذا الاستخدام."[1]فتلك الرموز لها علاقة مباشرة بالتجربة الشعورية وجاءت لتترجم لغة النفس المتوترة والقلقة والتي تعاني المرارة والضيم في ظل ذلك الواقع المتأزم.

ينتقل الشاعر من رصد المشهد المادي الذي يصور من خلاله ذلك الواقع الذي طفت عليه العفونة وتغلغل الفساد في أوصاله، ليُشخص الواقع الإنساني وما يطرحه من معطيات لا يتحقق معها الفاعلية المنشودة بل إن حضورها في واقع الشاعر يتساوى والعدم، فالضفادع، الرغوة الطافحة، السعفات المريضة، في واقعها رموز تحيل على ذوات بشرية تعيش بينهم الذات المثقفة التي عُبر عنها بكاف الخطاب (ليس بين يديك)، فمع قلة الأدوات المتوفرة لدى الشاعر "**سعفات** (جمع قلة)"، فإن تلك السعفات تتصف بأنها مريضة وغير قادرة على تقديم المساعدة، بالإضافة إلى الضفادع والرغوة الطافحة التي تعكس في صورتها معاني الغوغائية والفراغ والتفاهة. يمكننا القول إذن أن هناك انسجام وتجانس على صعيد الواقعين –الواقع المادي والواقع الإنساني–؛ لكن بالمقابل هناك حالة تناقض وتنافر بينهما وبين ذات الشاعر، بما نمثل له بـ:



فالمفارقة تتحقق في هذا البيت من خلال حالة الاغتراب الناجمة عن التناقض الصادم بين ذات واعية طامحة ومتطلعة إلى العدالة الفضلى وللإنسانية المثلى والتحضر وبين البيئة المحيطة والمجتمع الساذج الخامل. وتزداد حدة المفارقة في ضوء حالة الرفض والعجز عن التغيير أو التحول إلى فضاء آخر أكثر رحابة واستجابة لتطلعات الذات. يقول الشاعر: **[المتدارك]**

آه! يا زمن البهجة اللؤلؤهْ

والرذاذتْ

[1]–عز الدين اسماعيل، مرجع سابق، ص: 199.

عبر السماء العريضهْ

هل ستومض تلك البروقْ ..البروقْ

وترتعش السحب الجامحةْ؟.[1]

يتحرك الرمز في فضاء الزمن فيرتد إلى الماضي من خلال : (آه يا زمن البهجة اللؤلؤة) فيرسخ معنى التوجع والتحسر بافتقاد الصورة المشرقة للوطن بحيث تتضافر (البهجة واللؤلؤة) في السياق لتعبرا عن معاني الحبور والانطلاق والإضاءة والإشراق؛ وهي صورة نقيضة للحاضر البائس الذي شخصت معالمه في المقطع السابق؛ بما من شأنه أن يضاعف من المعاناة ويفاقم من حدتها.

على أن هذه الومضة الخاطفة بشحنتها العاطفية إزاء الماضي، على الرغم من تكريسها لدلالة الحضور على صعيد وجداني، سرعان ما تتلاشى على وقع السطوة العارمة للحاضر بوصفه يمثل دلالة الحضور ماديا وإن كان وجدانيا غير ذلك؛ ولذلك يتجاور الماضي والحاضر على نحو مفارق من خلال التوظيف الرمزي، فالماضي وبشكل استعاري ورمزي هو "اللؤلؤة" محيلا على معنى النفاسة والإضاءة، وهذان الملمحان في بعدهما الإنساني يستحضران دلالات العزة والمكانة المرموقة والصدارة بين الشعوب وينفيان معاني الهوان والخذلان.

والوطن في حاضره = **(رذاذ)**، رمزا للقلة وعدم الجدوى التي تكاد ترادف العدم، إنّ الرذاذ تصبح رمزيا محيلة على الأصوات الضعيفة الواهية التي عجزت عن أن تقف في وجه الدمار والحريق الذي يلتهم الوطن دون أن تقوى على إطفائه، ومن هنا تأخذ المفارقة بعدها وحدة توترها من حيث إحالتها على التحول المفجع.

وتتحقق شعرية المفارقة الرمزية على هذا الصعيد في قدرتها على تشخيص الموقف واستحضار دلالاته وأبعاده من خلال التوظيف الرمزي المكرس لمعنى التقابل والتحول،بحيث يفارق الرمز دلالته المعجمية وطابعه الحسي ليكتسب مدلولا سياقا يصنعه حواره وتعالقه مع وحدات السياق الجديد، وليحيل على المضامين الإنسانية والعاطفية في تحولاتها المتناقضة.

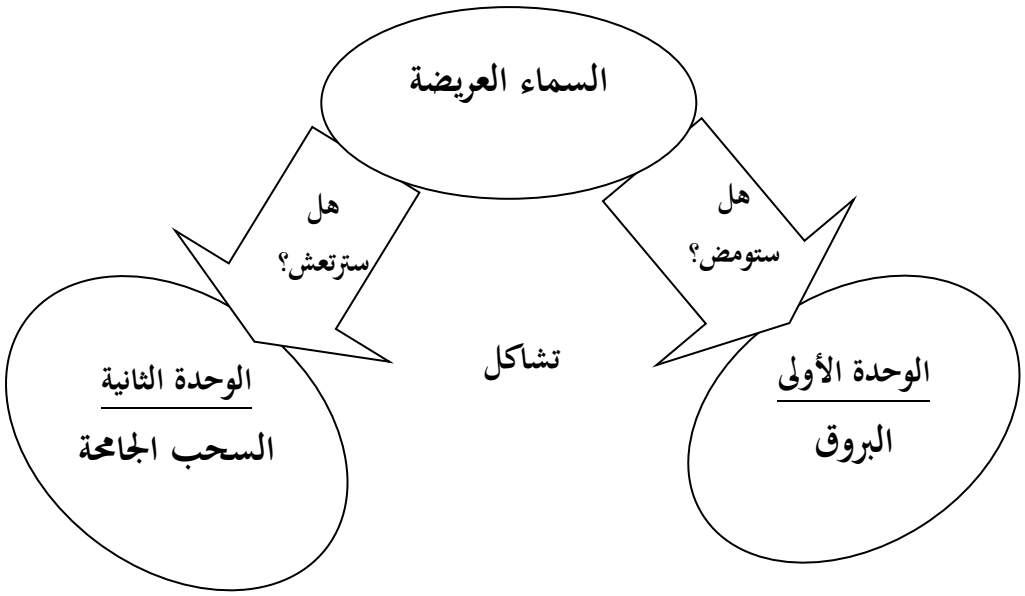
[1]-عثمان لوصيف، صدر سابق، ص: 52، 53.

ومن هذا المنظور أيضا تتجلى المفارقة الرمزية وسيلة إثراء لا للغة وحدها وإنما للمعجم الشعري نفسه من خلال علاقات التقابل والتضاد التي يمنحها استخدامها في سياقات جديدة.

ولم يكن التقابل بين الماضي والحاضر من خلال رمزي اللؤلؤة والرذاذ وحده ما يصنع المفارقة ويبعث على التبرم والضجر؛ بقدر ما أن مؤهلات الوطن وقدراته الحقيقية وعلى صعيدها الإنساني خاصة كانت عاملا آخر أجج المفارقة: يقول أيضاً: **[المتدارك]**

عبر السماء العريضهْ
هل **ستومض البروق... البروق**
وترتعش السحب الجامحهْ؟[1]

نستطيع أن ننوه ابتداء بالملمح التشاكلي **(Isotopique)** المحقق لعلاقات التناظر بين العلامات الرمزية في مستوى عمودي، بصورة يتحقق بها اتساق النص، ويمكن تسجيل ذلك عبر وحدتين:



فالسماء العريضة إنما هي الوطن في امتداده واتساعه، وهو غني بموارده وإمكاناته الكفيلة بإحداث التغيير الإيجابي المنشود ومحو آثار النكبة، ومن هنا نتفهم حالة التبرم والاستبطاء التي تخيم على وجدان الشاعر: فلماذا لا تومض **البروق، وترتعش السحب؟**. وليست هذه سوى رموز لبشائر الخير التي تنتشل

[1]-عثمان لوصيف، مصدر سابق، ص: 53.

الوطن من محنته، ليستعيد بهجته وتلألؤه، ولتستحيل مظاهر الجدب والموت واليأس إلى مشاهد للاخضرار والحياة والتفاؤل. فبؤرة المفارقة مصدرها التقابل بين وجود إمكانات التغيير وغياب فاعليتها،بما يجعل الأمر مفارقا ومجالا لتناقض يستعصي على التفسير والتبرير؛ من هنا تتحقق شرعية الاستنكار المرافق للاستبطاء غرضا أدبيا للاستفهام المصدّر ب: **[هل]**. إنّ الإيماض وهو اللمعان الخفيف المتقطع، في مقابل **السطوع**، والارتعاش الدال على الحركة الواهنة المتقطعة أيضا في مقابل **الهطول والانهمار**، إيحاء بواقعية الرجاء من حيث أنّ الشاعر يعي صعوبة التحدي في مواجهة تلك الردة التي ألمت بالوطن فألقت به في أتون حرب ضروس، ومن هنا تأتي تلك الأفعال [**تومض – ترتعش**] محيلة على بوادر التغيير مهما تكن ضعيفة أو محدودة.

المبحث الثالث: المفارقة والتناص:

هناك العديد من الأفكار والرؤى التي تتداخل مع النص الشعري، وقد عرف مُحَمَّد مفتاح التناص باعتباره تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة ومن مقوماته أنه محول لها بتمطيطها أو تكثيفها بقصد مناقضة خصائصها ودلالاتها أو بهدف تعضيدها.[1]فالنص الشعري هو عبارة عن تشرب وتحويل لنصوص سابقة عبر آليات مختلفة، حددتها **جوليا كريستيفا** في ثلاثة مستويات النفي الكلي والنفي المتوازي والنفي الجزئي، لكن ما يهمنا في إطار المفارقة هو المستوى الأول وهو النفي الكلي[2]، وفي هذا المستوى يقوم المبدع بنفي النصوص التي يستنصها نفيا كليا على صعيد دلالي، ويكون فيه معنى النص نتاج قراءة نوعية خاصة تقوم على المحاورة لهذه النصوص المستترة، وهنا لابد من ذكاء القارئ ليفك رموز الرسالة ويعيدها إلى منابعها الأصلية.

وتوضح لنا **كريستيفا** ذلك بمثال "من قول باسكال: (وأنا أكتب خواطري تنفلت مني أحيانا، إلا أن هذا يذكرني بضعفي الذي أسهو عنه طوال الوقت، والشيء الذي يلقنني درسا

[1]-ينظر، مُحَمَّد مفتاح، مرجع سابق، ص: 121.

[2]-ينظر: جوليا كريستيفا، مرجع سابق، ص: 78، 79.

بالقدر...يلقنني إياه ضعفي المنسي، ذلك أنني لا أتوق سوى معرفة عدمي)، وهذا النص يحاوره "لوتريامون" ويقلب دلالته بدلالة تنفي النص الأصلي الذي يبدو مستترا خفيا داخل خطابه يقول "لوتريامون": حين أكتب خواطري فإنها لا تنفلت مني، هذا الفعل يذكرني بمقولتي التي أسهو عنها طوال الوقت، فأنا أتعلم بمقدار ما يحيه لي فكري المقيد، ولا أتوق إلى معرفة تناقض روحي مع العدم".[1]

كما يستخدم شاعر المفارقة استراتيجية التناص، من منطلق استحضاره لتلك الوقائع التاريخية من شخصيات وأحداث، ونصوص شعرية ودينية ...الخ، لا لمجرد إعادة إحيائها وتمثيلها، وإنما لنفيها وإعادة تشكيلها على نحو جديد.

وتعتمد المفارقة التناصية أيضا على المعارضة الساخرة كآلية تستخدمها ونعني بها "التقليد الهزلي أو قلب الوظيفة بحيث يصير الخطاب الجدي هزلياً والهزلي جدياً"[2]، بحيث يصبغها بمعالم وملامح الواقع الراهن في جميع تمظهراته وتفصيلاته في إطار تلك المعارضات،لتظهر الرؤية المفارقة فتشد انتباه القارئ، وتفتح أفق توقعه للبحث عن قراءات جديدة، وتأويلات أخرى لذلك التشكيل الجديد.

فالشاعر المعاصر يعتمد على التناص لأنه يمثل طريقة من طرائق الإخراج و التعبير عن التجربة وتشخيصها بصورة تستحضر أبعادها ، ويتجنب بها جفاء التقرير والمباشرة، إذ " يتيح التناص للشاعر أن يمتلك حريته التامة في قول ما يشاء على ألسنة الآخرين، بحجة أنه يتحدث عن شخصيات تاريخية."[3] فشاعر المفارقة يتمتع بكامل الصلاحيات التي تجعله يتصرف في النص السابق كيفما شاء وحسب ما تقتضيه رؤيته المفارقة، ومن "هنا فإن شاعراً حين يستحضر نصا لجعله يتقاطع مع الواقع، فإنه لا يراعي حرفية النص القديم، ولا تعنيه الحقيقة التاريخية، بل يضحي بكل ذلك لأجل بناء المفارقة".[4]

---

[1]-جمال مباركي، التناص وجمالياته، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003، ص: 155، 156.

[2]-محمد مفتاح، مرجع سابق، ص: 121.

[3]-ناصر شبانة، مرجع سابق ، ص: 216.

[3]-المرجع نفسه، ص:217.

والمفارقة التناصية تتمظهر في صور عديدة منها: التناص الشعري، والتناص الديني، والتناص الأدبي...الخ من التجليات والصور.

المطلب الأول: التناص الشعري: تتغير صور التناص في إطار آلية المفارقة، فتتشكل وتختلف "فقد يكون معارضة مقتدية أو ساخرة أو مزيجا بينهما"[1]، ومن بين تلك النماذج التي جاءت وفق استراتيجية التناص في إطار ما يعرف بالمعارضة الساخرة نجد قصيدة للشاعر **بوعامر بوعلام** بعنوان: (**سينية المعلم**) يحاكي من خلالها نصاً قديما **للبحتري** في سينيته المشهورة، والتي يقول فيها: **[الخفيف]**

صنت نفسي عَّما يدنس نفسي وترفعت عن جدا كل جبس

وتماسكت حين زعزعني الدَّهــ رُ التماساً لتعسي ونكسـيِ[2]

يقول الشاعر: **بوعامر بوعلام** في قصيدة: (**سينية المعلم**): **[الخفيف]**

صنت نفسي عما يدنس نفسي وترفعت عن وظيفٍ مخـسّ

قدّر الله ما يشـاء فوجـهـت إلى مهـنة المـعلم تـعـسي

أتسلى عـن الحـظوظ وآسـى لـزمان أضـعتـه في (لِسُـنس)

[1]-مُحَمَّد مفتاح، مرجع سابق، ص:131، 132.

[2]- البحتري، ديوان، تح: حسن كامل الصيرفي، مج:1، ، دار المعارف، القاهرة، ط:3، ص: 470.

ما الذي يجتبيه من يجتنيها ؟ بصرٌ متعب وشيبة رأس

وذهول يغشاه حتى تراه ناسيا ما أتاه في يوم أمس

لهفَ نفسي على المعلم يسعى بين بؤس من الحياة وبأس

في وطيء من المراتب دون وزهيد من الرواتب بخس

يركب الناس ما يلذُّ رَفاها وهو قد لا يحوز أجرة (طكسي)

آلة قد توهموه وأما في الشهادات فهو في ذل حبس[1]

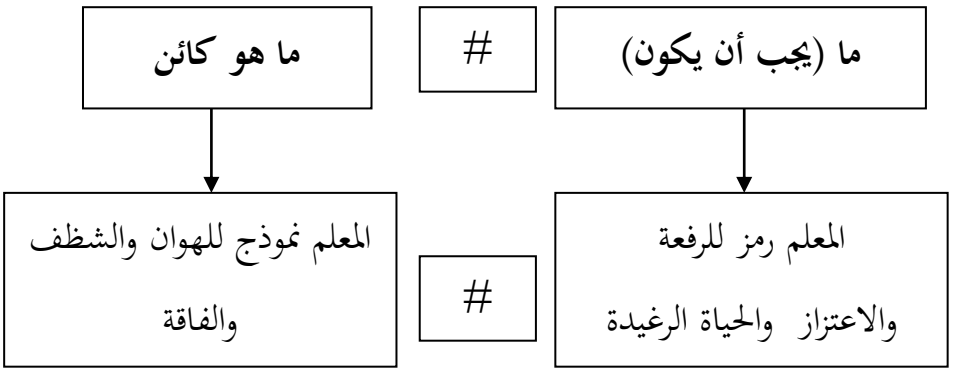
فالنص الأول يتحرك في مسار تصاعدي ماثلا في سلوك الشاعر بترفعه عن كل ما من شأنه أن يدنس نفسه ويحط من قيمتها فينزلها إلى أدنى المراتب، لذلك فإن الطابع العام للنص يتسم بالجدية، ولذلك فذات الشاعر في النص السابق (**البحتري**) تختلف عن ذات الشاعر في النص اللاحق (**سينية المعلم**)، ذلك أن ذات الشاعر في النص السابق بادرت بالفعل وكانت في موقع الفاعلية، وقد تعمد الشاعر ذلك خصوصا عندما افتتح قصيدته بالفعل (**صنت**)، الذي يدل بدوره على التحفظ والاحتراس من قبل الذات في سبيل مواجهة تقلبات الدهر والأزمان، فلا تهزها النكبات والأزمات؛ بل فعل الاحتراز والتحفظ جعل منها ذاتاً قوية صلبة ذات عزيمة وقوة.

يمكننا القول إن نص البحتري على الصعيد العام يعتبر مجالاً لنفس أبيّة تأبى الذل والوضاعة، وترفض الخضوع والمهانة، فالملمح العام للقصيدة إذن هو الطابع الجاد، الذي ينتظم فيه: الإباء والاعتداد والشكوى؛ أما على صعيد الخاص، فيتمثل في الإشادة والإعجاب بقدرته على تجاوز الأزمات، فينقل مسار التجربة من حالة الصدمة إلى استعادة التوازن، خصوصا بعد التحولات التي مسّت الشاعر، بين ما كان يعيشه من حياة يملؤها رغد العيش و الترف والنعيم الذي لا ينضب؛ وما آل إليه من عوز وفقر وشظف فالفعل الذي قامت به الذات في ترفعها سمح للشاعر باستعادة –ولو بشكل جزئي– توازنه ومجابهته لتلك الفاجعة التي ألمت به.

[1]–بوعامر بوعلام، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي"، دار صبحي، غرداية/الجزائر، ط1: 2015، ص: 69.

كما يمكننا أن نقرر حقيقة عامة تتصل بالسينية مجالها: التناغم بين المعادل الموضوعي والتجربة الشعرية في واقع البحتري، بحيث يتجلى إيوان كسرى بما توالى عليه من خطوب وغيَر، وبقائه شامخا معادلا موضوعيا وامتدادا للذات المقاومة التي تأبى الانكسار، وتأبى بصورة أقوى منطق المهادنة والتنازل لطغام الناس وأراذلهم على نحو يتحول فيه إيوان كسرى نموذجا للتحدي، ولعله بهذا البعد الحضاري والإنساني ينقل التجربة الشعرية من فضائها الذاتي والقومي إلى الفضاء الإنساني العام، من حيث أن الشاعر يبدي إعجابه بالقوم من الفرس وعراكهم وبديع صنعة الفن في صورة أنطاكية، لتنتفتح القصيدة على رؤية عامة وهي أن العظماء مصدر فخر للناس على اختلاف أجناسهم وعصورهم، وليس الإباء والترفع عن الخسة والنذالة سوى مقومات أصيلة لهذه العظمة.

أما على صعيد النص اللاحق (**سينية المعلم**) فهو ينزاح عن [المعارضة] إلى [المحاكاة الساخرة]، لينسج على منوال (**سينية البحتري**)، فقد حافظ الشاعر على النسق الإيقاعي للنص الغائب، وتأسست استراتيجية النص اللاحق على استدعاء بنيات نصية من السينية ومجاورتها ببنيات نصية جديدة، لتفجير التوتر والتنافر تارة، والتجاوز للنص السابق من خلال فعل استطرادي يسلط الأضواء على الآني البائس تارة أخرى. وهي بذلك تستعيد النص السابق لتسقطه على مضمون مختلف وبطابع نقيض هو الطابع (الساخر). وهذا هو الملمح العام للقصيدة الذي يمتزج فيه المستوى الدلالي العميق المحيل على النقد المبطن، وبصورة يقع فيها التقابل بين:

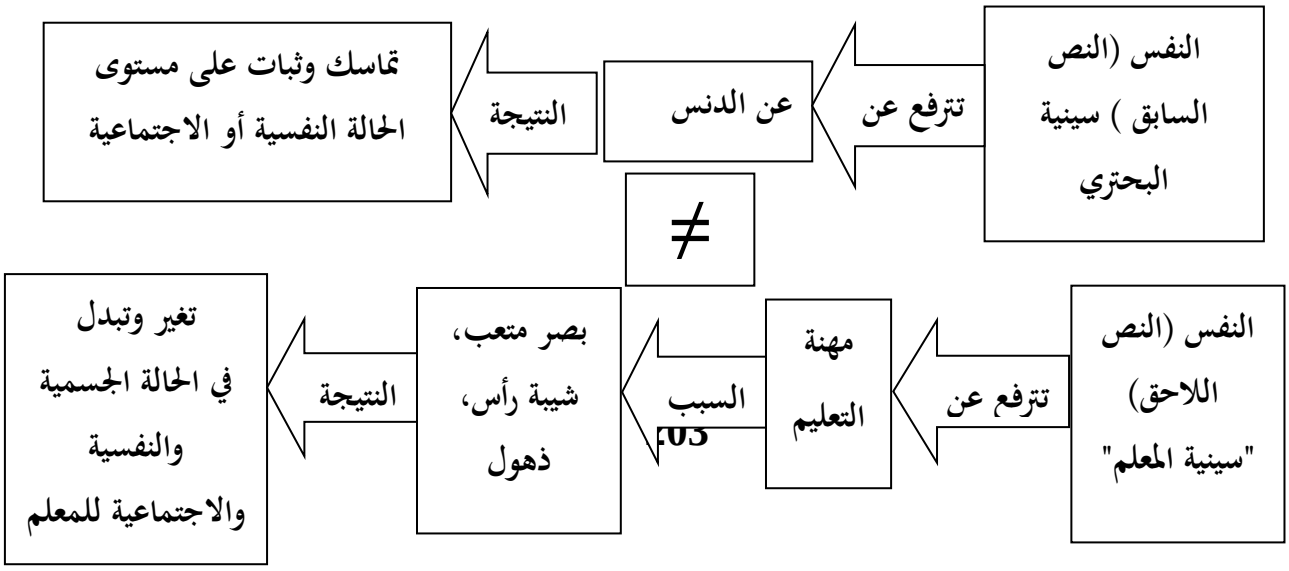


(**فسينية المعلم**) تكرس المنحى "الجبري"، حيث يتراءى المعلم "عاجزاً" أسير ردّة الفعل، تتضافر أطراف كثيرة في صناعة معاناته فلا يتأهل لمواجهتها والانتصار عليها وبذلك يفتقر مسار التجربة هنا إلى "الفاعلية " و "استعادة التوازن"، التي عرفتها نهاية النص السابق، ليختلف تبعا الانطباع الذي تخلفه وهو ما يمثله الصعيد الخاص في هذه القصيدة.

وهنا نلمس ذلك التقابل بين الموقفين الذي اتخذهما الشاعران، فالبحتري في سينيته يترفع عن كل شيء يحط من نفسه وينزلها في براثن الدنس؛ أما النص اللاحق فالشاعر في (**السينية**) يترفع عن مهنة (التعليم) في هذا الزمان.

ومن خلال هذا التقابل بين هاتين الثنائيتين (الدنس /مهنة التعليم)، يمكننا القول إن موقف البحتري جاء كردة فعل لمصابه الجلل، فالبحتري استطاع أن يحد من تأثير تلك الأزمة على نفسه، حتى لا تخلف معها أثرا سيئاً من جهة، ومن جهة أخرى لكي يحافظ على مكانته التي كان عليها في السابق أمام الآخرين، فلم يُبد جزعاً أو فزعا من مصيره الذي سوف يلقاه فيما بعد، فكان ثابتاً صامداً لا تغيره تقلبات الدهر ونوائبه.

بينما جاء الموقف في (**سينية المعلم**) كردة فعل عن تلك المعاناة التي يعانيها المعلم في ظل الواقع الراهن الذي حط من مكانة المعلم وجعله في أدنى المراتب، فلم يكن ترفعه عن مهنة التعليم في حد ذاتها؛ وإنما كان ترفعه عن تلك الظروف التي يعيشها المعلم في هذا الزمان، وما يتلقاه المعلم من غبن وعنت جسيم: (بصرٌ متعب، شيبة الرأس، ذهول،..)، أو تحولات مادية : (وطيء من الرواتب، لا يحوز أجرة طكسي،...)، وتحولات اجتماعية، تمثلت في التقليل من مكانة المعلم و الحط من قيمته ومن شأنه (فهو في ذل حبس..).وهو ما نمثل له بالمخطط التالي:



من خلال هذا المخطط يمكننا القول إن استخدام الشاعر لتقنية التناص عن طريق آلية المفارقة من خلال المعارضة الساخرة في النموذج السابق ساعد على الكشف عن رؤية الشاعر، حيث قام بتعرية لذلك الواقع المزري للمعلم. ففي ظل تلك المكانة والقيمة التي يحظى بها المعلم في هذا الزمن والتي يفترض أن تكون على العكس من ذلك تماما.

وفي هذا الاتجاه فإن رؤية القصيدة –**سينية المعلم**– تتشكل منذ أول عتبة وهي عتبة العنوان بما يصنعه من مغايرة يتكرس معها معنى التحول، من حيث تحتفظ الذاكرة الأدبية لسينية البحتري بكل معاني الإعجاب والتقدير لجلال الفن، وليحيل التمظهر الجديد في تلك العتبة على آفاق دلالية يبعثها الواقع الآسي للمعلم ويتكرس معهما معنى التحول الصادم: بين ما يجب أن يكون للمعلم من منزلة وما آل إليه من هوان، والأبعد في نطاقها أن يجلّي المعلم التضحية بكل صورها ويذويَ في سبيل الخير؛ ولكنه يقابل بالجحود والإنكار من قبل الجميع وفي مقدمتهم تلامذته الذي يصنعون عناءه ومأساته.

*إن المعارضة الساخرة في النص اللاحق (سينية المعلم) تقوم على تقنيتين أساسيتين:

1/ استدعاء بنيات نصية من النص السابق (سينية البحتري) وتوظيفها في سياق مفارق، أي أنها وظفت تقنية المجاورة التي تتحقق معها علاقة التنافر دلاليا باعتبار مقامي:

مثال: الوظيفة = استجداء/ التعليم = تعاسة.

النص السابق (سينية البحتري)	النص اللاحق (سينية المعلم)
وترفعت عن جدا كل جبس فوجهت إلى أبيض المدائن عنسي	وترفعت عن وظيف مخس فوجهت إلى مهنة التعليم تعسي

إنّ الوظيفة عرفا هي عمل ووسيلة لحفظ الكرامة؛ ولكنها سياقيا باتت تحيل على التسوّل والاستجداء. والبحتري وجَّه ناقته إلى المدائن تسليا، والشاعر وجَّه نفسه مكرها إلى مهنة التعاسة والحرمان .بما ينقل معنى التحول في واقع المعلم إلى الضدية.

2/ أما في الحالة الثانية فتغيب دوال النص السابق كليا، ويستقل النص اللاحق بنفسه، ويستخدم دواله المتولدة من رحم المعاناة، بحيث لا نبحث عن طبيعة العلاقة بين ماض وحاضر؛ وإنما نتطلع إلى الكشف عن الدلالات الإيحائية للبنيات النصية في ضوء علاقاتها الداخلية، يقول الشاعر:**[الخفيف]**

يركب الناس ما يَلَذُّ رفاها وهْو قد لا يحوز أجرة طاكسي

من أمام مفتش لذة الأيام من دهره زيارة خلس

منكر ما يراه من حسنات والخطايا يجسها بمجس

خلفه نائب المدير وما نا ب فثمَّ المدير مضحٍ وممس[1]

ففي مثل هذا النموذج يتخلص النص اللاحق من سيطرة البنيات النصية للنص السابق، لتفجير التقابل الدلالي وإحداث الصدمة، ويستخدم مفرداته وطريقته الخاصة من خلال استحضار المشاهد الواقعية الحافلة بمعاني السخرية والنقد. و في ضوء ذلك كله يتجسد التقابل بين التجربتين: الأولى ببعدها النفسي والوجداني والحضاري في تساميه ومثاليته، والثانية بمنحاها الواقعي الاجتماعي، وبمشاهدها الساخرة والصادمة معاً.

وفي نموذج آخر من الديوان هناك قصيدة أخرى بعنوان: (**طلاسم في المطاعم**) التي عارض من خلالها قصيدة: (**طلاسم**) وهي قصيدة عمودية طويلة تقع في واحد وسبعين مقطعاً جاءت في ديوان: (**الجداول**) للشاعر **إيليا أبو ماضي** التي مطلعها :**[الرمل]**

جئتُ، لا أعلَمُ من أينَ، ولكنِّي أتَيتُ

ولَقَدْ أَبْصَرتُ قُدَّامي طَريقاً فَمَشَيْتُ

وسَأَبْقَى مَاشِياً إن شئتُ هَذَا أم أبيتُ

[1]-بوعامر بوعلام، مصدر سابق، ص: 69.

كَيفَ جِئتُ؟ كَيفَ أَبصرتُ طَرِيقِـــي؟

لستُ أدري![1]

أما النص اللاحق وهو قصيدة: **(طلاسم في المطاعم) للشاعر بوعلام بوعامر،** التي يقول فيها :**[الرمل]**

جـــعت في يوم من الأيام لكني أكـــــلت

فلقد أبصرت قدّامي (ريستو) فـدخلتُ

أحضر النادل صحنًا فيه صرصورٌ فقلت

أكْلُ من هذا وما هذا فإني لـستُ أدري؟

أتراني أيها الأحمق في خـلقـــــة ضــفدع؟

يأكل الصرصور أو ضبٍّ إذا جـــاع تتبّعْ

قال لا ذاك ولا هذا ولكن لـــست أدري

رحتُ لا أعقل في الباص وإني فيه أعـــرقْ

ومصاريني خفاف وعصافيري تزقـــــــزق

أحسب الباص كُمَيتا وهو مبيضٌ ومــزرقْ

أتراني متّ أم أبدأُ مـــوتي لـست أدري.[2]

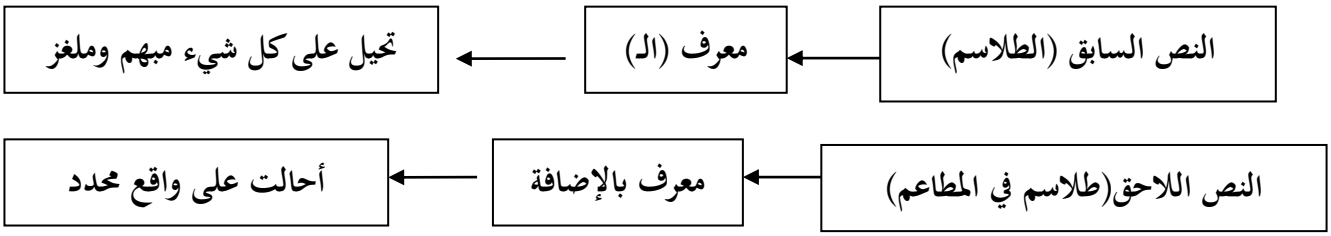
فالملاحظ من خلال هذه الأبيات، بين أبيات النص السابق **(الطلاسم)**؛ والنص اللاحق **(طلاسم في المطاعم)** أننا نقف على بنية مفارقية من العتبة النصية الأولى، وهي عنوان قصيدة: **(الطلاسم)** ومفردتها كلمة "طلسم"، والتي تعني بدورها اللغز والإبهام، حيث تعالج هذه القصيدة رؤية الشاعر الفلسفية تجاه الوجود، فتعكس لنا نفسيته المضطربة، و تكشف عن حيرته و عجزه عن فهم سر هذا الوجود، من خلال تكرار اللازمة: [لست أدري] وهو ما يدعونا للقول إن الشاعر يعتبر

[1]- إيليّا أبو ماضي، ديوان، دار العودة، بيروت، (د ط)، ص: 191.

[2]-بوعامر بوعلام، مصدر سابق، ص: 90.

الضحية الأولى في بنية المفارقة الوجودية، في غياب إقراره بقوة خفية حكيمة وعادلة توجه الكون وتدبره.

أما النص اللاحق (**طلاسم في المطاعم**)، والذي استخدم فيه الشاعر المعارضة الساخرة، والذي جاء على نسق النص السابق، حيث استدعى إطارا فلسفياً تمثل في نص (**طلاسم**)، فقد فسح هذا البعد التعرف على رؤية الشاعر وفلسفته تجاه ما يصادفه من وقائع، فنجد أن "صانع المفارقة يحاول أن يقدم لمتلقيه فهماً خاصاً للأشياء التي يتعامل معها، أي إنه يحاول بناء نسق ثقافي يهيمن فيه على متعلقات المفارقة: لغةً، وحركةً، وشخوصاً، وصوراً، متشكلة بوصفها مفردات أساسية تصوغ فلسفته الذاتية."[1] فيتحقق لنا على صعيد العتبة التناصية الأولى أن نمثل لذلك بالمخطط التالي :



ومنه فإن استدعاء الشاعر هنا لم يكن من أجل تحقيق دلالة فكرية مشابهة؛ وإنما اقتصر ذلك الاستدعاء في سبيل الحفاظ على الإطار الخارجي فقط من ناحية الجانب الفني، وذلك من حيث الشكل العام: القالب الشعري والعبارات المحققة للمقامات التقابلية المولدة للحيرة والعجز، بالرغم من أن القاسم المشترك بينهما هو العبثية، أما البنية الموضوعية فقد استغلها الشاعر في تصوير مفارقي ساخر بحمولة اجتماعية.

فالمحاكاة الساخرة تتحقق "إما بالحفاظ على أسلوب النص الرفيع وتطبيقه على موضوع وضيع. وهذه هي المحاكاة الساخرة الصرف...وإمّا بإبداع نص لاحق ينسج على منوال أسلوب الملحمة الرفيع وذلك لتطبيق هذا الأسلوب على موضوع وضيع وهذه هي المعارضة البطولية الهزلية (**pastiche héroï-comique**) ومثالها معارضة "أبي العلاء المعري" هازئا رسالة ابن القارح الجادة إليه. فقد كتب "رسالة الغفران" وجعل فيها ابن القارح الورع زنديقا"[2]. فنجد أن الشاعر عكس رؤيته تجاه عبثية الأشياء والفوضى التي يعيش فيها خلال مسيرته العلمية في الجامعة الجزائرية، فيصور لنا وضعية الطالب

[1]-يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1: 2014، ص: 276-277.

[2]-مجموعة من المؤلفين، إش: مُحَمَّد القاضي، معجم السرديات، دار مُحَمَّد علي/ تونس، دار الفارابي/ لبنان، ط1: 2010، ص: 376.

الجامعي الذي ينبغي أن تهيأ له كل الظروف المناسبة للنجاح وخدمة أمته مستقبلا، لكن نكتشف أن الواقع يناقض هذه الوجهة حين يغدو هذا بالوعة للصراصير :[الرمل]

قلت يا صـــــرصور فاخرج لـست بالوعة ماءِ

إن في بالـــوعة الدار هـــنا أهـــلَ الصـــفاء

رفقة الأصحاب يا صـرصورُ خير مـن مِـعائي

ما الذي دلاّك في صحني؟ فغنّ: "لست أدري"[1]

يمكننا القول إذن إن المفارقة تحققت في إطار التجربة العام، التقابل بين نص "**إيليا أبو ماضي**" السابق بملمحه الفلسفي الجاد؛ وبين النص اللاحق (**طلاسم في المطاعم**) من خلال بنيته الاجتماعية الساخرة. أما في نطاقه الخاص فتبدى من خلال تحقيق التناقض بين ما يفترض أن يتهيأ لطالب العلم؛ وبين ما هو مجسد في أرض الواقع، وهو ما يترجم في الكثير من الأحيان، واقع المجتمعات المتخلفة، التي يكون اهتمامها بمثقفيها ونخبها وتوفير الظروف الملائمة لهم آخر اهتماماتها. ليتأكد أن مسألة المزاوجة بين جانب التسلية والألم لا يتحقق إلا عن طريق استخدام تقنية المفارقة الساخرة.

إن النص اللاحق يستدعي النص السابق ولا يغايره فقط ولكنه يفارقه ويناقضه، فمظاهر الوجود التي أثارت حيرة الشاعر وجعلته نهبا للحيرة والضياع هي من الدِّقة بحيث لا يهتدي فيها إلى يقين إلا بهدي من شرع حكيم، وفطرة سليمة، وفي مقابل ذلك فإن معاناة الطالب هي نتاج إهمال فالنادل لا يهتم لنظافة مطعمه: (**أحضر النادل صـــحنًا فيه صرصورٌ** ..)، والباص مكتظ براكبيه غاص بهم: (**في الباص وإني فيه أعرقْ**)، والطبيب لا يفقه شيئا ولا ينجح في تشخيص الحالة في قول الشاعر: (**قال: إني مثل (بُقراطٍ) ولكن لست أدري**...).

[1]-بوعامر بوعلام، مصدر سابق، ص:92.

المطلب الثاني: التناص الديني: لقد استفادت القصيدة المعاصرة من التراث الديني والإسلامي على وجه الخصوص استفادة كبيرة، فتشربت نصوصه بنجاح في سبيل التعبير عن تجاربها وتعميق الشعور بها. فتجد الشعراء يقتبسون آيات قرآنية وأحاديث نبوية شريفة، بحيث تتبلور الرؤية في نطاق ديني قدسي، ليتحقق معها فاعلية التأثير على ذهنية المتلقي، فيشاهد تلك المتناقضات الموجودة في واقعه استنادا لتلك المرجعيات الدينية، التي تحيله بشكل ضمني إلى إدراك مكامن الفروقات والتناقضات القابعة في واقعه. لكن للشاعر المعاصر بعض الأدوات التي تبعده عن المباشرة والتقرير، وتعمل بدورها على دمج المعطى الديني في عملية وتكييفه بما تتناسب مع معطيات التجربة الراهنة.

في طليعة تلك السور القرآنية التي تبارى الشعراء في الاقتباس منها نجد ﴿**سورة يوسف**﴾، لما تحمله تلك السورة من معاني تحدي الصعاب والصبر والانتصار على الظلم. فكان استدعاؤها من قبيل استعادة تلك الملامح وإسقاطها على التجربة المعاصرة. ومن هؤلاء الشعراء نذكر الشاعر **محمود درويش** في قصيدة: (**أنا يوسف يا**

أبي)، التي تلتقي بدورها مع قصيدة: (**جثة ليست للموت**) للشاعر **الأزهر محمودي**، التي سوف نتناولها بالتحليل والشرح. فكلاهما تستحضران معاناة فلسطين الجريحة، فقصيدة: (**جثة ليست للموت**) تعتبر من بين النماذج التي رصدت التجربة الفلسطينية، من خلال التركيز على معطيات دينية، فقد ساعدت الاقتباسات الموجودة في القصيدة، في رسم صورة جديدة ومميزة لمعاناة الشعب الفلسطيني وما يعيشه في ظل العدوان الإسرائيلي. حيث يقول فيها: **[الكامل]**

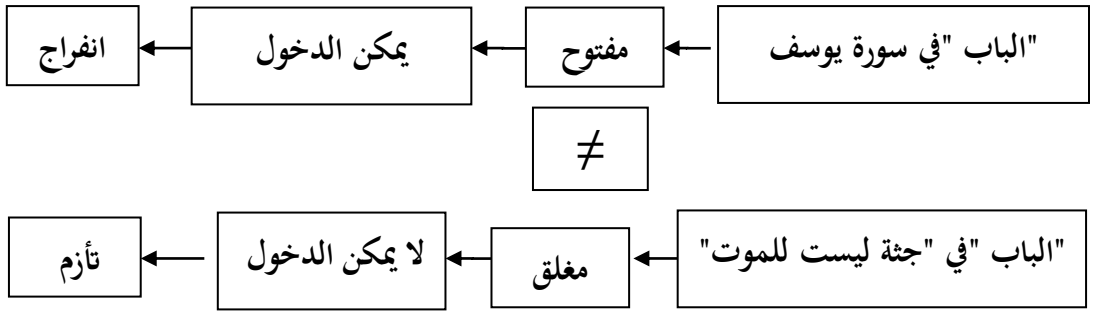
باب المدينة مغلق من أين ندخل يـا أبي ؟
الريح والأوهام والظلماء والأفق البـــعيد
والتيه والخدر الجميل ووجه ها الزمن الغبي
ودمي تعاوره زناة الليل في ســـوق العبيد
مشلولة أســـيـافنا ومحـــاصر بـــيت النبي
وأصابع التاريخ تمضغ حسنها قطع الجليد
وهناك امرأة تدثر بالعرا صـــــدر الصـبي
تخطه في حمرة الشفق المـــــمزق كالوريد
أحلامه مأسورة عـــذراء في وطـــن سبي
في الجـب منسي ووراد الـقوافل لا تعود[1]

لقد استهل الشاعر أبياته بإنشاء طلبي ممثلا في الاستفهام (**باب المدينة مغلق من أين ندخل يا أبي؟**)، بصورة تستدعي حوارا بين الأبناء ووالدهم، فنلمس بذلك أولى خيوط التعالق بين النص الشعري اللاحق والنص السابق المتمثل في ذلك الحوار الذي دار بين سيدنا يعقوب وأبنائه حين أمرهم أن يدخلوا من أبواب متفرقة، وذلك في قول الله عز وجل: ﴿وَقَالَ يَا بَنِيَّ لَا تَدْخُلُوا مِنْ بَابٍ وَاحِدٍ وَادْخُلُوا مِنْ أَبْوَابٍ مُتَفَرِّقَةٍ ۖ وَمَا أُغْنِي عَنْكُمْ مِنَ اللَّهِ مِنْ شَيْءٍ ۖ إِنِ الْحُكْمُ إِلَّا لِلَّهِ ۖ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ ۖ وَعَلَيْهِ فَلْيَتَوَكَّلِ الْمُتَوَكِّلُونَ﴾[يوسف: 67]. فالشاعر قد حافظ على المشهد نفسه الذي صورته الآية الكريمة من خلال وجود الشخصيات والحوار؛ لكن التحويل الذي قام به تمثل في رسم مشهد جديد مناقض لما ورد في القصة قال تعالى:

[1]- مبدعي الجنوب، (الأزهر محمودي)، مصدر سابق، ص: 97.

﴿وَلَمَّا دَخَلُوا مِنْ حَيْثُ أَمَرَهُمْ أَبُوهُمْ مَا كَانَ يُغْنِي عَنْهُمْ مِنَ اللَّهِ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا حَاجَةً فِي نَفْسِ يَعْقُوبَ قَضَاهَا وَإِنَّهُ لَذُو عِلْمٍ لِمَا عَلَّمْنَاهُ وَلَٰكِنَّ أَكْثَرَ النَّاسِ لَا يَعْلَمُونَ﴾ [يوسف: 68]. ففي حين يتم دخول المدينة على مستوى النص القرآني، ينتفي هذا الحدث في النص اللاحق (**جثة ليست للموت**)، لأن "الأبواب" مغلقة بم يبعث على التساؤل والحيرة: **باب المدينة مغلق من أين ندخل يا أبي؟** واللافت أن النص اللاحق يستخدم كلمة (باب) بصيغة المفرد لا بصيغة الجمع (أبواب).

ومنه يمكننا التمثيل لذلك من خلال المخطط التالي:



فالشاعر قد اعتمد على استراتيجية التناص وقام بتحويل النص السابق المتمثل في نص الآية الكريمة مستخدما آلية النفي الكلي، فقد نفى فعل الدخول والعبور لكي يعبر من خلاله عن تجربته الشعرية ويصور واقع الشعب الفلسطيني في حصاره، فالمدينة هنا هي رمز لمدينة "فلسطين"، والنص الشعري يستحضر وصية سيدنا يعقوب لأبنائه ويسقطها على التجربة الراهنة. فهؤلاء الأبناء على مستوى النص الشعري لم يتمكنوا من الدخول لأن هناك عوائق تمنعهم من ذلك وفي مقدمتها: (الريح والأوهام والظلماء والأفق البعيد والتيه والخدر الجميل ووجه ها الزمن الغبي)، فقد عدد الشاعر تلك العوائق التي منعت هؤلاء الأبناء من الدخول، فجاء الريح والأوهام والأفق البعيد متجسدا في ذلك الحلم العربي لتحرير فلسطين، وتلك الشعارات الزائفة التي تجوب الآفاق بين الفينة والأخرى دون تحقيق مكاسب مادية ملموسة؛ أما (التيه والخدر الجميل) فيتمثل في ضياع هؤلاء الأبناء وفساد أخلاقهم الأمر الذي حال بينهم وبين دخولهم لتلك الأراضي المقدسة وشلت أسيافهم وأسلحتهم عن المقاومة (مشلولة

أسيافنا)، فكانت النتيجة (محاصرة بيت النبي). و عبارة "زناة الليل" تتقاطع بدورها مع قصيدة: (**القدس عروس عروبتكم**) للشاعر **مظفر النواب**، التي يقول فيها: **[المتدارك]**

القدس عروس عروبتكم

فلماذا أدخلتم كل زناة الليل إلى حجرتها ؟؟

ووقفتم تسترقون السمع وراء الباب

لصرخات بكارتها

وسحبتم كل خناجركم

وتنافختم شرفا.[1]

فنلاحظ أن عبارة "زناة الليل" –على بذاءتها– باتت من العبارات المتداولة بين الشعراء المعاصرين في التعبير عن التجربة الفلسطينية، كما رصدت مواقف هؤلاء الخونة من العرب الذين شاركوا في استباحة وانتهاك حرمة فلسطين.

كما استخدم الشاعر بعضاً من الصور البلاغية وفي مقدمتها الكناية التي زادت من شعرية المفارقة في تلك الصورة (وأصابع التاريخ تمضغ حسنها قطع الجليد)، فجاءت قطع الجليد كناية عن برودة هؤلاء الأبناء وتصلب قلوبهم في هذا الزمان، لدرجة أنهم يقطعون كل شيء يربطهم بذكريات هؤلاء الأبطال المشرفة. ثم يصور الشاعر معاناة الشعب الفلسطيني في صورة مفارقة (**وهناك امرأة تدثر بالعرا صدر صبي/ تخطفه في حمرة الشفق الممزق كالوريد/ أحلامه مأسورة عذراء في وطن سبي**)، فالمفارقة تبرز هنا من خلال ذلك المشهد الذي يصور تلك المرأة وهي تغطي ذلك الصبي، حيث يفترض أن تغطيه برداء لكن ذلك التصوير المجازي زاد من حدة المفارقة في كلمة (بالعرا)، التي انزاحت بدورها عن المألوف والعادي فكانت بديلا للغطاء الذي يحمي الصبي البرد، بما يمثل :

تدثر (تغطي) ← **لا توجد مفارقة** ← **رداء، قماش، كساء ...الخ**

تدثر (تغطي) ← **توجد مفارقة** ← **العرا، الخلا، المكان المكشوف**

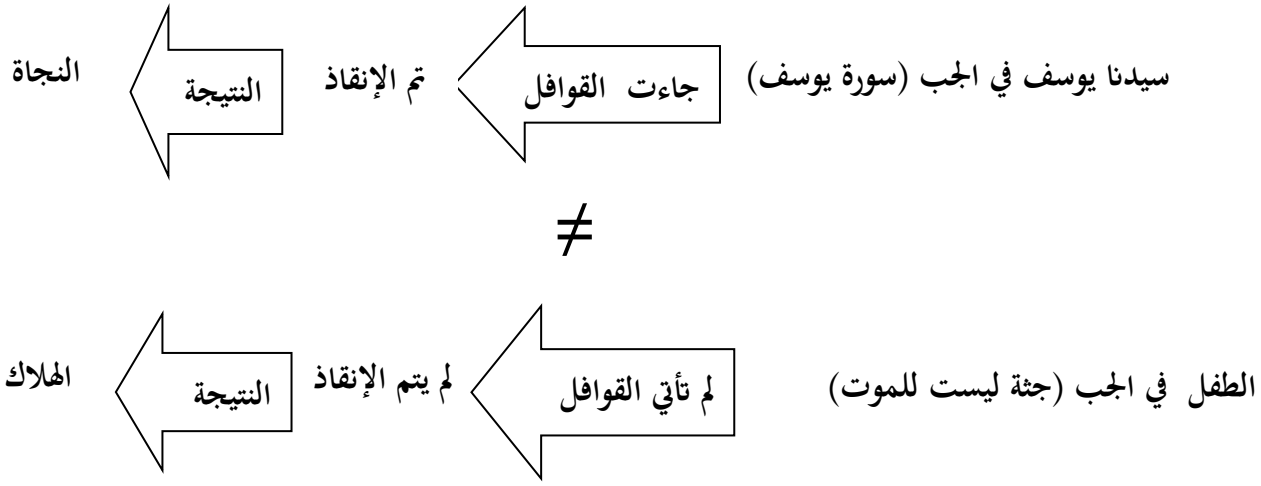
[1]–مظفر النواب ، الأعمال الشعرية الكاملة، دار قنبر، ط1: 1996.ص: 350.

وهذا ما يتنافى وطبيعة الأشياء، لكن المشهد بالرغم من المفارقات التي يحملها زاد من شعرية الموقف وعبر عن الجانب المأساوي الذي يعيشه ذلك الصبي، الذي لم يجد إلا العراء ليتغطى به ويفترشه. ويضاف إلى ما سبق أن المعاناة طالت كل الفئات لا تستثني حتى النساء والأطفال رمز الضعف والعجز عبر التاريخ، والمفارق أن لا ضمير ينتفض ولاحمية تتأجج، وإن وجدت فهي لا تقوى على فعل شيء فكأنها بذلك في حكم العدم.

كما يعود الشاعر لاستخدام تقنية التناص مرة أخرى في آخر بيت من القصيدة (**أحلامه مأسورة عـــذراء في وطـــن سبي/في الجـــب منسي ووراد الـقوافل لا تعود**) معبرا من خلاله عن ذلك الواقع الذي يعيشه ذلك الصبي الفلسطيني المشرد، كما يحمل إشارة إلى المكيدة التي دبرها أبناء سيدنا يعقوب عليه السلام لأخيهم يوسف، إذ يقول المولى عز وجل: ﴿**قَالَ قَائِل مِنْهُم لا تَقْتُلُوا يُوسُفَ وَأَلْقُوهُ فِي غَيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطْهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ**﴾ [**يوسف:10**]. فنلاحظ أن هناك تقاطعا مع البيت الشعري ونص الآية، في كون المكيدة تحققت و أن الضرر طال سيدنا يوسف في نطاق الآيتين، وفي نطاق المشهد الشعري أيضا الذي يصور ذلك الطفل وهو قابع في ظلمات البئر كما حدث في قصة سيدنا يوسف عليه السلام تماما.

لكن ما يحقق المفارقة التناصية على صعيد البيت الشعري هو حدوث عملية النفي الكلي من قبل الشاعر للأحداث التي جرت فيما بعد.ففي سورة يوسف نلاحظ بأن سيدنا يوسف استطاع الخروج من غياهب الجب عن طريق وصول إحدى القوافل التي أنقذته من الهلاك يقول المولى عز وجل"

﴿وَجَاءَتْ سَيَّارَةٌ فَأَرْسَلُوا وَارِدَهُمْ فَأَدْلَىٰ دَلْوَهُ ۖ قَالَ يَا بُشْرَىٰ هَٰذَا غُلَامٌ ۚ وَأَسَرُّوهُ بِضَاعَةً ۚ وَاللَّهُ عَلِيمٌ بِمَا يَعْمَلُونَ﴾ [يوسف:19]؛ بينما انتفى حدوث ذلك مع الطفل على مستوى المشهد الشعري، لأنه لم يتمكن من الخروج والنجاة فبقي وحده يعاني ويلات الحصار والتشرد والضياع لأن (رواد القوافل لا تعود) فلم يتواجد أحد ليساعده في مأساته تلك، لأجل ذلك كان مصيره الهلاك والدمار، عكس موقف سيدنا يوسف الذي كان إلقاؤه في الجب فاتحة خير ونصر له، حيث أصبح بعدها وزير مصر وهو ما يمثل من خلال :



ومنه يمكننا القول إن الشاعر قد عمل على الاقتباس من سورة سيدنا يوسف عليه السلام، فلم يكتف بالحفاظ على الوقائع والأحداث التي جرت في إطار الآية الكريمة؛ وإنما عمد إلى التلاعب بمجريات الأحداث مستنداً في ذلك على آلية النفي والحذف لبعض التفصيلات، حيث ساعدت تلك الآلية في الإبانة عن مدى عمق المأساة التي يعيشها الشعب الفلسطيني، وحققت معها درجة من المكاشفة والإيضاح لتلك المتناقضات والمفارقات على صعيد مواقف العرب إزاء القضية الفلسطينية وعلاقتهم بإخوانهم الفلسطينيين، التي تجاوزت في قسوتها وفظاعتها وخطورتها العلاقة التي ربطت إخوة يوسف بأخيهم فيما سبق. يقول: **[الكامل]**

يا دمعه يا عمره المـــسفوح فوق الأرصــفة

تمتصه الأيام تشرب ريقــه سحب الوعود

أغذا تعود الريح تــدعوه فـــيبرح مــوقفه؟

مازال يبحث عن رغيف عالق بين الحدود

هذا دمي هذا أخي هذا فــمي لــن أعرفه

يغتاله وهج المنى يلقيه في شدق الـــوعيد

ودم يناشد ثــأره ســـيفا أبى أن ينـــصفه

والعالم المجنون يسرق جثتي قــتل الــشهود

دفن الجريمة وانثنى للص يمســـح معــطفه

وقميصي المقدود من دبر يشده من يريد.[1]

فمن خلال هذه الأبيات نلاحظ أن الشاعر قد استدعى لمحات خاطفة من قصة سيدنا يوسف بين الفينة وأخرى، حيث جسد من خلالها صورة ذلك الطفل الفلسطيني المشرد، كما كثَّف الشاعر من استخدام الاستعارة والكناية والتشبيهات، **(يا دمعه يا عمره المـــسفوح فوق الأرصــفة/ تمتصه الأيام تشرب ريقـــه سحب الوعود)** لكي يصور من خلالها مشاهد البؤس والشقاء الذي تطال الطفل الفلسطيني. فالشاعر شبه عمر الصبي بالدم المنسكب فوق الأرصفة، تمتصه الأيام وتشرب ريقه الوعود الكاذبة من قبل الإخوة العرب، فشخَّص الموقف في تلك الصورة الحسية حتى يتضح المشهد في ذهن المتلقي، ويستشعر بذلك عذابات الشعب الفلسطيني وطول انتظاره في تلقي العون والمساندة من إخوانه العرب.

ثم يزيد الشاعر من حدة الموقف حين يطرح ذلك الاستفهام الطلبي في قوله:**(أغذا تعود الريح تـــدعوه فـــيبرح مــوقفه؟)**، فالريح في هذا البيت تمثل استحضارا للريح في قوله تعالى :﴿ وَلَمَّا فَصَلَتِ الْعِيرُ قَالَ أَبُوهُمْ إِنِّي لَأَجِدُ رِيحَ يُوسُفَ لَوْلَا أَنْ تُفَنِّدُونِ﴾[يوسف: 94]، وفي هذا السؤال إشارة بليغة للآية الكريمة من سورة يوسف، من خلال ذلك الحوار الذي دار بين الأخ الأكبر ليوسف وإخوته، عندما أخذ سيدنا يوسف أخوه الأصغر رهينة عنده ولم يتمكنوا من تخليصه والتفرد به، إذ يقول الله عز وجل:

﴿فَلَمَّا اسْتَيْأَسُوا مِنْهُ خَلَصُوا نَجِيًّا قَالَ كَبِيرُهُمْ أَلَمْ تَعْلَمُوا أَنَّ أَبَاكُمْ قَدْ أَخَذَ عَلَيْكُمْ مَوْثِقًا مِنَ اللَّهِ وَمِنْ قبلُ مَافَرَّطْتُمْ فِي يُوسُفَ

فَلَنْ أَبْرَحَ الْأَرْضَ حَتَّىٰ يَأْذَنَ لِي أَبِي أَوْ يَحْكُمَ اللَّهُ لِي ۖ وَهُوَ خَيْرُ الْحَاكِمِينَ﴾[يوسف: 80].

فالشاعر هنا أحدث إسقاطا بين الموقف الذي اتخذه الأخ الأكبر بأنه لن يبرح مكانه وعزم على ملازمة القرية وعدم الرجوع مع الإخوة حتى يتلقى إذنا من أبيه أو حكما من الله، وأسقطه على موقف الطفل الفلسطيني الذي سوف يتخذه في حال لو أنه تلقى المساعدة من إخوته العرب؛ لكن

1-مبدعي الجنوب، (الأزهر محمودي)، مصدر سابق، ص:97.

ما يأتي من الأبيات يبين بأن تلك الريح لم تأتِ بعد وأن ذلك الصبي لا يزال قابعا بين جدران الحدود ينتظر العون والمساندة من الإخوة العرب (**مازال يبحث عن رغيف عالق بين الحدود**).

أما موقفه فيوضحه البيت الذي يليه (**هذا دمي هذا أخي هذا فـمي لـن أعرفه**). فالشاعر من خلال هذا البيت، قد بين موقف الطفل الفلسطيني من الإخوة العرب، فقد تنكر لقرابتهم له من خلال استخدامه لأداة النفي التي تدل على النفي في الحاضر والمستقبل (لن أعرفه)، فقد اتخذ موقفه وحسمه في جحده للصلة التي تربط بينه وبين إخوته العرب، فالطفل هنا لم يتسامح معهم و لم يصفح عن جرمهم الذي أجرموه، عكس ما شاهدناه في الآية الكريمة فقد أبدى سيدنا يوسف سماحة وعفوا ولم يتنكر لإخوته بالرغم من الأفعال التي صدرت منهم يقول الله تعالى:

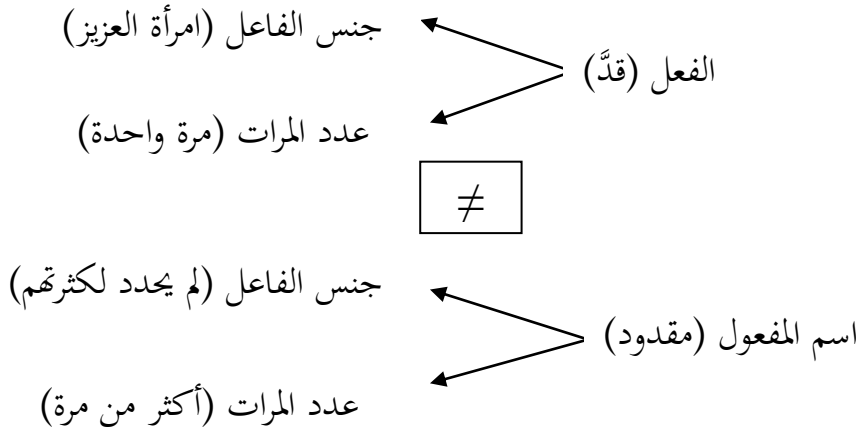
﴿قَالُوا أَإِنَّكَ لَأَنْتَ يُوسُفُ ۖ قَالَ أَنَا يُوسُفُ وَهَٰذَا أَخِي ۖ قَدْ مَنَّ اللَّهُ عَلَيْنَا ۖ إِنَّهُ مَنْ يَتَّقِ وَيَصْبِرْ فَإِنَّ اللَّهَ لَا يُضِيعُ أَجْرَ الْمُحْسِنِينَ﴾ [يوسف: 90]. وهنا يتبين مدى شناعة وجرم الإخوة العرب في واقع ذلك الصبي، الذي تجاوز في مداه شناعة وجرم إخوة يوسف الذين غيبوه في الجب مؤملين أن يلتقطه بعض السيارة وهو ما يوحي بأنهم على بغضهم له كانوا أقل قسوة من قسوة الأخ العربي إزاء أخيه الفلسطيني.

كما استعاد الشاعر أيضا تجربة سيدنا يوسف في قوله: (**وقميصي المقدود من دبر يشده من يريد**)، فنلاحظ أن هناك تقاطعا بين البيت ومشهد المكيدة التي حاكت خيوطها زوجة العزيز في مراودتها له و في ذلك يقول الله تعالى: **﴿وَرَاوَدَتْهُ الَّتِي هُوَ فِي بَيْتِهَا عَنْ نَفْسِهِ وَغَلَّقَتِ الْأَبْوَابَ وَقَالَتْ هَيْتَ لَكَ ۚ قَالَ مَعَاذَ اللَّهِ ۖ إِنَّهُ رَبِّي أَحْسَنَ مَثْوَايَ ۖ إِنَّهُ لَا يُفْلِحُ الظَّالِمُونَ﴾ [يوسف: 23]**. وهنا نعاين عظمة التحدي الذي واجهه سيدنا يوسف في هذه المحنة: فامرأة العزيز ذات قوة ومكانة فضلا عن أنه عبد لها وفي بيتها بما يمنح فرص السيطرة والتحكم في أقصى درجاتها، أما الآية الأخرى والتي جاءت لكي تبرئه من هذه التهمة حيث يقول المولى عز وجل: **﴿قَالَ هِيَ رَاوَدَتْنِي عَنْ نَفْسِي ۖ وَشَهِدَ شَاهِدٌ مِنْ أَهْلِهَا إِنْ كَانَ قَمِيصُهُ قُدَّ مِنْ قُبُلٍ فَصَدَقَتْ وَهُوَ مِنَ الْكَاذِبِينَ ﴾[يوسف:26]**. فنلاحظ أن الشاعر قد تعمد حدوث ذلك الإسقاط على واقع الشعب الفلسطيني لكنه أحدث تحويرا لافتا في حدود أنه يجعل من التجربة اللاحقة (النص الشعري) تفوق وتتجاوز في مداها التجربة السابقة(سورة يوسف).فكلمة (مقدود) هي اسم مفعول من (قدَّ)، ارتكزت على حرف

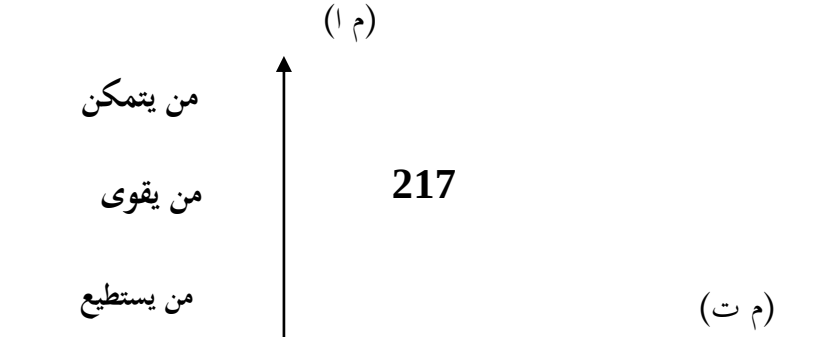
المد [الواو] علاوة على أنه جاء في موقع المفعولية لا الفاعلية كما جاء في نص الآية الكريمة، فنلاحظ أن المد ساعد على فتح جملة من إيحاءات في مقدمتها اتساع حجم الخرق والشق، وهي هنا لا تحيل على فاعل محدد جنساً كان أو عددا، في حين تحيل البنى اللغوية في الآية الكريمة على جنس الفاعل وهو امرأة العزيز وعدد وقوع الفعل قال تعالى:

﴿وَاسْتَبَقَا الْبَابَ وَقَدَّتْ قَمِيصَهُ مِنْ دُبُرٍ وَأَلْفَيَا سَيِّدَهَا لَدَى الْبَابِ ۚ قَالَتْ مَا جَزَاءُ مَنْ أَرَادَ بِأَهْلِكَ سُوءًا إِلَّا أَنْ يُسْجَنَ أَوْ عَذَابٌ أَلِيمٌ﴾ [يوسف:25].

فالشاعر في استخدامه للتناص قد استند على تلك المقومات الصوتية وفي مقدمتها المد، حيث استعاض عن الفعل "قد" واستبدله باسم المفعول "مقدود" لكي يحيل وبشكل ضمني على كثرة المعتدين والمغتصبين وتكرار ذلك العدوان لأكثر من مرة، بما يتمثل :



كما ساعدت اختيارات الشاعر في الكشف عن معاناة الشعب الفلسطيني، فمن خلال استخدامه لعبارة (من يريد)، التي أفسحت بدورها المجال لأعداد المعتدين، فهي تحيل إلى كل شخص تسول له نفسه الاعتداء على الشعب الفلسطيني، دون **اشتراط القدرة** إمعانا في الإيحاء بهوان الشعب الفلسطيني وخذلان الجميع له، بصورة جعلته نهبا لكل طامع ومغامر، وهو ما يمكن أن نستشفه من خلال مقابلة (يريد) بما تستدعيه من الوحدات عبر محور الاختيار:



كما ساعدت ياء المد في كلمة (يريد) في التوكيد على رغبة هؤلاء الأطراف في الحركة والعدوان وأن تلك الرغبة أصبحت معلنة وظاهرة للعيان، لأنها باتت مطمعا لكل شخص ومن أي جنس، فحركة المد هنا أبانت عن غاية هؤلاء في الاعتداء.

يمكننا القول إن كلمة (مقدود) جاءت متجانسة ومتلائمة مع كلمة (يريد)، من خلال المنحى الصوتي والدلالي؛ أما من الناحية الصوتية فكلاهما يعتمد على حرف المد كوسيلة توحي باتساع مدى الظلم والجور والعدوان الذي يلقاه الشعب الفلسطيني من الجميع، أما على صعيد المنحى الدلالي فإنهما يشتركان في مساهمتهما في الكشف عن الرؤية العبثية لهؤلاء الأطراف عبر المواقف التي يتخذونها في حق القضية الفلسطينية. ودلاليا، فالمد أتاح التعبير عن إتاحة الفرصة للجميع لممارسة العدوان، وأتاح الإيحاء باتساع مساحته بخلاف (قدّ).

المطلب الثالث: التناص الأدبي: يعتبر من أنواع التناص التي يستخدمها الشاعر حيث يتعالق النص اللاحق مع نصوص أدبية سابقة عليه أو معاصرة له، وفي إطار التعالي النصي يتداخل الشعر مع فن المسرح أو القص بشكل إبداعي، فالشاعر يستثمر التقنيات المستخدمة في المسرحية أو القصة من خلال حوار، وبناء درامي، وشخصيات وديكور..الخ، حيث يضمن ذلك التداخل مع هذه الأجناس الأدبية بنيته الدرامية وتداخل الحوار ما بين شخصيات النص كافة.[1]

وفي إطار النماذج المختارة لهذا النوع نجد قصيدة (**غرة[2] و العرب**) للشاعر **يوسف الطويل**، حيث تشغل البنية النصية [لا تسل] موقعا محوريا في تجربة هذا النص، وهي تحقق هذا التميز على

[1]-ينظر: يسرى خلف حسين، التناص في شعر حميد سعيد، دار دجلة، عمان، ط1: 2015، ص: 182.

[2]- [غرة] كذا في الديوان، الصواب:[غزة].

صعيد تشكيلي (**structural**) وتشاكلي (**isotopique**) أيضا،من منطلق اضطلاعها بوظيفة إحالية على أكثر من صعيد:

فإضافة إلى استدعائها بيت عبد الله صالح العشماوي: **[الرمل]**

لاتسل عن أمة قد غرقت في هوى بائعها والشاري[1]

بصورة قد تهيء أفق انتظار وتمنح مؤشرات أولية على فضاء التجربة وتوتراتها المختلفة. إضافة إلى ذلك فإنها قد اضطلعت من خلال ملمحها التشاكلي (**لا تسل– لا تسلني – لا تسلهم**) بالإلماع الخاطف والمكثّف إلى سياقات تاريخية متمايزة، ومضامين شعورية متباينة تبعا لمعطيات كل فترة وما تبتعثه من عواطف، ما بين:

1/إيماض سريع مكثف إلى الماضي الداثر المشرق مشيعا بالحنين والحسرة والتفجع: يقول الشاعر: **[الرمل]**

لا تسل عن أمة كانت هنا ذات صباحْ
فتوارت مثل أبناء السفاحْ[2]

حيث يستهلّ الشاعر المطلع بالجملة الإنشائية الطلبية (لا تسل) ، مع ملاحظة حذف المفعول به (لا تسلهم – لا تسلهما – لا تسلني) فيها بما يمثل خرقا للمعيار و يحدث انزياحا تركيبيا، ليطل الشاعر من خلال تلك الجملة على الماضي البعيد ويكرس عبرها دلالة التيئيس، ويتفجر المضمون المفارق في المطلع من خلال حالة التقابل واختزال المدى الزمني باسم الزمان (صباح) و بالفاء العاطفة المفيدة للترتيب والتعقيب :

...أمة **كانت** هنا ذات **صباح** # **ف**توارت مثل أبناء السفاح.

فكأن تلك الأمة على عظمتها وامتداد حكمها لم تعمر سوى لصباح، واندثرت سريعا ولم يجاوز عمرها أعمار أبناء مؤسسها أبي العباس السفاح (ت **136** هـ) مع أنها في الأصل استمرت ستة

[1]– عبد صالح العشماوي، ديوان: القدس أنت، مكتبة العبيكان، الرياض، ط2: 2007، ص،80

[2]–مبدعي الجنوب، (يوسف الطويل)، مصدر سابق، ص: 125.

قرون!وكأن الشاعر يستحضر من خلال السياق قوله تعالى: ﴿**تِلْكَ أُمَّةٌ قَدْ خَلَتْ ۖ لَهَا مَا كَسَبَتْ وَلَكُمْ مَا كَسَبْتُمْ ۖ وَلَا تُسْأَلُونَ عَمَّا كَانُوا يَعْمَلُونَ**﴾[البقرة: 134]. وسياق الآيات يحيل على حالة غياب، غياب المخاطبين إذ لم يكونوا شهودا على ذلك الزمن وتلك الأمة البعيدة،وهي الحالة التي ترجمها النص من خلال حالة الحذف : لا تسل# لا تسلني، فالمتكلم لم يكن حاضرا ولا شاهدا يوم كانت، فغاب في بنية الخطاب، وقد باتت تلك الأمة نفسها تمثل حالة غياب، لأنها انقطعت عن الوجود، ولم يعد قائما أن تُسأل شيئا أو يلتمس منها.

2/ يقف الشاعر وقفة حائرة ملتاعة أمام الحاضر،في قالب من السخرية والتلاعب يحاكي دناءة هذا الحاضر ونفاقه وزيفه. يقول: **[الرمل**

لا تسلني عن بني قومي النشامى
لا تقل هات السلاح
لا تنادي عن صلاح
كلهم قوم أدانوا الاجتياح
إنهم أهل العروبه
إنهم إن شئت أعراب قحاحْ.[1]

لا تستمد "لا تسلني" مركزيتها وطاقتها الإيحائية من خلال مقابلتها ب "**لا تسل** " السابقة فحسب، بما يتهيأ من مغايرة يصنعها حضور ياء المتكلم في النسق الأول وغيابها في الثاني؛ وإنما يتعزز حضورها الدال من خلال موقعها السياقي الجديد، ليشكل التجاور بؤرة دلالية تستثير حساسية القارئ يفرزها التناقض الصادم بين الصيغة التمجيدية:

لاتسلني عن بني قومي **النشامى**، والسياق التعريضي المبطن من خلال: "**لا تقل هات السلاح**" التي تستدعي قصيدة "**أنشودة**" **لأحمد مطر**:

شعبنا يوم الكفاح
رأسه... يتبع قولهْ!

[1]-مبدعي الجنوب، (يوسف الطويل)، مصدر سابق، ص: 125.

لا تقل: هات السلاحْ

إنّ للباطل دولة

ولنا خصر،ومزمار، وطبلة.[1]

ويستمر التمهيد للمشهد المفارقي على نفس المنوال من التلاعب من خلال:

لا تنادي عن صلاح

كلهم قوم أدانو الاجتياح

إنهم أهل عروبه

إنهم إن شئت أعراب قحاح.[2]

بحيث تحيل البنية السطحية في لا تقل هات السلاح "لا تنادي عن صلاح" على معنى الاستغناء والكفاية، ويتوالى في الأسطر اللاحقة معنى التبرئة والتنزيه من عار التخاذل والتفريط بصيغة التعميم والتوكيد (**كلهم قوم ...– إنهم أهل عروبه**) لكننا ندرك أن الصيغ التمجيدية لم تكن سوى تعريضا وسخرية من العرب قاطبة، إذ نفجأ بأن :

النشامى أهل العروبه كلهم ⟸ **أدانوا الاجتياح!**

ليتجلى بذلك الواقع البائس والكئيب الذي يجليه محور الاختيار:

(م ا)

عصفوا بالعدا كالرياح

رفعوا السلاح

أعلنوا الكفاح

(م ت)

أدانوا الاجتياح!

[1]–أحمد مطر، الأعمال الكاملة ، دار صفا، 2010، ص: 487.

[2]–مبدعي الجنوب، المصدر نفسه، ص ن.

وفي ضوء ذلك ندرك اللمز الخفي المبطن من خلال (أعراب) بدل (عرب) بحيث تستدعي الأولى قوله تعالى: ﴿**الْأَعْرَابُ أَشَدُّ كُفْرًا وَنِفَاقًا وَأَجْدَرُ أَلَّا يَعْلَمُوا حُدُودَ مَا أَنْزَلَ اللَّهُ عَلَىٰ رَسُولِهِ ۗ وَاللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ**﴾ [التوبة :**97**]، و تحيل (قحاح) على تأصل الخبث والنفاق بحيث صارا طبعا. متعالقة بشكل خفي مع (القحة) التي تعني الوقاحة.

وتتحقق شعرية المفارقة في المقطع، من خلال حالة التقمص باعتماد البنى الأسلوبية للخطاب، على نفس الطريقة التي ينتهجها العرب في شأن القضية الكبرى والمصيرية: التمويه والخداع ، والتقابل بين القول والفعل، و تلك كانت وسيلة الخطاب عبر العبث بهم من خلال بنية سطحية ذات دلالات تمجيدية وأخرى عميقة بدلالات تهكمية، ولا تنحصر شعرية التوظيف – هنا- عبر حالة الانسجام بين الاختيارات الأسلوبية وتقنيات الأداء من جهة، وصور التعاطي العربي المخزي مع القضية الفلسطينية في طور من أطوار تاريخه معها، ولكن تلك الشعرية تتعزز مجددا من خلال حالة التقابل بين:

لا تسل عن أمة كانت... (ماضي منقطع) ≠ لا تسلني عن بن قومي...(حاضر قائم)

فالدعوة إلى استبعاد السؤال عن أمة درست وطواها الفناء، يبقى مشروعا في حدود أنه لم يعد في وسعها سماع أو استجابة؛ لكن المؤلم والمفارق على مستوى الحاضر: أن "العرب/ الأعراب القحاح (أحياء) يرون ويسمعون ويدّعون نصرة القضية ويكذبون ،ولا يخجلون،ومن هنا تصبح دلالة (لا تسلني) مفتوحة على دلالة نوعية مغايرة تتمثل في التنصل وإعلان التبرؤ.

3 – وعند هذا الحد من عمر التجربة تتغير استراتيجية النص، وتتحول من المواربة، والتخفي ، إلى المكاشفة والمواجهة المعلنة، بعد أن يلقى الشاعر بالقنبلة على رؤوس الجبناء، لتتوالى الإدانات في قالب مفارقي من جنسها (القنبلة) ،وكأن الاختيارات الأسلوبية وشعرية النص، تستمد وجودها وفاعليتها من خلال الحرص على التجانس بين الشكل والدلالة كل مرّة. يقول أيضاً: **[الرمل]**

إنهم إن شئت أعراب قحاح

ينصرون المسجد الأقصى بأطنان الصياح

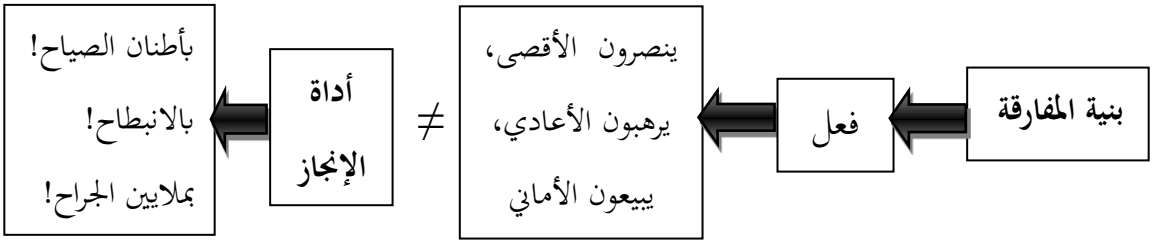
يرهبون المعتدي بالانبطاح

ويبيعون الأماني

في عصور الانفتاح

بملايين الجراح.[1]

إذا يختفي من نسيج الخطاب أي مظهر للسياق **التمجيدي** الموهم بصيغ وصفية أو مركبات إضافية كما رأيناها سابقا (النشامى- أهل عروبة – عرب قحاح) ولا نطالع سوى الجمل الفعلية المعبرة عن الادعاء المفضوح قياسا بوسائل وأدوات الإنجاز بما يكرس المفارقات المرة:



4 -ولأن تفاصيل المشهد بالتجلي السابق، قد أثبتت الإدانة التي لا تدحض في حق هؤلاء، بما يجسدونه من معاني الخنوع والجبن والتواطؤ والخيانة، يستهل المقطع الموالي بنسق مختلف للبنية [لا تسل] أنها لا تتجلى بصيغة :[لا تسلهم] بحيث لا تتضمن ضمير المتكلم [ي] وإنما الغائب بصيغة الجمع [هم] ، وهذه المغادرة اللغوية لضمير المتكلم للسياق لها إيحاءاتها على صعيد التجربة، إذ الشاعر يعلن من خلالها إلقاء المسؤولية على عاتقهم وتبرؤه من صنيعهم، فهم وحدهم في قفص الاتهام بما اقترفوه من جرم في حق القضية وأصحابها؛ وذلك أنهم انتقلوا من طور المخادعة إلى طور التطبيع الصريح والخيانة المعلنة: يقول: **[الرمل]**

لا تسلهم يا صديقي

[1]-مبدعي الجنوب، يوسف الطويل، مصدر سابق، ص:125.

أين هم إنهم في اعتصام وكفاح
بين كأس ونكاح
حاربوا حتى طواحين الرياح
قاتلوا الأعداء حتى منعوا عن غزة الماء القراح
لا تسلهم يا صديقي
إنهم أسلمونا بنجاح.[1]

إن شعرية الخطاب في هذا المقطع تتمظهر أسلوبيا من خلال التوتر والفجوات المتحققة عن طريق التقابلات بين **المعنى العرفي والمعنى السياقي النقيض** العميق، ولا تتخلى كليا عن الاستراتيجية السابقة القائمة على اللمز والتعريض والمراوغة، ف [إنهم في اعتصام ...] تستدعي في بنيتها السطحية الآية الكريمة: "واعتصموا بحبل الله جميعا ولا تفرقوا " كما تستدعي الاعتصام في الأدبيات السياسية بوصفه الاحتشاد والتجمهر في الساحات العامة والملازمة لها تعبيرا عن موقف أو مطالبة بحق، أما كفاح فهي بالإضافة إلى معناها اللغوي المحيل على العلن والمباشرة، تستدعي مدلولها المتصل بالنضال في سبيل افتكاك الحقوق المغتصبة

غير أن الخطاب يوظفها للإحالة على معاني نقيضة : فبصيغة التوكيد [إنهم] يتجلى هؤلاء عاكفين على الفواحش يلازمونها ولا ينقطعون عنها ويستميتون في سبيلها في علانية ودون خوف أو حياء ليكونوا قد قطعوا بذلك كل صلة بالرجولة أو الفضيلة ولا تأتي [بين كأس ونكاح] إلا لتهدم الأفق الأول للمعنى وتقوضه وتكرس المعنى العميق وتثبته لتتجذر المرارة والاشمئزاز.

وفي المستوى الثاني تتعالق البنية النصية: **(حاربوا حتى طواحين الرياح)** مع قصة **(الدون كيشوت دي لامانش)** من خلال ذلك المقطع الذي يشير فيه المؤلف إلى محاربة البطل دون كيشوت لطواحين الهواء اعتقادا منه أنهم أعداء وأن نظام الفروسية الذي أعلن إتباعه يقتضي بأن يحارب كل شخص من شأنه أن يشكل خطراً على نفسه وعلى وطنه: "في أثناء هذا الحديث، اكتشف دون كيشوت ومرافقُه من بعيد ثلاثين أو أربعين طاحونة هواء، وما أن رآها الفارس حتى قال: إن القدر هو الذي يقودنا خيراً مما كنا نأمل يا صديقي سانشو، هل ترى جماعة العمالقة الضخام تلك؟ إني

[1]-مبدعي الجنوب، (يوسف الطويل)، مصدر سابق، ص: 125، 126.

أنوي قتالهم والفتك بهم. ولنَبْدأ بالإثراء من غنائمهم، فذلك أمرٌ مشروع، وعندما نزيل من وجه الأرض هذه الفئة الفاسدة فإنما نخدم الله .قال سانشو: "وأين العمالقة؟" —قال دون كيشوت: هؤلاء الذين تراهم هناك بأذرعهم الطويلة التي لا تقلُ طولها عند بعضهم فرسخين ـ أجاب سانشو: احترسْ، يا سيدي فما تراه هناك ليس عمالقةً وإنما **طواحين الهواء**، وما تظنه أذرعاً إنما هو أجنحة الطواحين التي يحركها الريح ليُدير الطواحين. ـ قال دون كيشوت: يتضح لي أنك خالٍ من الخبرة فيما يتصل بالفروسية. هؤلاء هم العمالقة، وإذا كنت خائفاً فانسحب من هنا وقفْ جانباً متضرعاً، أما أنا فسوف أهاجمهم، وإن كانت المعركة غير متكافئة." [1]

فنلاحظ من خلال هذا المقطع من قصة (دون كي شوت) أن مقاييس المواجهة والمحاربة لم تكن على مستوى من التكافؤ والتوازن وبالتالي فهي غير منطقية وتوحي بقدر من السذاجة والحمق لدى البطل، فالقصة في إطارها العام كانت عبارة عن محاكاة ساخرة لتلك القصص التي اتخذت من مبدأ الفروسية مرتكزا لها، بحيث نشاهد تلك الشطحات المبالغ فيها للخيال وابتعاده عن الواقع، فجاءت هذه القصة كردة فعل ينتقد من خلالها **سارفنتيس** ذلك الذوق الأدبي الذي يوغل ويغرق الجمهور في تلك العوالم النائية لا تخدم الواقع في شيء.

أما على صعيد ذلك التعالق بين فعل دون كي شوت –البطل– ومحاربته لطواحين الهواء، بالقياس إلى محاربة الإخوة العرب لطواحين الرياح على مستوى النص الشعري، يمكننا القول إن استدعاء الشاعر لقصة دون كي شوت من خلال ذلك المقطع لم يكن ليحقق التشاكل والتماثل من خلال المنحى الدلالي، من منطلق أن البطل "دون كي شوت" في مواجهاته تلك وعلى الرغم من سذاجة الموقف وحمقه على صعيد الواقع والمنطق، إلا أنه من منطلق سفسطائي يمكننا القول إن تصرفات البطل دون كي شوت في القصة تنم عن وجود نزعة وطنية مترسخة في ذهنه تجعل منه ذلك الشخص الغيور عن قيم وطنه، وأنه على استعداد تام للدفاع عنه وفق كل الأطر وبجميع المقاييس، فلم يتوان لمجرد تخيله لتلك الطواحين أن يقوم بمواجهتها والتصدي لها ظنا منه أنهم أعداء لوطنه ويجب عليه محاربتهم ومقاومتهم، وهو ما يشير إلى وطنية ذلك البطل واستماتته في مواجهة الأعداء ولو على سبيل التوهم والشك.

[1]–سارفنتيس، دون كي شوت، تر: صياح الهجيم، دار الفكر اللبناني، بيروت/لبنان، ط1: 1999، ص: 39.

بينما ينتفي ذلك التصور القائم في قصة دون كي شوت عندما نقوم بإسقاطه على النص الشعري، بما يمثل التقابل والتضاد له، على اعتبار أن هؤلاء الإخوة العرب في محاربتهم لطواحين الرياح لم يكن من باب الدفاع عن إخوانهم الفلسطينيين وإنما على العكس من ذلك تماما، ذلك لأنهم وصلوا إلى أقصى درجات التحالف والتطبيع مع الطرف الآخر "العدوّ"حتى بلغت معها حرمانهم من أدنى معالم الحياة، وذلك بقطع كل السبل والوسائل التي من شأنها أن تمدهم بالماء مثل طواحين الرياح، فكأن بالشاعر يقول : حاربوا كل شيء ولو طواحين الرياح، فجاءت [**حتى**] هنا في مقام [**لو**] لكي تفيد التقليل: أي حاربوا كل شيء مهما كان صغيرا ولو طواحين الرياح.

يمكننا القول أيضا إن السياق الذي تتحرك من خلاله كلمة (**حاربوا**) يسير في اتجاهين مختلفين تماما، فعلى صعيد الأفق الخاص للسياق نلاحظ بأن كلمة (**حاربوا**) توحي بدلالة المواجهة والقمع والتصدي لأي شيء ولأي وسيلة من شأنها مساعدة الفلسطينيين ليكون نتيجة ذلك [**قاتلوا الأعداء حتى منعوا عن غزة الماء القراحْ**]، أما على الصعيد العام لكلمة "حاربوا"، فإنها توحي بنقيض معناها وتنزاح عن دلالتها المألوفة لتصبح من معانيها المداهنة والتصالح مع الأعداء الحقيقيين (اليهود) في مقابل المواجهة والتصدي للأعداء المزيفين (الفلسطينيين) لذلك يمكننا إجراء التقابلات التالية:

حاربوا # قاتلوا وكافحوا وناضلوا.

حاربوا = تحالفوا وداهنوا وطبعوا...الخ، من (المرادفات التي تدل على التصالح والتآمر مع العدوّ)

فنلاحظ من خلال تلك التقابلات أن كلمة (حاربوا) تمثل بؤرة المفارقة وتتشكل من خلالها التناقضات القائمة على مستوى المواقف التي يتخذها العرب إزاء القضية الفلسطينية، فبدل تقديم الدعم والمساندة لإخوانهم الفلسطينيين أو الوقوف موقف الحياد-على أقل تقدير- تجدهم يقدمون مزيدا من الولاء والتصالح مع الطرف الآخر (اليهود)، فالشاعر أراد من خلال تلك التقابلات أيضاً أن يكشف عن ذلك المشهد الهزلي والمأساوي لحقيقة الدعم الذي يتلقاه الإخوة الفلسطينيين من قبل إخوانهم العرب، والذي بات ينم عن كل ما شأنه أن يجلب الخزي والعار لهؤلاء الذين باعوا ضمائرهم في سبيل نيل رضا الأعداء، فلو افترضنا أن كلمة "حاربوا".

في خاتمة هذا البحث، يمكننا القول إن أسلوب المفارقة له جذوره الضاربة في أعماق التاريخ، فالدراسات تربط ظهورها بفجر الإنسانية، أين امتزج القبح بالجمال والخير بالشّر. فالعالم الذي يحيط بنا يقوم على مبدأ الاختلاف والتناقض؛ لكن المصطلح في نسقه المفهومي لم يظهر إلا مع اليونان: في محاورات سقراط واستدراجاته، ومقولات أرسطو القائمة على الاستخدام المراوغ للغة.

والمفارقة معطى فكريا تلقفته علوم عديدة، بدءًا بالفلسفة ومروراً بعلم الاجتماع وانتهاءً بالفنون والآداب، مما جعله عرضة لتفسيرات ورؤى تعددت بتعدد مشارب كل علم من تلك العلوم، بما يجعل من الصعوبة بمكان أن نقف على تعريف واحد لها. وكما اختلفت مرادفات مصطلح المفارقة في النقد الغربي، تباينت في النقد العربي أيضاً عند ترجمته، أين صُنِّف ضمن معاني التهكم والسخرية وغيرها.

وقد انعكس ذلك الاختلاف في المفاهيم على أنواع المفارقة، حيث تطالعنا العديد من الأنواع، ويرجع ذلك التنوع انطلاقا من درجاتها أو تأثيرها أو موضوعها. لكن هذه الأنواع لا تخرج في النهاية عن دائرتين، هما المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف. أما المفارقة اللفظية فتتألف من نمطين هما: النقش الغائر وأسلوب الإبراز، أما مفارقة الموقف أو ما يعرف بالمفارقة السياقية فقد اختلفت أنواعها، بين مفارقة درامية ورومانسية وزمنية وتصويرية وسقراطية.

ومن خلال دراستنا لمدونات الشعراء المعاصرين في الجنوب الجزائري وجدنا أن هناك سيطرة لأنواع محددة وغيابا لأنواع أخرى، وهذا كله يرجع إلى خصوصية وطبيعة النص الأدبي ومدى استجابته لهذه الأنواع. فالمفارقة التصويرية تجسدت في عديد النماذج الشعرية، فهذا النوع يعتمد في الأصل على الطابع التصويري، بما يحقق ملاءمته وتجانسه مع الخطاب الشعري. كما يمكننا القول أيضاً إن ديوان "بشراك يا مُحَمَّد" للشاعر زيطة منصور يجسد في أغلب قصائده المفارقة التصويرية بكل ملامحها وتفصيلاتها. وبالمقابل فإن حضور المفارقة الدرامية يتجلى محدودا،حتى ليكاد ينعدم في تلك المدونات، لأن طبيعة هذا النوع وما يفرضه من عناصر لا يتناسب مع مكونات الخطاب الشعري التقليدي خاصة، فضلا عن أنه رهن بالشاعر الذي له باع طويل في التشكيل الدرامي للنص الشعري ،ذلك أنّ المفارقة الدرامية ترتبط أكثر من غيرها بالنص السردي والمسرحي حيث يتأكد حضور عامل الزمن وتعدد الشخصيات بشكل ينفسح معه المجال لوجود مشاهد وأحداث، وينفسح معهما النسق الدرامي المفارق.

كما وقفنا أيضاً على أنواع أخرى من المفارقة بالإضافة إلى المفارقة التصويرية، فهناك المفارقة الرومانسية و مفارقة التنافر أو ما يعرف بمفارقة التجاور، ومفارقة السلوك الحركي، ومفارقة الأحداث التي تتداخل في بعض ملامحها مع المفارقة الدرامية.

وقد استند شعراء الجنوب الجزائري المعاصرون على بعض الأدوات الأسلوبية والتي زادت من جماليات الاستخدام المفارق في قصائدهم وحققت عنصر الشعرية. وعلى رأس هذه الأدوات وجدنا الصورة بنوعيها الجزئية والكلية، أما الصورة الجزئية فقد تجلت من خلال ما يطرحه المعطى البلاغي من استعارة و كناية، أين يتهيأ للتضاد حضوره بين المشبه والمشبه به، وبين ما يفرضه المعطى الحسي والمعطى و لمجازي، والمعاني القريبة والمعاني البعيدة من تناقضات. فقد ساهمت كلتا الصورتين في إبراز المفارقات الموجودة في الواقع، وكشفت عن طبيعة العلاقات القائمة بين الأفراد، بالشكل الذي يسمح للمتلقي بأن يقف على جوهر الأشياء ومبادئها، فيكون أكثر وعياً وإدراكاً لها وبمكنوناتها وأسرارها.

أما الصورة الكلية فقد تأكد حضورها في مدونات الشعراء من خلال ما يعرف بالمشهد المفارق، باعتباره واحداً من بين الآليات والوسائل السينمائية التي قدمت للقصيدة المعاصرة الكثير من التقنيات ، فقد استفاد الشعراء مما تقدمه تلك الآليات من حركة وفعل وصوت وحوار. كما استفادوا أيضاً من الفنون التشكيلية من خلال الصور الكاريكاتورية وما تعرضه من مشاهد ساخرة لواقع الشاعر المتناقض.

يأتي الرمز أيضاً في مقدمة تلك الأدوات الأسلوبية التي استخدمها شعراء الجنوب، فقد طرحوا أبعاده التجريدية ممثلا رؤاهم حول طبيعة الأشياء، كما ساعد استخدام الرمز أيضاً لدى هؤلاء في تجسيد القيم المعنوية في صورة رمزية مفارقة فوقفنا على رمزية الصراع بين الخير والشر، ورمزية التضاد بين البدايات والنهايات، ورمزية التضاد بين القدرة والعجز.

كما وظف هؤلاء الشعراء أيضاً أسلوب التناص فقد ضمَّنوا أشعاراً ومقاطع سردية، واقتبسوا آيات قرآنية في إطار مفارقي، متخذين من مبدأ التضاد ركيزتهم التي يستندون عليها في تضميناتهم واقتباساتهم تلك، بحيث يكون النص اللاحق "النص الجديد" مناقضا في رؤيته وأفكاره للنص السابق "النص القديم"، ويتحقق هذا التناقض وفق ما تتيحه المفارقة من آليات، من بينها النفي الكلي الذي

يستعيد من خلاله الشاعر المعاصر ملامح الن ص السابق ويقوم بعملية نفي كلي للمعاني والدلالات التي يقدمها النص القديم، وهو الأمر الذي عايناه في قصائد هؤلاء، ففي قصيدة "جثة ليست للموت" التي استرجع الشاعر من خلالها تجربة دينية فاقتبس من القرآن الكريم قصة سيدنا يوسف، ومن ثم قام بإسقاطها على واقعه الحاضر، لكنه نفى عنها كل ما شأنه أن يربطها بملامح التجربة السابقة، لإظهار فظاعة الواقع وكشف خباياه وأسراره.وتعتبر المحاكاة الساخرة أيضاً من بين الآليات التي تتيحها المفارقة في إطار استخدام التناص، وقد تجلّت قصيدة "طلاسم في المطاعم" للشاعر بوعامر بوعلام من أنسب نماذج المدونة التي وظفت هذه الآلية بفنية واقتدار بالغين، حيث قام الشاعر باستعارة ذلك القالب الشكلي لقصيدة "طلاسم" لإيليا أبي ماضي لكي يسقط رؤيته الاجتماعية الساخرة عليه.

بعد الدراسة المعمقة لشعرية المفارقة عند هؤلاء الشعراء ارتأينا استبعاد المستوى الإيقاعي المفارق لأسباب، نذكر من أهمها شساعة المدونة التي تجعل من البحث في العناصر الصوتية والإيقاعية أمراً يصعب التعامل معه والتحكم فيه، والسبب الآخر يتعلق بطبيعة الإيقاع المفارق في حد ذاته: فالهدف من هذا البحث لم يكن تتبع المفارقة الإيقاعية في النماذج، بحيث يتجلى الإيقاع متجانسا وموحيا بالتجربة، وإنما كان يتلخص في تلمس مظاهر للإيقاع مفارقا التجربة ومتناقضة معها بحيث يتراءى الأوزان أو القوافي أو الروي مثلا معبرة عن انزياح مضاد للتقاليد الشعرية، أو متطلبات السياق مثلا، وطبيعي أن مثل هذا المشهد يقتضي بالضرورة نوعا من التصميم المسبق للإطار الموسيقي بحيث يغدو هذا الأخير واجهة خلفية للدلالة المفارقية، وهو ما لم يتهيأ له حضور في النماذج المدروسة. ويبقى البحث عن المفارقة الإيقاعية أفقاً قائما في هذا الموضوع، ونتمنى أن يحظى بمزيد بحث في دراسات لاحقة إن شاء الله.

تراجم الشعراء:

الشاعر الأزهر محمودي:

هو شاعر من وادي سوف، حاصل على شهادة ليسانس في اللغة العربية بجامعة الوادي. وهو يشغل أستاذ في اللغة العربية. وطالب ماجستير في تخصص النقد وأدب بجامعة بسكرة.

له مخطوط شعري بعنوان: وتر الجراح، بالإضافة إلى مجموعته الشعرية "جثة ليست للموت".

شارك في الكثير من الأماسي الشعرية، وشارك أيضاً في ندوة الشابي التكريمية، وله قصائد منشورة في الشبكة العنكبوتية

(ينظر: ديوان "تباريح النخل"، ص: **87**.)

الشاعرة نوال اليتيم:

هي شاعرة من بلدية كوينين ولاية الوادي تقوم حاليا بالإمارات العربية المتحدة (دبي)، حاصلة على شهادة الماستر "إدارة أعمال"، وهي تشتغل حاليا "مدير تنفيذي بشركة خاصة بدبي".

لها اصدارات شعرية عديدة من بينها:

* مجموعة شعرية: "...والنازفات عشقاً"

*مجموعة شعرية: مشتركة موسومة بـ" أنين المدينة"

*مجموعة شعرية: مشتركة موسومة بـ" عزف لفجر آت"، صادرة عن "رابطة الفكر والإبداع لولاية الوادي/الجزائر...عام **2007**".

*مجموعة شعرية: مشتركة موسومة بـ" ديوانهن" جمع وتصفيف الدكتورة "علاوة كوسة".

(بخط الشاعرة)

الشاعر يوسف بديدة:

هو شاعر من ولاية وادي سوف ولد في 12 جوان **1971**. حاصل على شهادة ليسانس أدب عربي **2006** بجامعة الوادي، وشهادة الماجستير في الشعرية العربية **2009** بجامعة باتنة. وهو يقوم بتحضير رسالة دكتوراه بعنوان: جمالية التوازي في شعر نزار قباني. لديه مجموعة شعرية مخطوطة بعنوان: حروف وحروق. وقد ساهم في إصدار مجموعتين شعرتين مع ثلة من شعراء

المنطقة. تحمل الأولى عنوان: "قبل أن تنفد الكلمات" والثانية بعنوان: "عزف لفجر آت."
(ينظر: ديوان "تباريح النخل"، ص:**21**)

الشاعر عامر شارف:

الشاعر عامر شارف مولود في **1961** م، بولاية بسكرة، حاصل على شهادة ليسانس في اللغة والأدب العربي، بجامعة خيدر (بسكرة)، ويشتغل حاليا اختصاصي في التخدير والإنعاش بمستشفى بسكرة.

شارك في العديد من المهرجانات الوطنية من بينها: مهرجان العيد آل خليفة، مهرجان الإبداع بقسنطينة، مهرجان وادي سوف، مهرجان الإبداع بالجزائر العاصمة، مهرجان المتلوي المغاربي بتونس.

له **مجموعة من الإصدارات الشعرية** منها:

"تسابيح الجريح"، و" رائحة الملامح"، و"تفاصيل الحنين"، و"أيها الوطن"، و"أغاني عام الجمر"، و"تناهيد النهر" (ينظر: الواجهة الخلفية من ديوان: "رائحة الملامح")

الشاعر يوسف الطويل:

الشاعر يوسف الطويل من مواليد **1977** بوادي سوف تعلم في مدارسها إلى نهاية الطور الثانوي ثم توجه إلى الأعمال الحرة، لكن صلته بالحرف لم تنقطع فانطلق في عالم الإبداع شعرا وقصة ومقالا. نشر في العديد من الصحف الوطنية ، كالشروق العربي والمساء وصوت الأحرار، الشرق والمنار العربي ...وغيرها، وكما ينشط في عدد من المواقع في الشبكة العنكبوتية وله كذلك حوارات إذاعية.

(ينظر: ديوان "تباريح النخل"، ص: **119**)

الشاعر سليم حمدان:

الشاعر سليم حمدان من مواليد **1979**. حاصل على الباكالوريا سنة **1992** بثانوية مُحَّد العيد آل خليفة، وشهادة ليسانس آداب سنة **1996** بباتنة، وشهادة الماجستير في لسانيات الخطاب سنة **2009** باتنة، وهو مسجل في الدكتوراه سنة **2010** بباتنة. وقد ساهم في مجموعتين شعريتين مع ثلة من شعراء ولاية الوادي، الأولى بعنوان "قبل أن تنفد الكلمات" سنة **2007**

من إصدارات دار الثقافة مُحَّد الأمين العمودي /الوادي، والثانية "عزف لفجر آت سنة 2007 الصادرة عن رابطة الفكر والإبداع. ومتحصل على الجائزة الوطنية في الشعر سنة **1996**، والتي تنظمها رابطة الإبداع بسطيف. كما نشر في عديد الصحف والمجلات الوطنية وفي المواقع الإلكترونية.

(ينظر: ديوان "تباريح النخل"، ص: **149**)

الشاعر: سعد مردف

الشاعر سعد مردف من مواليد :**1971** ولاية الوادي، حاصل على الباكالوريا آداب سنة **1989**، و شهادة الليسانس في الأدب العربي من جامعة باتنة سنة **1993**، وشهادة الماجستير تخصص أدب حديث جامعة باتنة في **2005** عن دراسة بعنوان " البناء الفني في الشعر القصصي عند إيليا أبي ماضي "، بالإضافة إلى شهادة دكتوراه العلوم في الأدب الحديث من جامعة باتنة سنة **2015** في أطروحة بعنوان" شعرية الخطاب الجمالي و الإيديولوجي في ديوان عبد الله البردوني ".

وهو يشغل أستاذ محاضر في الشعر المغاربي الحديث و المعاصر . بجامعة حمة لخضر الوادي .

من أعماله الشعرية:

"يوميات قلب" صادر عن مطبعة دركي **2005**، و"حمامة وقيد "الصادر عن مطبعة مزوار **2010**

"مآذن الشوق", **2017**. "مواكب البوح" **2017**. "الطائرون إلى الجنة". "جدائل الدوح". و "أبي لا تسرع" . قصائد في الحراك الشعبي الجزائري.

مخطوط له قصائد تناولها بالتلحين منشدون من الجزائر و الكويت و قد حظي نصه " لغة الضاد " بالدراسة التطبيقية في جامعة الأميرة نورة بالسعودية **2014** ضمن خمس نصوص عربية في تعليمية اللغة .

حاز على جوائز شعرية وطنية في الجنوب و الشرق الجزائري .

(بخط الشاعر)

الشاعر أحمد بن مهدي:

الشاعر أحمد بن مهدي من مواليد **1967** من التوات /أدرار. نشر إنتاجه الشعري في الجرائد الوطنية: المساء، الموعد صوت الأحرار في ثمانينيات القرن الماضي.

أسس النادي الأدبي لدار الشباب بأوقروت سنة **1993**، وأشرف عليه سنة **1999**، حيث انضم إلى نادي الإبداعي الأدبي لدار الثقافة الذي ترأسه من سنة **2001** إلى **2007**. شغل عضو بجمعية الجاحظية، ورئيس اللجنة الولائية للرابطة الجزائرية للفكر والثقافة، وحصل على الجائزة الثانية في مسابقة الكلمة المعبرة الوطنية التي تنظمها سنويا مؤسسة فنون وثقافة بمدينة الجزائر في **2008**.

من مؤلفاته:

*ديوان: أسارير دمي (صدر عن دار الأوطان).

*ديوان: آدم ينحت حزنه (صدر عن دار الأوطان).

*ديوان تعاشيق الذي رأى (صدر عن دار الأوطان).

*ديوان مخطوط: "لن أصيد القبرة".

(ينظر الواجهة الخلفية من الديوان: "أسارير دمي")

الشاعر أحمد مكاوي:

الشاعر أحمد مكاوي من مواليد:**1973**سيدي عون بالوادي، حاصل على شهادة ليسانس لغة ودراسات قرآنية **1999** بقسنطينة.

له إصدارات شعرية من بينها:

"صخب الصمت" –شعر–**2011**، و"على ظل سحابة"–شعر–**2014**، "ليلي يحط على جناحك"–شعر–**2017**.

وله بالاشتراك:

"عزف لفجر آت" –شعر–**2008**.

"تباريح النخل" –شعر–**2010**

"تجاذبات الشعر الجزائري المعاصر"–دراسات–**2010**

"في موكب الهادي"–شعر–**2015**. (بخط الشاعر)

الشاعر مُحَمَّد الفضيل جقاوة :

الشاعر مُحَمَّد الفضيل جقاوة من مواليد **1962** بمتليلي الشعانبة ولاية غرداية ..تلقى علومه الأولى في الكتاتيب وفي المدرسة النظامية توازياً.

أكمل تعليمه بمدينة المنيعة. اندمج في سلك التعليم سنة **1982** وهو الآن إطار في القطاع.

له ستة مخطوطات شعرية

له مخطوط نثري يتناول فيه قضايا فكرية وأدبية مختلفة

له العديد من المقالات الاجتماعية

(ينظر الواجهة الخلفية من ديوان: "عندما تبعث الكلمات")

الشاعر بوعامر بوعلام :

الشاعر بوعامر بوعلام من مواليد سنة **1970** بولاية غرداية، حاصل على شهادة الماجستير جامعة ورقلة تخصص : الأدب العربي ونقد، ثم شهادة الدكتوراه في العلوم في اللغة العربية وآدابها بجامعة الحاج لخضر بباتنة. عمل أستاذا في التعليم الثانوي من سنة **1993** حتى سنة **2004**. ثم أستاذا مساعدا في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة ورقلة من **2004**إلى غاية **2006**،

ثم أستاذا مساعدا قسم "ب" بجامعة غرداية، حيث شغل منصب رئيس قسم في سنة **2008** إلى غاية **2010**، ثم أستاذا محاضرا قسم "أ" بجامعة غرداية ابتداء من **2015**. تأهل إلى رتبة بروفيسور سنة **2019**.

من مؤلفاته:

*ديوان رحيل في ركاب المتنبي، الصادر عن دار صبحي للطباعة والنشر.

*في النقد العربي القديم "محاضرات ونصوص"، الصادر عن مكتبة العزة في طاعة الله

(ينظر: الواجهة الخلفية من ديوان "رحيل في ركاب المتنبي)

الشاعر مسعود خرازي:

الشاعر مسعود بلحاج خرازي من مواليد سنة **1960**، تحصل على شهادة الباكالوريا سنة **1982**.

انتقل إلى جامعة تيهرت ثم معهد اللغة والثقافة العربية بجامعة وهران ليتحصل على شهادة الليسانس في الأدب العربي سنة **1990**م. درَّس بولاية تيسمسيلت وعبر ثانوياتها المختلفة ليستقر به المقام بغرداية.

يساهم في النشاط الثقافي بولاية غرداية، وبمشاركات في مختلفة المناسبات ببعض مناطق الجزائر أخرى دولية بمهرجان المربد الثامن عشر بالعراق سنة **2002**.

له ديوان شعري بعنوان "متى الصبح يا وطني..؟".

متزوج و أب لخمسة أولاد... (ينظر: الواجهة الخلفية من ديوان: "متى الصبح يا وطني")

الشاعر غزيل بلقاسم بن مُحَمَّد:

هو شاعر وأستاذ من مواليد عام **1969**م. نال شهادة الباكالوريا في جوان **1989**.

انتسب إلى معهد اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر وذلك في سنة **1989**.

نال شهادة الليسانس في الآداب شعبة اللغويات في جوان **1993**.

عمل أستاذاً للأدب في التعليم الثانوي أكثر من عشر سنوات. نال شهادة الماجستير في الدراسات اللغوية النظرية من جامعة الجزائر. نال شهادة الدكتوراه عام **2014**.

انتقل إلى التعليم العالي وهو الآن يشغل أستاذاً محاضراً للمقاييس اللغوية بالمركز الجامعي بغرداية.

-من **مؤلفاته:**

*إطلالة المجد" (مجموعة شعرية)

*مخطوط قصة في أدب الأطفال حول عيد النصر الجزائري، ومجموعة شعرية أخرى.

(ينظر: الواجهة الخلفية من ديوان:" إطلالة المجد")

الشاعر عثمان لوصيف:

الشاعر عثمان لوصيف من مواليد سنة **1951**م بطولقة ولاية بسكرة. تلقى تعليمه الابتدائي بمسقط رأسه، وتحصل على الشهادة الأهلية سنة **1970**، ومنذ سنة **1971** وهو يشتغل بمهنة التعليم. تحصل على شهادة الباكالوريا سنة **1974** بمشاركة حرة.

درس بمعهد الأدب العربي بجامعة باتنة سنة **1980** م إلى غاية **1984**. اشتغل أستاذا في التعليم الثانوي. توفي بتاريخ: **2018/06/27** عن عمر ناهز **67** سنة.

من **مؤلفاته الشعرية:**

الكتابة بالنار:(**1982**)، شبق الياسمين:(**1986**)، أعراس الملح:(**1988**)، الإرهاصات:(**1997**)، اللؤلؤة:(**1997**)، نمش الهديل:(**1997**)، براءة:(**1997**)، غرداية: (**1997**)، أبجديات: (**1997**)، المتغابي: (**1999**)، قصائد ظمأى: (**1999**)، ولعينيك هذا الفيض: (**1999**)، زنجبيل: (**1999**)، كتاب الإشارات: (**1999**)، قراءة في ديوان الطبيعة: (**1999**).

(ينظر: الواجهة الخلفية من ديوان: "ولعينيك هذا الفيض.")

الشاعر منصور زيطة:

الشاعر **منصور زيطة** من مواليد عام **1967**م ، هو ابن مدينة متليلي الشعانبة ولاية غرداية بالجنوب الجزائري بمنطقة الواحات. التحق الشاعر بالكتاتيب لحفظ القرآن على يد بعض المشايخ و لم يتمكن من حفظه لعدم استمراره على الرغم من قوة ذاكرته. تحصل على شهادة البكالوريا فنالها و في شعبة الآداب و علوم إنسانية هذه المرة ثم التحق بالمركز الجامعي بغرداية ليتخرج منه حاصلا على شهادة الليسانس في اللغة العربية و آدابها و بعد نجاحه في اجتياز مسابقة الماجستير انتسب إلى جامعة قاصدي مرباح بورقلة و تحصل منها على درجة الماجستير

في اللغة و الأدب العربي و تمحورت مذكرته حول مصطلح الحداثة عند أدونيس يحضر الآن رسالة دكتوراه حول الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر بجامعة غرداية.

اشتغل في مهنة التعليم الأساسي في كل من ورقلة و إليزي ثمّ عاد إلى مسقط رأسه ليكمل مسيرته المهنية كأستاذ في الطور الثانوي إلى حد اليوم يمارس هذه المهنة الشاقة و الشريفة في مدينة متليلي في الطور الثانوي. له مجموعة شعرية مطبوعة تحت عنوان: (بشراك يا مُحَمَّد) و مخطوطة شعرية تنتظر الطبع قريبا.

شارك:

تظاهرة الجزائر عاصمة الثقافة العربية **2007**.

– الندوة الفكرية مُحَمَّد العيد آل خليفة في دوراتها الثالثة (**2001**) و السابعة (**2007**) والعاشرة (**2010**) و الثالثة عشر (**2015**) ببلدية كوينين ولاية الوادي.

– معرض الكتاب **12–17** أكتوبر **2003** بولاية اليزي.

– الأسبوع الإعلامي الأول حول جامعة التكوين المتواصل **07–14** نوفمبر **2002** بولاية إليزي

– الملتقى الوطني الثالث للشعر الطلابي بجامعة قاصدي مرباح بورقلة**14–16**أفريل**2003**

–الأيام الشعرية الأولى لمدينة تقرت**24** و**25** مارس **2003**.

–عكاظية وادي ريغ للشعر الشعبي و الفصيح من**30** مارس الى **01**افريل**2005** بمدينة تقرت

– الملتقى التكريمي لأعمدة الأدب و الثقافة بولاية غرداية المنظم من طرف مديرية الثقافة و فرع اتحاد الكتاب لولاية غارداية**09–10** جوان **2012**

– المهرجان الثقافي الدولي للكتاب والأدب والشعر بورقلة من **04** إلى **10** ديسمبر **2015**

– مصنف في معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين , وله قصيدة عن الشهيد الطفل مُحَمَّد الدرة نشرت في ديوان مُحَمَّد الدرة الذي أشرفت على طبعه و نشره مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين.

– انتسب إلى جمعية الجاحظية الوطنية.

- انتسب إلى اتحاد الكتاب الجزائريين.

- عضو مؤسس في جمعية البحترية الثقافية الولائية. (بخط الشاعر)

المصادر:

1) القرآن الكريم (رواية ورش).

2) ابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، ، ج:1، تق وتع: أحمد الحوفي+ بدوي طبانة، دار نهضة، مصر/ القاهرة، (د ط).

3) ابن الرومي، ديوان، شر: أحمد حسن بسج، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، ط3: 2002.

4) ابن خلدون، المقدمة، ج :2، تح: عبد الله مُحَمَّد الدرويش، دار البلخي، دمشق، ط1: 2004.

5) ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، دار الجيل، سوريا، ط1: 1981.

6) ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ، ج: 1، تح: أحمد مُحَمَّد شاكر، دار المعارف، القاهرة، (د ط).

7) ابن منظور، لسان العرب، م: 5، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1: 2005.

8) أبو البقاء الكفوي، الكليات، قا و أ ع: عدنان درويش و مُحَمَّد المصري، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، ط2: 1998.

9) أبو الهلال العسكري، الصناعتين، تح: علي مُحَمَّد البجاوي ومُحَمَّد أبو الفضل إبراهيم، دار إحياء الكتب العربية، ط1: 1952.

10) أبو عبد الله المزرباني، الموشح، تح، تق: مُحَمَّد الحسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، ط1: 1995.

11) أبو منصور الثعالبي، الكناية والتعريض، تح: عائشة حسين فريد، دار قباء، القاهرة، 1998.

12) أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج:3، تح: عبد السلام هارون، ، دار الفكر، (د ط).

13) أحمد بن مُحَمَّد، المرزوقي، شرح ديوان الحماسة،، م:1، نش: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل/بيروت، ط1: 1991.

14) أحمد مختار عمر بمساعدة فريق عمل، معجم اللغة العربية المعاصرة، م:1، عالم الكتب، القاهرة، ط1: 2008.

15) أحمد مطر، الأعمال الكاملة ، دار صفا، 2010.

16) أحمد مكاوي، ديوان "ليلي يحط على جناحيك"، مطبعة الرمال، الوادي/الجزائر، 2017.

17) أحمد مهدي، ديوان: " أسارير دمي"، دار الأوطان، الجزائر، ط1: 2014.

18) إسماعيل بن حماد الجوهري، الصحاح، تح: أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، (د ط).

19) آمنة حامدي، ديوان:" تفاصيل وجدي"، مقامات، أدرار/الجزائر، ط1: 2011.

20) إيليّا أبو ماضي، ديوان، دار العودة، بيروت، (د ط).

21) البحتري، ديوان، تح: حسن كامل الصيرفي، م:1، دار المعارف، القاهرة، ط:3.

22) بلقاسم بن مُحَمَّد غزيل ، ديوان: "إطلالة المجد"، مطبعة مداد، غرداية/الجزائر، ط1: 2011.

23) البوصيري، بردة المديح، دار التراث البوديلمي، (د ط).

24) بوعامر بوعلام، ديوان "رحيل في ركاب المتنبي"، دار صبحي، غرداية/الجزائر، ط1: 2015.

25) الجاحظ، الحيوان، ج:3، تح وشر: عبد السلام مُحَمَّد هارون، مكتبة الجاحظ، ط2: 1965.

26) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تق وتح: مُحَمَّد الحبيب ابن الخوجة، دار المغرب الإسلامي، (د ط).

27) حسان بن ثابت، ديوان، تح: عبد الله سندة، دار المعرفة ، بيروت/لبنان، ط1: 2006.

28) الحسن بن هانئ، أبي نواس، ديوان، تح و ضب وشر: أحمد عبد المجيد الغزالي، مطبعة مصر، القاهرة، 1953.

29) الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، حوا: إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1: 2003.

30) الزمخشري، أساس البلاغة، ج:1، تح: مُحَمَّد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، ط:1، 1998.

31) سارفنتيس، رواية: دون كي شوت، تر: صياح الهجيم، دار الفكر اللبناني، بيروت/لبنان، ط1: 1999.

32) سعد مردف، ديوان: "مواكب البوح"، مطبعة مزوار، الوادي/ الجزائر، ط1: 2017.

33) الشماخ بن ضرار الذبياني، تح وشر: صلاح الدين الهادي، دار المعارف، مصر، (د ط).

34) طرفة بن العبد، ديوان، اع: عبد الرحمان المصطاوي، دار المعرفة، بيروت/لبنان، ط1: 2003.

35) عامر شارف، ديوان: "تفاصيل الحنين"، علي بن زيد، بسكرة/الجزائر، ط1: 2005.

36) عبد الرحمن بن سانية، ديوان: "حبو على أعتاب مملكة الشعر"، دار صبحي، غرداية/الجزائر، ط1: 2012.

37) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، قرأ وعل: محمود مُحَمَّد شاكر، دار المدني، جدة، (د ط).

38) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح: محمود مُحَمَّد شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، ط5: 2004.

39) عبد صالح العشماوي، ديوان: القدس أنت، مكتبة العبيكان، الرياض، ط2: 2007.

40) عثمان لوصيف، ديوان: "نمش وهديل"، دار هومة، بوزريعة/الجزائر، 1997.

41) علي بن مُحَمَّد الجرجاني، الإشارات والتنبيهات، تح: عبد القادر حسين، مكتبة الآداب، القاهرة، ، 1997.

42) عمرو بن معدي كرب الزبيدي، ديوان، ج و تنس: مطاع الطرابيشي، مجمع اللغة العربية، دمشق، ط1: 1974، ط2: 1985.

43) الفيروزبادي، قاموس المحيط، مؤسسة الرسالة، تح: مكتب التراث، (د ط).

44) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح وتع: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، لبنان، (د ط).

45) مبدعي الجنوب ، ديوان:" تباريح النخيل"، مطبعة مزوار، الوادي/الجزائر، ط1: 2010.

46) مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4: 2004.

47) مجمع اللغة العربية، معجم مصطلحات الفيزياء، مطبوعات مجمع اللغة العربية، دمشق، 2015.

48) مُحَمَّد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: عباس عبد الساتر، مرا: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، ط2: 2005.

49) مُحَمَّد الفضيل جقاوة، ديوان: "عندما تبعث الكلمات"، منشورات التبيين/ الجاحظية، الجزائر، 2001.

50) مسعود بالحاج خرازي، ديوان: "متى الصبح يا وطني"، المطبعة العربية، غرداية/الجزائر، 2002.

51) مظفر النواب ، الأعمال الشعرية الكاملة، دار قنبر، ط1: 1996.

52) معروف الرّصافي، ديوان، شر وصح: مصطفى السَّقا، دار الفكر العربي، مصر، ط4.

53) المعلم بطرس البستاني، قطر المحيط، بيروت، 1869.

54) منصور زيطة، ديوان:" بشراك يامُحَمَّد"، دار صبحي، غرداية/الجزائر، ط1: 2013.

55) ميمون بن قيس(الأعشى الكبير)، ديوان، شر و تع: مُحَمَّد حسين، مكتبة الآداب، (د ط)

56) نوال اليتيم، ديوان:" والنازفات عشقا"، مطبعة الرمال، الوادي/الجزائر، 2017.

57) يوسف بديدة، ديوان: "حروف وحروق"، مطبعة مزوار، الوادي/الجزائر، ط1: 2011.

المراجع:

1) أ.أ.ريتشاردز، فلسفة البلاغة، تر: سعيد الغانمي، ناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب (الدار البيضاء)، 2002.

2) أ.أ.ريتشاردز، مبادئ النقد الأدبي والعلم والشعر، تر: مُحَمَّد مصطفى بدوي، مرا: لويس عوض وسهير القلماوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1: 2005.

3) إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، صفاقس/تونس، 1986.

4) أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب (الجزائر)، ط5: 2007.

5) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، لبنان/ بيروت، ط1: 1971، ط2: 1978، ط3: 1983، ط4: 1983.

6) إحسان عباس، فن الشعر، دار الثقافة، بيروت/لبنان، ط:3.

7) أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ج: 1، المجمع العلمي العراقي، 1983.

8) أحمد يوسف، يتم النص، منشورات الخلاف، ط1: 2002.

9) أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط1: 1985، ط2: 1989.

10) أرسطو، فن الشعر، تر و تق و تع: براهيم حمادة، المكتبة الأنجلوا المصرية، القاهرة، (دط

11) أسامة عبد العزيز جاب الله، دراسة: جماليات المفارقة النصية، (د ط).

12) أمينة رشيد، المفارقة الروائية والزمن التاريخي، مجلة فصول، م:11، ع:4، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1993.

13) أوزوالدديكرو+ جان ماري مشايفر، القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، تر: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، (د ط).

14) بدوي طبانة، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، 1984.

15) بكاي اخداري، تحليل الخطاب الشعري، الجزائر، (د ط)، 2007.

16) بن صالح نوال، جماليات المفارقة في الشعر العربي المعاصر، الأكاديميون، عمان/الأردن، ط1: 2016.

17) بول ريكور، خطاب التأويل وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، بيروت/لبنان، ط2: 2006.

18) بيتر شتاينر، المدرسة الشكلانية الروسية، تح: رامان سلدن، مرا: ماري تريز عبد المسيح، تر: جابر عصفور، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1: 2006.

19) تمام حسان، اللغة بين المعيارية والوصفية، عالم الكتب، القاهرة، ط4: 2000.

20) تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، دراسات نقدية عالمية، وزارة الثقافة، سوريا/دمشق، 1995.

21) تيزفاطين تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء/المغرب، ط1: 1987، ط2: 1990.

22) جابر عصفور، مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5: 1995.

23) جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي العربي، المركز الثقافي العربي، بيروت/الحمراء، ط3: 1993.

24) جان كوهين، اللغة العليا، تر:أحمد درويش، المجلس الأعلى للثقافة، ط2: 1999.

25) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1: 1997، ط2: 1984.

26) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومُحَمَّد الولي ومُحَمَّد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء/المغرب، ط1: 1996.

27) جمال مباركي، التناص وجمالياته، رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، 2003.

28) جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، دار الكندي، بيروت، ط1: 1978.

29) جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مرا: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء/المغرب، ط1: 1991.

30) جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، تر: عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد/العراق، (د ط).

31) جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1: 2003.

32) حسن مطلب مُحَمَّد المجالي، أثر الفنون في الشعر العربي الحديث، رسالة ماجستير، جامعة مؤتة، 2003.

33) حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت/لبنان، ط1: 1994.

34) حسين عبد الجليل يوسف، المفارقة في شعر عدي بن زيد العبادي، دار الثقافية ، القاهرة، ط1: 2002.

35) حمد صابر عبيد، فضاء الكون الشعري، دار نينوى، سوريا/دمشق، 2010.

36) حمد محمد يونس علي، المعنى وظلال المعنى، المدار الإسلامي، ليبيا، ط1: 2007.

37) حميد حماموشي، الشعرية الأنساق والتحولات، عالم الكتب الحديث، إربد/الأردن، ط1: 2017.

38) خالد سليمان، المفارقة والأدب، دار الشروق، عمان/الأردن، ط1: 1999.

39) دومينيك مانغونو، المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب، تر: محمد يحياتن، دار العربية للعلوم، الجزائر، ط1: 2008.

40) دي سي ميويك، موسوعة المصطلح النقدي "المفارقة"، تر: عبد الواحد لؤلؤة، م: 4، المؤسسة العربية، بيروت، ط1: 1993.

41) رابح بوحوش، الشعريات وتحليل الخطاب، الملتقى الدولي الأول في تحليل الخطاب، 11إلى 31 مارس 2003، جامعة ورقلة/الجزائر.

42) رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، 1998

43) رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف، القاهرة، ط2.

44) رحمان غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في النظرية والتطبيق، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، 2004.

45) رولان بارت و جيرار جينيت، من البنيوية إلى الشعرية، تر: غسان السيد، دار نينوى، سوريا/دمشق، ط1: (2001).

46) رولان بارت، هسهسة اللغة، تر:منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب/دمشق، ط1: 1999.

47) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء/ المغرب، ط1: 1988.

48) رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، 1987.

49) سامح الرواشدة، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر، الأردن/إربد، 1999.

50) سعد بوفلاقة، الشعريات العربية، المكتب العربي للمعارف، القاهرة /مصر، ط1: 2016.

51) سعد مصلوح، في النص الأدبي دراسة أسلوبية إحصائية، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1: 1992.

52) سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية، دار الكتاب اللبناني(بيروت)، سوشبريس(الدار البيضاء)، ط1: 1985.

53) سعيد يقطين، الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/المغرب، ط1: 1997.

54) سلمان علوان العبيدي، البناء الفني في القصيدة الجديدة، عالم الكتب الحديث، اربد/الأردن، 2011.

55) سماح يوسف سميرات، المفارقة في الجهود النقدية الحديثة، عالم الكتب الحديث ، إربد/الأردن، ط1: 2018.

56) سيسل، دي لويس، الصورة الشعرية، تر: أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري، سلمان حسن إبراهيم، مرا: عناد غزوان إسماعيل، دار الرشيد، 1982.

57) صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1: 1995.

58) صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1: 1998.

59) عاطف فضول، النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس ، تر: أسامة اسبر، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

60) عبد الحق بلعابد، عتبات "جيرار جينيت من النص إلى المناص"، تق: سعيد يقطين، الدار العربية، بيروت، ط1: 2008.

61) عبد السلام مُحَمَّد هارون، الأساليب الإنشائية، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط:5، 2001.

62) عبد القادر القط، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب، 1988.

63) عبد الله الركيبي، دراسات في الشعر العربي الجزائري الحديث، الدار القومية، (د ط).

64) عبد الله الصائغ، الخطاب الشعري الحدثاوي والصورة الفنية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت/الحمراء، ط1: 1999.

65) عبد الله خضر حمد، مناهج النقد الأدبي ، دار القلم، بيروت/لبنان، (د ط).

66) عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، ط: 3.

67) عز الدين الأمين، نشأة النقد الأدبي الحديث، دار المعارف، مصر، ط2: 1970.

68) عزت مُحَمَّد جاد، نظرية المصطلح النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002.

69) علي عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ، مكتبة ابن سينا، القاهرة، ط4: 2002.

70) عمر باصريح، شعرية المفارقة "قراءة في منجز البردوني الشعري"، كنوز المعرفة، عمان، ط1: 2016.

71) الغدامي، الخطيئة والتكفير، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية/القاهرة، ط4: 1998.

72) فاتح علاق، في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير، الجزائر، ط2: 2008.

73) فاطمة حسين العفيف، السخرية في الشعر العربي المعاصر، وزارة الثقافة، الأردن، ط1: 2017.

74) قيس حمزة الخفاجي، المفارقة في شعر الرواد، دار الأرقم، بابل/ العراق، ط1: 2007.

75) ك.م.نيوتن، نظرية الأدب في القرن العشرين، تر: عيسى علي العاكوب، ط1: 1996.

76) كامل عويد العامري، معجم النقد الأدبي، دار المؤمون، العراق، ط1 :2013.

77) كاميليا عبد الفتاح، خصائص التشكيل الفني في القصيدة العربية المعاصرة، دار الوفاء، الإسكندرية، ط1: 2017.

78) كلود عبود، جمالية الصورة ، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت/لبنان، ط1: 2010.

79) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، لبنان/بيروت، ط1: 1987.

80) ماري تيريز جورنو، معجم المصطلحات السينمائية، تر: فائز بشور، باريس، (د ط)

81) مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، لبنان/بيروت، ط2: 1984.

82) مجموعة من الكتاب، موسوعة الأدب والنقد،ج1، الأدب و النقد والتاريخ الأدبي، تق وتر: د/عبد الحميد شيحة، المجلس الأعلى للثقافة،لندن، 1999.

83) مجموعة من المؤلفين، إش: مُحَمَّد القاضي، معجم السرديات، دار مُحَمَّد علي/ تونس، دار الفارابي/ لبنان، ط1: 2010.

84) مجموعة من المؤلفين، نظرية المنهج الشكلي، تر: إبراهيم الخطيب، الشركة الغربية ومؤسسة الأبحاث العربية، بيروت/لبنان، ط1: 1982.

85) محسن اطميش، دير الملاك، دار الرشيد، العراق، 1982.

86) مُحَمَّد الأمين سعيدي، شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، دار فيسرا، 2013.

87) مُحَمَّد العبد، المفارقة القرآنية، دار الفكر العربي، ط1: 1994.

88) مُحَمَّد النويهي، قضية الشعر الجديد، المطبعة العالمية، القاهرة، 1964.

89) مُحَمَّد صابر عبيد، العلامة الشعرية، عالم الكتب الحديث، اربد/الأردن، 2010.

90) مُحَمَّد صابر عبيد، تجليات النص الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1: 2014.

91) مُحَمَّد عبد المطلب، قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، مكتبة لبنان/بيروت، الشركة المصرية العالمية–لونجمان/مصر، ط:1، 1995.

92) مُحَمَّد عليم، شعرية المشهد، دال للنشر، سوريا/ دمشق، ط1: 2012.

93) مُحَمَّد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر، القاهرة، ط6: 2005.

94) مُحَمَّد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1977.

95) مُحَمَّد فكري الجزار، لسانيات الاختلاف، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1995.

96) مُحَمَّد مرتاض، النقد الأدبي في المغرب العربي، دار هومة، الجزائر، 2014.

97) مُحَمَّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1: 1985، ط2: 1986، ط3: 1992.

98) مُحَمَّد ناصر بوحجام، السخرية في الأدب الجزائري الحديث(1925-1962)، جمعية الثراث، غرداية/الجزائر، ط1: 2004.

99) مُحَمَّد صالح ناصر، الشعر الجزائري من الرومانسية إلى الثورية: (1925-1962)، المتصدر، الجزائر، 2013.

100) مُحَمَّد صالح ناصر، الشعر الجزائري الحديث، دار المغرب الإسلامي، بيروت، ط1: 1985، ط2: 2006.

101) محمود إبراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1: 2003.

102) محمود درابسة، مفاهيم في الشعرية، دار جرير، عمان/ الأردن، ط1: 2010.

103) مسلم حسب حسين، الشعرية العربية، دار الفكر، البصرة/ العراق، ط1: 2013.

104) ميادة كامل اسبر، شعرية أبي تمام، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

105) ميخائيل باختين، قضايا الفن الإبداعي عند دوستويفسكي، تر: جميل نصيف التكريتي، مرا: حياة شرارة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد/العراق، ط1: 1986.

106) ناصر شبانة، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية، عمان/ الأردن، ط1: 2002، ص: 19

107) نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية، مصر، ط1: 2003.

108) ندية حفيز، الانزياح في الشعر العربي المعاصر، دار هومة، الجزائر، 2013.

109) نسارك زينب، شعرية قصيدة عاشور فني ، دار الأمل، 2009.

110) نسيب نشاوي، المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، الجزائر، 1984.

111) نعمان بوقرة، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث، جدار للكتاب العالمي، عمان/الأردن، ط1: 2009.

112) نعمان عبد السميع متولي، المفارقة اللغوية ، دار العلم والإيمان، دسوق، ط1: 2014.

113) نعيم اليافي، تطور الصورة في الشعر العربي الحديث، صفحات، دمشق، ط1: 2008.

114) نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج:2، دار هومة، الجزائر، 2010.

115) نورثوب فراي، تشريح النقد، تر:مُحَمَّد عصفور، الجامعة الأردنية، الأردن، ط1: 1991.

116) هيثم مُحَمَّد جديتاوي، المفارقة في شعر أبي العلاء المعري، دار اليازوري، الأردن، 2012.

117) وجدان مقداد، الشعر العباسي والفن التشكيلي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2011.

118) بول سارتر، ما الأدب، تروتق وتع: مُحَمَّد غنيمي هلال، دار النهضة، مصر، (د ط).

119) الولي مُحَمَّد، الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، المركز الثقافي العربي، بيروت /لبنان، ط:1، 1990.

120) وليد عثماني، دراسة "المسارات الابستمولوجيا للشعرية العربية"، دفاتر مخابر الشعرية الجزائرية، جامعة مسيلة /الجزائر، ع:4، 2017.

121) ويليم راي، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية، تر: يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد ط1: 1987.

122) يسرى خلف حسين، التناص في شعر حميد سعيد، دار دجلة، عمان، ط1: 2015.

123) يوري لوتمان، تحليل النص الشعري، تر: مُحَمَّد فتوح أحمد، القاهرة، (د ط).

124) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة، عمان/الأردن، ط1: 2007.

125) يوسف عليمات، جماليات التحليل الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات، بيروت، ط1: 2014.

مراجع أجنبية:

1) Roman Jakobson، Huit questions de poétique، édition du seul، 1977، p:46.

مقالات:

1) بوحوش مرجانة، تحكم الأنساق الثقافية والاجتماعية في الشعر الجزائري الحديث، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المركز الجامعي تامنغست/الجزائر)، ع:7، 2015.

2) حافظ كوزي عبد العالي،" السخرية الهادفة في شعر أحمد مطر"، مجلة اللغة العربية وآدابها ،(جامعة الكوفة/كلية الآداب)،2012 ، ع:15.

3) حسن غانم فضالة، أنماط المفارقة في شعر أحمد مطر، مجلة كلية التربية الأساسية(جامعة بابل/كلية القانون)، كانون الثاني، 2013، ع:10.

4) رضا أماني، يسرا شدمان، آراء الجاحظ حول الشعر ونقده، مجلة" دراسات النقد والترجمة في اللغة العربية وأدابها"، ع:2، 2012.

5) سيزا قاسم، القص العربي المعاصر، مجلة فصول، م: 2، ع: 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1982.

6) شريف سعاد، شعرية المفارقة بين الثابت والمتحرك في الشعر العربي المعاصر، مجلة "المعيار"، م: 9، ع: 1، 2018.

7) عاصم شمادة، المفارقة اللغوية،في معهود الخطاب العربي، مجلة الأثر، الجامعة الإسلامية العالمية "ماليزيا"، ع:10.

8) علي خالقي/حميد ولي زاده/علي صيداني، المفارقة التصويرية في شعر معروف الرصافي، مجلة" إضاءات نقدية"، إيران، ع/12 ،2013.

9) نبيلة إبراهيم، "المفارقة"، مجلة فصول النقدية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة م:4،ع:3و4، 1987.

10)نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مُحَمَّد خيضر، بسكرة/ الجزائر، ع/1، جوان 2007.

11)هاشم العزام، المفارقة في رسالة التوابع والزوابع، مجلة جامعة أم القرى، إربد/الأردن، ج:16، ع:28، 1424هـ.

12)يان موكاروفسكي، في اللغة الشعرية، تر: كمال أبو ديب، مجلة القاهرة، مصر، ع/66، 1986.

مذكرات :

1) بوخميس بوفولة، " تصميم سلم السادية والمازوشية"، أطروحة دكتوراه، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، 2007.

2) كرار عبد الإله عبد الكاظم الإبراهيمي، المفارقة في شعر أبي نواس، مذكرة ماجستير، جامعة المثنى/ العراق، 2017.

مواقع إلكترونية:

1) قاسم البرسيم، المفارقة في شعر عدنان الصائغ، الموقع الإلكتروني:www.adnanalsayege. com

واجهة البحث:.....1
الاختصارات المستخدمة في البحث: ..... Erreur ! Signet non défini.
ملخص الدراسة:.....3–6
الإهداء: ..... Erreur ! Signet non défini.
مقدمة:..... ..... أ–ج
تمهيد:..... 12-20
الفصل الأول:مصطلح المفارقة والشعرية النشأة والمفهوم:.....20-45
المبحث الأول: :المفارقة النشأة والمفهوم:..... 20
المبحث الثاني: المفارقة (عناصرها، أنواعها، وظيفتها): 34
المبحث الثالث :مفهوم الشعرية: 45
الفصل الثاني: تجليات المفارقة وأنواعها عند الشعراء المعاصرين في الجنوب الجزائري:.....79–128
المبحث الأول: مفارقة العنوان: 79
المبحث الثاني: المفارقة اللفظية:..... 103
المبحث الثالث: المفارقة السياقية: 128
الفصل الثالث: جماليات المفارقة الشعرية عند شعراء الجنوب الجزائري:..... 148–213.
المبحث الأول: الصورة والمفارقة: 148
المبحث الثاني: مفارقة الرمز: 182
المبحث الثالث: المفارقة والتناص: ..... Erreur ! Signet non défini.
خاتمة:.....225
ملحق:(تراجم الشعراء): 228
فهرس المصادر والمراجع:..... ...237
فهرس المحتويات: 249